

1
1998

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/1998/1

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 10

1998

Číslo / No. 1 (29)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŮ

PAVEL ZEMAN

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofrů

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

- Kristin Thompsonová:** Neoformalistická filmová analýza:
jeden přístup, mnoho metod 5
- Peter Michalovič:** Ako pisať o filme alebo o (nad)interpretácii 37
- Ivo Pondělíček:** Hitchcockovy obrazy choré mysli 51
- Martin Kaňuch:** Bláznivé ako iné 79
- Karel Thein:** Král komedie v říši dobra a zla. John Woo: Face/Off 101
- Jiří Hilmera:** Stavební historie pražských kinosálů.
Část I – do vzniku Československé republiky 119

Edice a materiály

- Ivan Klimeš:** Český kinematograf v Královské oboře 1898 165
- Z počátků českého filmu. Dokumenty, ohlasy, vzpomínky 177

Literární obzor

- Martin Kaňuch:** Film: pohyb v blízkosti ducha
(Jean Epstein: Poetika obrazů) 209
- Petr Mareš:** Nový slovenský časopis pro vědu o filmu a „pohyblivém obrazu“
(Kino-ikon, č. 1 a 2) 211
- Josef Moucha:** Jiskra avantgardy
(Antonín Dufek: Jaromír Funke (1896 – 1945). Průkopník fotografické avantgardy) 213

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 217

Encyklopedické heslo

- Jiří Voráč:** Intimní osvětlení 225

CONTENTS

Articles

- Kristin Thompsonová:** Neoformalist Film Analysis:
One Approach, Many Methods 5
- Peter Michalovič:** How to Write About Film or About (Over)Interpretation 37
- Ivo Pondělíček:** Hitchcock's Images of Insane Mind 51
- Martin Kaňuch:** The Mad as the Other 79
- Karel Thein:** King of Comedy in the Realm of Good and Evil. John Woo: Face/Off 101
- Jiří Hilmera:** The History of the Construction of Prague Movie Houses.
Part I – Before the Formation of the Czechoslovak Republic 119

Documents

- Ivan Klimeš:** The Czech Cinematograph in the Royal Park 1898 165
- From the Beginning of Czech Cinema. Documents, Reception, Memories 177

Reviews

- Martin Kaňuch:** A Film: Motion near by Spirit
(*Jean Epstein: Poetika obrazů*) 209
- Petr Mareš:** New Slovak Journal on Science About the Film and „Motion Picture“
(*Kino-ikon, č. 1 a 2*) 211
- Josef Moucha:** Spark of the Avant-Garde
(*Antonín Dufek: Jaromír Funke (1896 – 1945). Průkopník fotografické avantgardy*) 213

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 217

Lexicon

- Jiří Voráč:** *Intimate Lighting* 225

90527

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10090527 *Národní filmový archiv*

Články

**NEOFORMALISTICKÁ
FILMOVÁ ANALÝZA:
JEDEN PŘÍSTUP, MNOHO METOD**

Kristin Thompsonová

Cíle filmové analýzy

Neexistuje filmová analýza bez přístupu. Kritici nechodí na filmy jen sbírat fakta, která potom připojují podle starého způsobu k ostatním. To, co považujeme za „fakta“ o nějakém filmu, částečně závisí na tom, z čeho se podle nás film skládá, jak se podle nás lidé na filmy dívají, jak si myslíme, že se filmy vztahují k celku světa a co považujeme za cíl analýzy. Pokud o svých premisách nepřemýšlíme, může být náš přístup nahodilý a sám v sobě rozporuplný. Ale když podrobíme své předpoklady zkoumání, máme přinejmenším šanci přistoupit k analýze rozumně a systematicky. Estetický *přístup* se tedy v mém pojetí vztahuje k nějakému souboru předpokladů o rysech společných různým uměleckým dílům, o pochodech, které probíhají v divákovi při chápání veškerého umění a o způsobech, kterými se umělecká díla vztahují ke společnosti. Tyto předpoklady je možno zobecnit a tudíž konstituují přinejmenším hrubou teorii umění. Přístup tedy umožňuje analytikovi, aby byl při studiu víc než jednoho uměleckého díla konzistentní. *Metodu* považuji za něco specifitějšího: je to soubor postupů užívaných ve vlastním analytickém procesu.

Přístup, který kritik přijímá nebo který si vytváří, často závisí na tom, proč vůbec chce filmy analyzovat. Zdá se, že zde jsou dva hlavní způsoby, které si analytik obvykle při práci na nějakém filmu vybírá – jeden se soustřeďuje na přístup, druhý na samotný film.

Člověk se může rozhodnout, že se podívá na nějaký film, a bude na něm demonstrovat nějaký přístup a k němu příslušnou metodu (jelikož u většiny přístupů existuje převážně jen jedna metoda). To je v současné době v akademické filmové vědě běžná strategie. Kritik začne s analytickou metodou, často odvozenou z literární vědy, psychoanalýzy, lingvistiky či filosofie a potom si vybere film, který se zdá být pro předvedení oné metody vhodný. Když jsem na počátku sedmdesátých let začínala s filmovou analýzou, zdál se být tento druh filmového kriticismu téměř samozřejmým způsobem, jak přistupovat k věcem. Metoda byla prvořadá, a pokud člověk snad neměl před započatím analýzy nějakou metodu, riskoval, že se bude jevit jako naivní a zmatený.

Nyní se mi však zdá, že tento postoj nese značná úskalí. Kritik samozřejmě mohl použít analýzu nějakého filmu jako *test* dané metody, aby ji vyzkoušel a popřípadě pozměnil. Ale v analýzách napsaných přibližně v uplynulých patnácti letech výběr filmu příliš často jednoduše slouží k potvrzení metody. To, že můžeme aplikovat psychoanalytické čtení na filmy jako *Rozdvojená duše* a *Vertigo*, nás sotva může překvapit; taková analýza je pro metodu sotva podnětná. Ale může se psychoanalytická metoda stejně tak zabývat *Velkou vlakovou loupeží* nebo *Zpíváním v dešti* – aniž by film neznásilnila simplifikujícím a pokřiveným čtením?

Zde se setkáváme s druhým problémem taktiky povinné metody. Předem vytvořené metody, aplikované jednoduše k demonstrativním účelům, často vedou k redukování komplexnosti filmu. Protože metoda existuje před výběrem filmu a před procesem analýzy, musejí být její předpoklady natolik široké, aby se hodily na každý film. Aby se každý film mohl přizpůsobit metodě, potom ho musíme určitým způsobem považovat za „stejný“, a široké předpoklady metody budou směřovat k zahlazení rozdílů. Pokud každý film jednoduše předvádí oidipovské drama, potom se naše analýzy začnou neodvratně podobat jedna druhé. Výsledkem potom je, že kritik vytváří dojem, že filmy jsou nudné a nezajímavé. Já si však myslím, že úkolem kritika je, přinejmenším alespoň částečně, zdůrazňovat poutavé aspekty filmů.

Taková homogenita v přístupu k filmům dále vede k tomu, že výběrem jediné metody a její násilnou a jednotvárnou aplikací na každý film riskujeme ztrátu podnětnosti analýzy. Filmy, které užíváme jako příklady, jsou ty, které metodě vyhovují, což má za následek, že se náš přístup dostává do začarovaného kruhu sebepotvrzování. V tomto systému se zřejmě nevyskytnou žádné problémy a snadnost povzbudí revizi. A skutečně, pro kritiky, kteří si vyvinou nějakou metodu a potom ji aplikují, aby ji vyzkoušeli, přicházejí revize většinou z vnějšku filmové sféry. Vývoj v lingvistice či psychoanalýze může pozměnit metodu, ale médium filmu na to má obvykle malý vliv. (Důvodem často je to, že původní přístup – psychoanalýza, lingvistika apod. – leží mimo sféru estetických studií.)

Za ta léta, co se zabývám filmem, jsem se postupně vzdálila od tohoto pojetí aplikace předem hotové metody a její následné demonstrace. Spíše zde budu tvrdit, že film obvykle analyzujeme proto, že je zajímavý. Jinými slovy, že je v něm něco, co nedokážeme vysvětlit na základě předpokladů našeho existujícího přístupu. Zůstává po zhlédnutí neuchopitelný a záhadný. To však neznamená, že začínáme bez jakéhokoliv přístupu. Náš obecný přístup ale nebude zcela diktovat, jak analyzovat jakýkoliv daný film. Jelikož se umělecké konvence neustále mění a v rámci existujících konvencí existuje v každém okamžiku nekonečné množství možných variací, můžeme těžko očekávat, že jeden přístup může anticipovat každou možnost. Když nás některé filmy oslovují, je to jistá známka toho, že si zasluhují analýzu a že tato analýza může pomoci rozšířit nebo modifikovat přístup. V opačném případě můžeme v daném přístupu cítit nedostatek a záměrně hledat film, který zřejmě tyto problémy vyjeví. [...] ¹⁾

1) Text K. Thompsonové je úvodní teoretickou kapitolou v její knize *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press, Princeton 1988. Hranaté závorky označují místa, kde jsme text krátili, neboť odkazoval přímo k analýzám jednotlivých filmů obsažených v následujících kapitolách, a nebyl relevantní v kontextu úvodní části. (Pozn. red.)

Domnívám se, že analýza zahrnuje rozšířené, pozorné sledování filmu – sledování, které dává analytikovi možnost pohodlně zkoumat ty struktury a materiály, které ho zaujaly při prvním zhlédnutí filmu i při jeho zhlédnutích následných. Film nás takříkajíc může sám vybídnout k takovému sledování. Mezi diváckými schopnostmi, které si přinášíme, a mezi strukturami filmu, jak je zakoušíme, vyvstává určitá disparita. Jsme konfrontováni s něčím, co jsme neočekávali, že zde nalezneme. (Tato problematická kvalita se může opět objevit v samotném přístupu: můžeme si uvědomit, že ve skutečnosti chybí něco, o čem jsme doufali, že je v přístupu zahrnuto, a my budeme potom hledat film či filmy, které nám pomohou tuto mezeru zaplnit.)

Když film vybudí náš zájem, analyzujeme jej, abychom formálními a historickými pojmy vysvětlili, co se v díle, které spustilo takovou reakci, děje. Podobně, když se objeví nějaký problém v přístupu, který vzdoruje specifikaci, bude naší první reakcí to, že se obrátíme k rozmanité skupině skutečných filmů, abychom porozuměli tomu, jak si tento přístup poradí s otázkami, které tyto filmy předkládají. Výsledky pozorného sledování potom poskytneme dalším, kteří možná také shledali tento nebo podobné filmy zajímavými, nebo kteří jsou přinejmenším zaujati otázkami, které analýza nastoluje – protože koneckonců kritiky píšeme a čteme stejně tak kvůli otázkám, které nastolují jako kvůli explikaci nějakého jednotlivého filmu. Teorie a kritika se tak stávají dvěma různými aspekty jednoho a téhož procesu dávání a přijímání.

Neoformalismus je přístupem k estetické analýze založeným dosti těsně na práci ruských literárních formalistů. Ti pracovali v Rusku v období od poloviny prvního desetiletí tohoto století až do třicátých let, kdy byli přinuceni své názory modifikovat. V mé předchozí knize analýz Eisenstein's *Ivan the Terrible* jsem ukazovala, jak by mohly být původní předpoklady formalistů adaptovány na film. Zde se tím už nebudu zabývat; spíše bych chtěla načrtnout samotný neoformalistický přístup s menším množstvím odkazů k pracem ruských formalistů – ty budu používat tehdy, když mohou poskytnout jasnější definici určitého pojmu či konceptu.²⁾ [...]

Neoformalistická analýza má schopnost přicházet s teoretickými otázkami. A pokud se nechceme zabývat stejným teoretickým materiálem stále dokola, musíme mít přístup, který je dostatečně flexibilní k tomu, aby na výsledky těchto otázek mohl reagovat a zahrnovat je do sebe. Tento přístup musí být aplikovatelný na každý film a musí mít v sobě zabudovanou potřebu neustálého sebezpochybňování a tím i proměňování se. Každá analýza by nám měla něco říci nejen o filmu, o který právě jde, ale také o možnostech filmu jako umění. Neoformalismus má tuto potřebu neustálé modifikace v sobě zabudovanou. To implikuje dvousměrnou interakci mezi teorií a kritikou. Není to, jak jsem se již zmínila, metoda jako taková. Neoformalismus jako přístup nabízí řadu příbližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecnstva. Neoformalismus ale nepředepisuje, *jak* jsou tyto předpoklady vtěleny do jednotlivých filmů. Základní předpoklady mohou být spíše užity ke zkonstruování metody speciálně vhodné pro problémy nastolené každým jednotlivým

2) Pro vysvětlení ruského formalismu jako přístupu viz mou práci *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton 1981 (1. kapitola). Victor Erlich, *Russian Formalist: History – Doctrine*. The Hague: Mouton 1969.

filmem. V roce 1924 zdůraznil tento omezený význam slovní „metody“ Boris Ejchenbaum:

„Slovo ‚metoda‘ musí znovu dostat svůj předchozí skromný význam prostředku užívaného ke studiu jakéhokoliv konkrétního problému. Metody studia formy se mohou lišit podle libosti, pokud je dodržován jednoduchý princip závislosti na tématu, materiálu a způsobu, jakým je kladena otázka. Metody studia textu, metody studia verše, metody studia určitého období a tak dále – to jsou přirozené způsoby užití slova ‚metoda‘... My se nezabýváme metodami, ale principem. Můžete si vymyslet kolik metod jen budete chtít, ale tou nejlepší metodou bude ta, která povede nejspolehlivěji k cíli. My sami máme nekonečné množství metod. Ale nemůže být řeči o mírové koexistenci mezi deseti různými principy, dokonce ani mezi jen dvěma principy. Princip, který určuje obsah či předmět specifické vědy musí stát sám. Naším principem je studium literatury jako specifické kategorie jevů.“³⁾

To, co Ejchenbaum nazývá „principem“, a co já nazývám „přístupem“, je to, co nám dovoluje rozhodnout, které z mnoha (vlastně z nekonečného množství) otázek, jež si můžeme o díle pokládat, jsou ty nejužitečnější a nejzajímavější. Metoda se pak stává nástrojem k získání odpovědí na tyto otázky. Jelikož se otázky u každého díla (přinejmenším mírně) liší, bude také odlišná metoda. Samozřejmě bychom si mohli věci zjednodušit (jako zaneprázdnění akademici) tím, že bychom si pokaždé kladli tu samou otázku, vybírali ten samý typ filmu a užívali tu samou metodu. Ale to by směřovalo proti cíli, jímž je objevit, co je v každém novém díle zajímavé či podnětné. Navíc by to u každé naší nové práce nevedlo k modifikaci a osvětlení našeho přístupu.

Neoformalistická filmová kritika se tím, že předpokládá celkový přístup, který diktuje modifikaci či úplnou změnu metody pro každou novou analýzu, vyhýbá problému, který je vlastní typické sebepotvrzující metodě. Nepředpokládá, že text skrývá nějaký pevný vzorec, který zde analytik okamžitě najde. Koneckonců, pokud od začátku předpokládáme, že text něco obsahuje, pravděpodobně to najdeme. Neoformalismus takto obchází klišé a fádnost tím, že užívá analýzu jako prostředek, kterým testuje sám sebe v konfrontaci se skutečnými filmy.

Povaha uměleckého díla

Neoformalismus hází přes palubu komunikační model umění. V takovém modelu se obvykle rozlišují tři složky: vysílající, médium a příjemce. Předpokládá se, že hlavní aktivitou je předávání informace od vysílajícího k příjemci prostřednictvím média (např. řeči, televizního obrazu, Morseovy abecedy). Médium má zde tedy praktickou funkci a jeho efektivnost se posuzuje podle toho, jak účinně a zřetelně přenáší informaci.

Mnoho přístupů k uměleckým dílům předpokládá, že umění komunikuje podobným způsobem: umělec vysílá zprávu (významy či nějaké téma) prostřednictvím uměleckého díla příjemci (tzn. čtenáři, divákovi či posluchači). Z toho tedy vyplývá, že také

3) Boris M. Ejchenbaum, *Concerning the Question of the Formalists*. In: Chris Pike (Ed.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*. London 1979, s. 51 – 52.

umělecké dílo by mělo být posuzováno podle toho, jak dobře tlumočí své významy. Umělecké dílo by navíc mělo v našem životě sloužit přímo praktickému účelu, jelikož komunikace je praktická činnost. V důsledku toho bylo umělecké dílo považováno mnoha kritickými tradicemi za hodnotné pouze pokud sdělovalo významná témata či filosofické myšlenky. Díla „pouze zábavná“ nejsou tak hodnotná, jelikož se na ně nahlíží tak, že pro nás nevykonávají žádnou užitečnou službu. Z tohoto základního předpokladu pochází tradiční rozdělení mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním.

Jedním z tradičních způsobů, jak se vyhnout komunikačnímu modelu umění je zastávání pozice „umění pro umění“. O umění se tu předpokládá, že nesděluje myšlenky, ale existuje kvůli potěšení, které v reakci na něj zažíváme. Kritériem pro hodnocení děl jsou zde krása, intenzita emocí a podobné kvality. Na formování této pozice se ale opět do jisté míry zřejmě podílí určité elitářské rozlišování mezi vysokým a nízkým uměním, jelikož estetická zkušenost se tak stává doménou estétů s výjimečným vkusem, kteří dokáží ocenit půvaby dokonalého díla, zatímco průměrný člověk se dokáže vyrovnat pouze s obhroublostí populárního umění.

Ačkoliv je dosti rozšířená domněnka, že ruští formalisté zastávali pozici umění pro umění, vůbec tomu tak nebylo. Spíše položili základ alternativě ke komunikačnímu modelu umění – a rovněž se vyhnuli rozdělování umění na vysoké a nízké – tím, že rozlišovali mezi praktickou, každodenní percepcí a percepcí specificky estetickou, ne-praktickou. Pro neoformalisty je potom umění sférou oddělenou od všech ostatních typů kulturních artefaktů, protože předkládá jedinečný soubor percepčních požadavků. Umění je vyčleněno stranou našeho všedního světa, ve kterém užíváme svoji percepci pro praktické cíle. Vnímáme svět tak, abychom z něj získali především ty prvky, které jsou relevantní pro naše bezprostřední činnosti. Když například stojíme na rohu ulice, ignorujeme spousty pohledů, zvuků a vůní, protože se soustředujeme na to, až se na semaforu rozsvítí zelená, což je pro nás signálem, že můžeme pokračovat za svým skutečným cílem, na schůzku o několik bloků dále. K takovým účelům se musí naše mentální procesy soustředit a vyloučit jiné podněty. Kdybychom si všímali všech vjemů, které přijímáme, neměli bychom už čas provádět rozhodnutí týkající se našich nejaktuálnějších potřeb, například ani uhnout před jedoucím autobusem. Náš mozek je dobře uzpůsobený k tomu, aby se koncentroval pouze na ty aspekty našeho okolí, které se nás prakticky týkají; ostatní věci vnímáme periferně.

Filmy a jiná umělecká díla nás naopak vrhají do ne-praktické interakce hravého typu. Regenerují naše vnímání a další duševní procesy, protože pro nás nemají žádné bezprostřední praktické implikace. Když na plátně vidíme hrdinu nebo hrdinku v nebezpečí, nevrháme se vpřed, abychom se stali pohotovými záchránci. Místo toho vstupujeme do procesu sledování filmu jako do zkušenosti naprosto oddělené od naší všední existence. To neznamená, že filmy na nás nijak nepůsobí. Stejně jako veškeré umění jsou pro náš život nesmírně důležité. Povaha praktické percepce znamená, že se naše schopnosti otupují opakujícími se a obvyklými činnostmi, ze kterých se převážně skládá každodenní život. Umění pak může tím, že regeneruje naše vnímání a naše myšlenky, působit jako jakési mentální cvičení, podobně jako sport procvičuje tělo. Lidé často přistupují k umění podobně jako k různým hrám – například šachům – a k estetické kontemplaci přírody. Umění spadá do kategorie věcí, jež lidé dělají pro rekreaci – aby si znovu-vytvořili

(angl. „re-create“ – pozn. překl.) pocit svěžesti či hry narušený obvyklými povinnostmi a útrapami praktické existence. Regenerované či rozšířené vnímání, které získáváme od uměleckých děl, se často může přenést do našeho vnímání všedních předmětů, událostí a myšlenek a může toto vnímání ovlivňovat. Stejně jako fyzické cvičení, může i prožívání uměleckých děl mít po určité době značný celkový dopad na náš život. A je-li i hravě zábavné filmy mohou naše vnímání zaměstnávat stejně komplexně jako filmy zabývající se vážnými, složitými tématy, neoformalismus ve filmu nerozlišuje mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním.

Předpoklad neoformalismu o estetické sféře, která se liší od ne-estetické sféry (ač je na ní závislá), jde proti hlavnímu trendu v současné filmové teorii. Jak marxistická, tak i psychoanalytická filmová teorie závisí na rozsáhlých výkladech toho, jak lidé a společnost fungují. Tyto přístupy se nestarají o specifickou estetickou sféru. Ale ruští formalisté byli, slovy Ejchenbaumovými, „specifikátory“. Vyčlenili estetickou sféru jako svůj předmět zájmu, přičemž si plně uvědomovali, že je to sféra limitovaná – ale důležitá. Začali od specifčnosti umění a potom se přesunuli k obecné teorii mysli a společnosti, což bylo v souladu s jejich základními předpoklady a užitečné při vysvětlování díla a toho, jak na něj lidé reagují v reálném, historickém kontextu. Marxismus a psychoanalýza fungují shora dolů, kdy se dostávají k uměleckému dílu s ohromnou masou již hotových hlavních předpokladů a proponenti takovýchto teorií musí v důsledku toho hledat ontologii a estetiku, která k tomu bude pasovat.

To neznamená, že neoformalismus bere umění jako neměnnou, fixovanou sféru. Umění je kulturně determinované a relativní, ale je rozmanité. Zdá se, že všechny kultury měly umění a všechny uznávaly estetickou jako zvláštní sféru. Neoformalismus je skromný přístup usilující pouze o vysvětlení této sféry a jejího vztahu ke světu. Nesnaží se vysvětlit svět jako celek a umění jako jedno jeho zákoutí. Především tento rozdíl v cílech ztěžuje usmíření neoformalismu s těmito ostatními současnými přístupy.

Dříve než však neoformalismus zavrhneme jako konzervativní, měli bychom si všimnout, že jeho chápání účelu umění se vyhýbá tradičnímu pojetí pasivity estetické kontemplanace. Vztah diváka k uměleckému dílu se stává aktivním. Nelson Goodman charakterizoval estetický postoj jako „neklidný, hledající, testující – spíše činnost než postoj: tvoření a obnovování“.⁴⁾ Divák v díle aktivně hledá podněty a reaguje na ně diváckými schopnostmi, které získal při prožívání jiných uměleckých děl i všedního života. Divák se angažuje v rovinách vnímání, emocí a poznávání, které jsou spolu neoddelitelně svázány. Jak říká Goodman: „V estetické zkušenosti *fungují emoce kognitivně*. Umělecké dílo je chápáno stejně tak prostřednictvím pocitů jako skrze smysly.“⁵⁾ Neoformalističtí kritici tedy nepřistupují k estetické kontemplanaci tak, že by měla obsahovat takovou emoční reakci, kterou nemůže vyvolat žádný jiný předmět než umělecké dílo. Spíše je to tak, že nás umělecká díla zaměstnávají na všech úrovních a mění naše způsoby vnímání, cítění a myšlení. (Obvykle zde budu pro zjednodušení hovořit o „percepci“, ale mám při tom na mysli i emoční a poznávací procesy.)

4) Nelson Goodman, *Languages of Art*. Indianapolis 1968, s. 242.

5) Tamtéž, s. 248.

Umělecká díla dosahují obnovných účinků na naše mentální procesy prostřednictvím estetické hry, kterou ruští formalisté nazývali *ozvláštnění*. Naše ne-praktické vnímání nám dovoluje vidět vše v uměleckém díle jinak, než bychom to viděli ve skutečnosti, protože se to ve svém novém kontextu jeví jako zvláštní. Slavná pasáž Viktora Šklovského o ozvláštnění pravděpodobně poskytuje nejlepší definici tohoto termínu:

„Když začneme zkoumat obecné zákony vnímání, vidíme, že tím, jak si na percepci zvykáme, stává se percepce automatickou... Takový návyk vysvětluje principy, podle kterých v běžné řeči nedokončujeme věty či slova... Předmět, vnímaný všední percepcí, bledne a nezanechává dokonce ani první dojem; nakonec zapomínáme i na to, co to vůbec bylo... Zvyk pohlcuje práci, oblečení, nábytek, vlastní ženu i strach z války... A umění existuje proto, aby člověk mohl obnovit svůj pocit života; existuje, aby člověk pocítil věci, aby se kámen stal *kamenným*. Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v „ozvlášťňování“ věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“⁶⁾

Umění ozvlášťňuje naše navyklé vnímání každodenního světa, ideologie („strach z války“), jiných uměleckých děl atd. tím, že si z těchto zdrojů bere materiál a transformuje jej. Transformace se uskutečňuje tím, že je tento materiál umísťován do nového kontextu a zapojován do neobvyklých formálních vzorců. Ale když řada uměleckých děl užívá těch samých prostředků stále dokola, ozvlášťňující schopnost těchto prostředků se snižuje; zvláštnosti postupem času ubývá. V tomto bodě se ozvlášťňované stává běžným a umělecký přístup se do značné míry automatizuje. Časté změny, které umělci do svých nových děl během doby vkládají, odrážejí snahu vyhnout se automatizaci a hledat nové prostředky k ozvláštnění formálního prvku těchto děl. Ozvláštnění je tedy obecným neoformalistickým termínem pro základní účel umění v našem životě. Účel sám o sobě zůstává v průběhu historie konzistentní, ale neustálá potřeba vyhýbat se zautomatizování také vysvětluje, proč se umělecká díla mění ve vztahu ke svému historickému kontextu a proč je možno ozvláštnění dosahovat nekonečným množstvím způsobů.

Aby mohl nějaký předmět pro diváka fungovat jako umění, musí zde být přítomno ozvláštnění; může být ale přítomno ve velmi rozmanité míře. Automatizace může téměř vymazat ozvlášťňující schopnosti běžných, neoriginálních uměleckých děl, jako třeba westernů kategorie B. Taková obyčejná díla nemají tendenci ozvlášťňovat své hollywoodské žánrové konvence. Přesto se i neoriginální žánrový film ve své podstatě alespoň minimálně liší od ostatních, podobných filmů. Je tudíž lehce ozvlášťňující v tom, jak užívá přírodu a historii. Můžeme tedy předpokládat, že veškeré umění přinejmenším ozvlášťňuje běžnou realitu.

I v konvenčním díle jsou události řazeny způsobem, který se liší od skutečnosti. Díla, která vyčleňujeme jako ta nejoriginálnější a která jsou považována za nejhodnotnější, jsou většinou ta, která realitu buď ozvlášťňují silněji nebo ozvlášťňují konvence stanovené předešlými uměleckými díly – nebo kombinují obojí. Ale když si zvolíme běžný film a podrobíme ho stejnému zkoumání, které dopřáváme dílům originálnějším,

6) Viktor Šklovskij, *Art as Technique*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, Nebraska 1965, s. 11 – 12.

jeho automatizované prvky ztratí svou familiárnost a stanou se fascinujícími [...]. Ozvláštnění je tak prvkem všech uměleckých děl, ale jeho prostředky a stupeň se značně liší a ozvlášťující schopnosti určitého díla se v průběhu historie mění.

Tyto předpoklady o ozvláštnění a automatizaci dovolují neoformalistům eliminovat běžný rys většiny estetických teorií: rozpor mezi formou a obsahem. Význam není konečným výsledkem uměleckého díla, ale jednou z jeho formálních komponent. Umělec buduje dílo mimo jiné z významů. Význam je zde chápán jako systém klíčů k denotacím a konotacím díla. (Některými z těchto klíčů budou existující významy, které dílo užívá jako svůj základní materiál; klišé a stereotypy jsou zřejmým příkladem preexistujících významů nesených dílem, ačkoliv mohou v díle vykonávat řadu různých funkcí.) Můžeme rozlišit čtyři základní roviny významu. Denotace může zahrnovat *referenční* význam, ve kterém divák jednoduše rozeznává identitu oněch aspektů reálného světa, které dílo obsahuje. Například chápeme, že hrdina v *Ivanu Hrozném* reprezentuje skutečného cara, který žil v Rusku v šestnáctém století, a že děj filmu *Čaroděj ze země Oz* se týká jednoho dlouhého snu. Kromě toho filmy často předkládají abstraktnější myšlenky, a tento typ významu můžeme označit jako *explicitní*. Protože si generál v *Pravidlech hry* neustále stěžuje, že hodnoty vyšší třídy mizí, můžeme se domnívat, že tento film explicitně předkládá názor, že ona třída je na ústupu, jakožto jeden vzorec svého formálního systému. Jelikož tyto typy významu jsou předkládány ve filmu, chápeme je podle své předchozí zkušenosti s uměleckými díly a světem.

Konotativní významy nás vedou do roviny, kde chceme-li rozumět, musíme interpretovat. Konotace mohou být *implicitní* významy vyvolané dílem. Máme tendenci nejprve hledat referenční a explicitní významy, a když se nemůžeme dobrat nějakého významu touto přímou cestou, přecházíme na rovinu interpretace. Například na konci *Zatmění* asi nebudeme předpokládat, že nám Antonioni ukazuje sedm minut prázdné ulice jen proto, že mu jde o ulice – dlouhý časový úsek a jeho privilegované umístění na konci filmu působí proti takové domněnce. Podobně se i explicitní význam – že ani Vittoria ani Piero na schůzku nepřišli – jeví jako neadekvátní pro úplné vysvětlení této sekvence. Konec *Zatmění* nás vybízí k tomu, abychom se znovu zamysleli nad vztahem těchto dvou lidí a nad daným prostředím, a dospěli tak k dodatečným závěrům – nejspíše k něčemu o sterilitě jejich života i moderní společnosti. Interpretaci také užíváme k tomu, abychom vytvořili významy, které jdou za rovinu jednotlivého díla a které pomáhají definovat jeho vztah ke světu. Když hovoříme o ne-explicitní ideologii nějakého filmu nebo o filmu jako reflexi společenských tendencí nebo ztvárnění duševních stavů velkých skupin lidí, potom interpretujeme jeho *symptomatický* význam. Rozprava Siegfrieda Kracauera o německém němém filmu jako indikátoru kolektivní touhy obyvatelstva podlehnout nacistickému režimu by byla symptomatickou interpretací.⁷⁾

Všechny tyto typy významu – referenční, explicitní, implicitní a symptomatický – mohou přispět k ozvlášťujícím účinkům filmu. I vlastní běžné významy mohou být mimořádnými prostředky ozvláštněny. Ale většina významů, které se užívají ve filmech, bude nutně patřit mezi významy již existující. Opravdu nové myšlenky se zřídka objevují ve filosofii či v přírodních vědách, a těžko očekávat, že velcí umělci budou také originálními

7) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*. Princeton 1947.

mysliteli. (Někteří kritici samozřejmě očekávají, že umělec bude i jakýmsi filosofem s vizí světa; tento předpoklad se týká zvláště autorské kritiky. Ruští formalisté však nahlíželi na umělce jako na zručné řemeslníky, zabývající se zvláště složitým řemeslem.) Umělci místo toho používají již existující ideje a prostřednictvím ozvláštňování dosahují toho, že vypadají nově. Myšlenky v Ozuově *Tokijském příběhu* se redukuje na jedno explicitně vyjádřené téma: „Buď laskavý ke svým rodičům, dokud jsou na živu.“ Tato myšlenka není nijak převratná svojí originalitou, přesto však bude sotva někdo popírat, že ji tento film zpracovává nesmírně působivě.

Významy v uměleckých dílech neexistují jen proto, aby byly ozvláštňovány. Mohou také pomoci při ozvláštňování jiných prvků. Významy mohou ospravedlňovat vkládání takových stylistických prvků, které se samy stávají předmětem zájmu. Poněkud prosté, téměř šablonovité poznámky v Tatiho filmech o tom, jak moderní společnost působí na lidi, slouží částečně jako záminka pro sjednocení šňůry vysoce originálních, percepčně podnětných komických šteků.

Jelikož neoformalismus nenahlíží na umění jako na komunikaci, stává se pro neoformalistického kritika interpretace jedním nástrojem z mnoha. Každá analýza užívá nějakou metodu adaptovanou na film a na konkrétní problémy, a interpretace není vždy užívána stejným způsobem. Může být rozhodující, nebo méně důležitá, podle toho, jestli se dílo koncentruje na implicitní nebo explicitní významy. Interpretace může, podle toho, jaké jsou cíle analytika, zdůrazňovat významy uvnitř díla, nebo vztah díla ke společnosti.

Neoformalismus se takto značně liší od ostatních kritických přístupů, z nichž většina zdůrazňuje interpretaci jako analytickou ústřední – často jedinou – činnost. Interpretační metoda obvykle předpokládá, že to, jak člověk interpretuje, zůstává stejné film od filmu. Taková metoda může být docela obecná, protože musí vtěsnat všechny filmy do jednoho podobného vzorce. Tzvetan Todorov rozlišuje mezi dvěma širšími typy interpretační strategie pro běžné užití: mezi strategií „operační“, která klade důraz na proces interpretace, a „finalistní“, která zdůrazňuje výsledek interpretačního procesu. Jako příklad té druhé cituje marxismus a freudiánství:

„V obojím je bod, do kterého se chceme dostat, znám předem a není možno ho modifikovat: to je princip odvozený z práce Marxe či Freuda (je signifikantní, že tyto typy kritiky nesou jména svých inspirátorů; produkovaný text je nemožné modifikovat bez znásilnění doktríny, a tudíž bez jejího opuštění).“⁸⁾

V odkaze speciálně na freudiánskou interpretaci Todorov říká: „Jestliže je psychoanalýza skutečně specifickou strategií (a já věřím, že je), může naopak takovou být jen prostřednictvím apriorní kodifikace výsledků, které získává. Psychoanalytická interpretace může být definována pouze jako interpretace, která objevuje v analyzovaných objektech obsah, který je v harmonii s psychoanalytickou doktrínou; ...interpretaci zde řídí jí předcházející znalost významu, který se má objevit.“

Jako příklad tohoto řízení Todorov cituje Freudovo prohlášení, že převážná většina symbolů ve snech jsou symboly v podstatě sexuální.⁹⁾

8) Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*. Paris 1978, s. 160 – 161.

9) Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*. Ithaca 1982, s. 253 – 254.

Takovéto pre-determinované vzorce se staly ve filmové vědě docela běžnými. Nedávno například někteří kritici tvrdili, že našli „rodinou romanci“ (založenou na freudiánském pojetí Oidipova komplexu) ve všech klasických narativních filmech. Jiné interpretativní schéma vyžaduje, aby analytik třídil úrovně pohledu různých postav a pomocí nich určil, kdo má ten správný „pohled“, a tudíž je mocnější. Takováto redukční schémata jsou tautologická, jelikož předpokládají, že jakýkoliv film bude do nich zapadat, a jsou dostatečně jednoduchá, aby každý film pro ně mohl být uzpůsoben. (A když se zdá, že film nezapadá, může analytik shledat jeho význam ironickým.) Naopak mnozí freudiánští kritici, kteří se zabývají symptomatickými významy, shledávají v určitém filmu symptomy psychického potlačení či ideologických konfliktů. Taková metoda, i když je komplexnější, stále končí diktátem úzkého rozmezí předem daných významů, které analytik ve filmu nutně najde. Takové systémy je nemožné napadat či hájit, protože žádný myslitelný důkaz je nemůže potvrdit či popřít.

Dalším problémem výlučné koncentrace na interpretaci je, že i když jsou významy filmu skutečně explicitní, kritik se jimi musí zabývat, jako kdyby byly implicitní či symptomatické – o čem by jinak měl mluvit?

Neoformalismus předpokládá, že se význam liší film od filmu, protože je, podobně jako jakýkoliv jiný aspekt filmu, prostředkem. Slovo *prostředek* označuje jakýkoliv jednoduchý prvek či jakoukoliv strukturu, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo, kostým, téma atd. Pro neoformalistu jsou všechny prostředky média a formální organizace ve svém potenciálu ozvláštnění a použití k výstavbě filmového systému rovnocenné. Jak ukázal Ejchenbaum, starší estetická tradice chápala prvky díla jako „expresi“ autora; ruští formalisté na tyto prvky hleděli jako na umělecké prostředky.¹⁰⁾ Struktura prostředků se jeví jako organizovaná nejen proto, že vyjadřuje význam, ale také proto, že vytváří ozvláštnění. Prostředky můžeme analyzovat použitím konceptů funkce a motivce.

Jurij Tyňanov definoval *funkci* jako „vzájemný vztah každého prvku literárního díla se všemi ostatními prvky v tomto díle a s celým literárním systémem“.¹¹⁾ Je to cíl, kterému slouží všechny přítomné prostředky. Funkce je rozhodující pro pochopení jedinečných kvalit daného uměleckého díla, neboť zatímco mnohá umělecká díla mohou užívat stejného prostředku, funkce tohoto prostředku může být v každém díle jiná. Je riskantní předpokládat, že daný prostředek má v každém filmu pevně danou funkci. Máme-li použít například dvě filmová klišé, pak mřížovité stíny nemusí vždy symbolizovat, že hrdina je „uvězněn“, a vertikály v kompozici automaticky neznamenají, že postavy na obou stranách jsou od sebe izolované. Každý daný prostředek slouží různým funkcím podle kontextu díla a hlavním úkolem analytika je najít funkce tohoto prostředku v tom či onom kontextu. Funkce jsou také důležité ve vztahu díla k historii. Prostředky samy o sobě se celkem snadno automatizují, a umělec je může nahradit novými prostředky, které jsou více ozvlášťující. Ale funkce mají tendenci zůstat stabilnější, jelikož se

10) Boris M. Ejchenbaum, *Sur la théorie de la prose*. In: Tzvetan Todorov (Ed.), *Théorie de la littérature*. Paris 1969, s. 228.

11) Jurij Tyňanov, *On Literary Evolution*. In: Ladislav Matejka – Krystyna Pomorska (Ed.), *Readings in Russian Poetics*. Cambridge, Mass. 1971, s. 68.

obnovují změnou prostředku a historicky přetrvávají déle než jednotlivé prostředky. Různé prostředky, které plní tu samou funkci můžeme nazývat *funkčními ekvivalenty*. Jak ukázal Ejchenbaum, pro analytika je důležitější funkce prostředku v daném kontextu než prostředek jako takový.¹²⁾

Prostředky mají v uměleckých dílech své funkce, ale dílo musí také poskytovat nějaký důvod, aby byl prostředek do něj vůbec začleněn. Důvodem, který dílo poskytuje pro přítomnost jakéhokoliv konkrétního prostředku, je jeho *motivace*. Motivace je vlastně jakýmsi vodítkem poskytovaným dílem, které nás vede k rozhodnutí, čím by se dalo ospravedlnit použití prostředku; motivace tedy funguje jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka. Existují čtyři základní typy motivace: kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká.¹³⁾

Stručně řečeno, *kompoziční motivace* ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoliv prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času. Kompoziční motivace nejčastěji zahrnuje rané „podstrčení“ nějaké informace, kterou budeme potřebovat později. Například v *Dívce v modrém* P. G. Wodehouse líná sekretářka nevyřídí svému šéfovi vzkaz, že jeho přítel uložil cenný Gainsboroughův portrét do zásuvky. Následkem toho se šéf domnívá, že obraz byl ukraden. Celá série komických nedorozumění v tomto románu vychází z motivace dané jedinou událostí – ze sekretářčiny chyby. Jako výsledek potom anticipujeme, že se zmatek vyřeší nalezením portréту v zásuvce. Kompoziční motivace často příliš nesvědčí hodnověrnosti, ale jsme ochotni to přehlédnout, aby mohl příběh dále pokračovat. Jak píše Šklovskij: „Na Tolstého otázku: ‚Proč Lear nepoznává Kenta a Kent Edgara?‘ můžeme odpovědět: protože je to nutné pro stvoření dramatu, a tato nereálnost Shakespeara neznepokojovala víc, než šachistu znepokojuje otázka ‚Proč se nemůže kůň pohybovat přímo?‘“¹⁴⁾ Kompoziční motivace působí tak, že vytváří pro každé jednotlivé umělecké dílo jakýsi vnitřní soubor pravidel.

Hodnověrnost spadá do sféry *realistické motivace*, což je určitý typ podnětu v díle, který vede k tomu, že se obracíme k pojmům z reálného světa, abychom ospravedlnili přítomnost nějakého prostředku. Když například na začátku Vernova románu *Phileas Fogg* uzavírá svou sázku, že vykoná cestu kolem světa za osmdesát dní, uvědomujeme si, že je bohatý a může tudíž všeho nechat a cestovat; navíc si může zaplatit všechny možné dopravní prostředky, které na své cestě použije. (Podobná realistická motivace bohatství podporuje romány Dorothy L. Sayersové o Lordu Peteru Wimseyovi a mnoho ztřeštěných filmových komedií třicátých let.) Naše představy o realitě nejsou přímou, přirozenou znalostí světa, ale jsou různým způsobem kulturně determinované. Realistická motivace se tak může dovolávat dvou velkých oblastí našich znalostí: na jedné straně naší znalosti

12) Boris M. Ejchenbaum, *The Theory of the Formal Method*. In: Ladislav Matejka – Krystyna Pomorska (Ed.), c. d., s. 29.

13) Ruští formalisté rozlišovali pouze tři. Boris Tomaševskij v původním zkoumání motivace (*Thematisic*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), c. d., s. 78 – 87) transtextuální motivaci neuvádí. David Bordwell si termín *transtextuální* vypůjčil od Gerarda Genetta, aby jím popsal, jak umělecká díla působí přímo na konvence ustavené jinými uměleckými díly – typ působení, který původní tři kategorie explicitně nepostihují. Viz David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985, s. 36.

14) Viktor Šklovskij, *On the Connection Between Devices of Syuzhet Construction and General Stylistic Devices*. In: Stephen Bann – John E. Bowlt (Ed.), *Russian Formalism*. New York 1973, s. 65.

každodenního života, kterou získáváme přímou interakcí s přírodou a společností; na druhé straně naším povědomím o vládnoucích estetických kánonech realismu v daném období stylistické změny umělecké tvorby. [...]

Jelikož realistická motivace se odvolává k představám o skutečnosti, místo k imitaci reality, mohou být její prostředky neobyčejně různorodé, dokonce i v rámci jediného díla. Pro větší část Mozartovy opery Figarova svatba platí, že to, že postavy zpívají místo aby mluvily, je motivováno transtextuálně žánrem: v operách lidé zpívají, i když se v narativním světě vždy zpěvem neprezentují. Přesto občasná realistická motivace jejich zpívání „ospravedlňuje“. Cherubinova první árie „Non so piu cosa son, cosa faccio“, funguje jednoduše jako prostředek, kterým chlapec sděluje Zuzaně své city. Později však Zuzana doprovází na kytaru Cherubinovu píseň pro hraběnku „Voi che sapete, che cosa e amor“, a tyto dvě ženy chválí jeho hlas. Vložení „skutečné“ písně mezi ostatní zpívání v opeře je dosti běžné (např. Pasqualeova komická serenáda Ecco spiano v Haydnově díle Orlando Paladrino). Ale zcela jiný typ realistické motivace se objevuje v duetu „Canzonetta sull'aria“, ve kterém hraběnka diktuje Zuzaně dopis ve formě básně. V duetu pěvci běžně stejné verše či jejich části opakují a předávají si je a tato praxe je motivována žánrem opery. Zde je to motivováno realisticky tak, že Zuzana opakuje poslední slovo či frázi předchozího verše diktovaného hraběnkou, aby se ujistila, že to napsala správně. Tedy:

Hraběnka: Mírný zefýr...

Zuzana: ... zefýr...

Hraběnka: ... bude dnešní noci vát...

Zuzana: ... bude dnešní noci vát...

Hraběnka: ... pod borovicemi v mlází...

Zuzana: Pod borovicemi?

Hraběnka: ... pod borovicemi v mlází...

Zuzana (píše): ... pod borovicemi v mlází...

V prvním opakování je navíc při tom, jak Zuzana píše, mezi každým veršem hudební pasáž. Při verši s borovicemi se zpozdí a musí se ptát na dokončení verše, čímž motivuje další opakování. V druhé části duetu tyto dvě ženy znovu pročítají dopis a nyní zpívají v kontrastu bez pauz pro psaní – jako kdyby dopis kontrolovaly či revidovaly. (Nakonec Zuzana prohlašuje: „Dopis je hotov.“) Jak naznačují tyto příklady z Figarovy svatby, směsice typů motivace může mít ozvláštňující účinek. „Nekonzistentní“ motivace tohoto typu (duet *nemusí* být takto realisticky motivován) je výsadou umění a obecnostvo je obvykle připraveno ji akceptovat.

Transtextuální motivace, třetí z našich čtyř typů, zahrnuje jakýkoliv odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl, a může být tudíž rozličná, jak jen to historické okolnosti dovolují. Dílo tak používá prostředek, který není adekvátně motivován v rámci samotného díla, ale vše závisí na tom, že prostředek známe z minulé zkušenosti. Ve filmu závisí typy transtextuální motivace nejčastěji na naší znalosti jejich užití v rámci stejného žánru, na znalosti herců, na naší znalosti podobných konvencí v jiných uměleckých formách. Například rozvleklá výstavba směřující k přestřelce ve filmu Sergio Leoneho *Hodný, zlý a ošklivý* jistě není realistická, ani není nutná pro vyprávění (rychlá střelba vyřeší daný problém v několika okamžicích). Ale díky tomu, že jsme westernů již viděli nesčetné množství, uvědomujeme si, že střelecký souboj se stal rituálem tohoto žánru, a Leone

s ním tak zachází. Podobně známá hvězda nese mnoho asociací, z kterých může film těžit. Když se Chance (představovaný Johnem Waynem) poprvé objeví v *Rio Bravo*, nemusí nám nikdo říkat, že to je hlavní hrdina, a on se může pustit do práce, aniž by bylo třeba nějaké expozice, která by ho uvedla. Jeho chování je také konzistentní se způsobem chování, jaký od Waynových hrdinů známe. A příkladem konvence ve filmu, pocházející z jiné umělecké formy, která začala být užívána ve filmových seriálech po roce 1910, je ukončení dílu v okamžiku napětí, což se začalo praktikovat v průběhu devatenáctého století při vydávání románů na pokračování.

Naše očekávání transtextuálních konvencí je tak silné, že je v mnoha případech pravděpodobně akceptujeme docela automaticky; proto je také pro umělecké dílo snadné hrát si s našimi předpoklady prostřednictvím porušování žánrových konvencí, obsazováním herců v rozporu s jejich typem a podobně. Ačkoliv ruští formalisté neměli pro motivaci tohoto transtextuálního typu zvláštní označení, mlčky její existenci uznávali. Ejchenbaum se zmiňuje o dobře známé povaze této motivace a o jejím porušování ve svém pojednání o Lermontovově užití Gruzie jako lyrického prvku v jedné básni. „Gruzie se jeví jako něco skutečně poetického, jako exotický prvek, který nevyžaduje žádnou speciální motivaci. Po bezpočtu kavkazských básní a pohádek se Kavkaz stal fixní literární dekorací (kterou později s takovou ironií zničil Tolstoj), takže nebylo nutné volbu Gruzie nijak motivovat.“¹⁵⁾

Transtextuální motivace je tedy speciálním typem, který existuje před uměleckým dílem a z kterého může umělec čerpat přímo, či formou hry. (Dílo, které je převážně založeno na porušování transtextuální motivace specifického typu, bude pravděpodobně vnímáno jako parodické.)

Umělecká motivace je nejobtížněji definovatelným typem. Na jedné straně má každý prostředek v uměleckém díle uměleckou motivaci, jelikož částečně směřuje k vytvoření podstaty díla, jeho tvaru – formy. Přesto má mnoho, pravděpodobně většina prostředků, dodatečnou, nápadnější kompoziční, realistickou či transtextuální motivaci, a v těchto případech není umělecká motivace příliš viditelná – svoji pozornost však můžeme přesunout k estetickým kvalitám textury díla úmyslně, i když je jejich motivace zastřena. V jiném smyslu je však umělecká motivace přítomna skutečně viditelně a signifikantně pouze tehdy, když ostatní tři typy motivace jsou potlačeny. Jejich převládající kvalita uměleckou motivaci odsouvá stranou. Meir Sternberg říká: „Za každou kvazimimetickou motivací je motivace estetická... ale ne naopak.“¹⁶⁾ To znamená, že umělecká motivace může existovat sama o sobě, bez ostatních typů, ale ty nemohou nikdy existovat nezávisle na ní. Některé filmy čas od času staví do popředí uměleckou motivaci potlačením ostatních tří typů, a v těchto případech vnímáme celkovou motivaci jako „slabou“ či neadekvátní a snažíme se odhalit abstraktní vztahy mezi prostředky.

Některé umělecké styly – například neprogramní hudba, dekorativní a abstraktní malba, abstraktní filmy – jsou téměř úplně organizovány kolem umělecké motivace, a jejich obecnost si je toho vědomo. Ale tvrdím, že i v narativním filmu může být umělecká motivace systematicky stavěna do popředí. Když se toto stane a umělecké vzorce

15) Boris M. Ejchenbaum, *Lermontov*. Ann Arbor 1981, s. 101.

16) Meir Sternberg, *Expositional Modes & Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore 1978, s. 251 – 252.

soutěží o naši pozornost s narativními funkcemi či prostředky, výsledkem je parametrická forma. V takových filmech se budou určité prostředky jako barvy, pohyby kamery, zvukové motivy opakovat a variovat v celé formě díla; tyto prostředky se stávají parametry. Mohou přispívat k významu narace – například vytvářením paralel či kontrastů – ale jejich abstraktní funkce přesahují jejich příspěvek k významu a více přitahují naši pozornost. [...]

Speciálním, „silným“ případem umělecké motivace je *odhalování prostředku*. Umělecká motivace zde staví do popředí formální funkci daného prostředku či struktury v díle. V klasickém či realistickém díle, které silně čerpá z ostatních třech typů motivace, bude prostředek odkrýván pouze občas. [...] Ale některá díla činí z obnažování prostředků ústřední strukturu. Školovského analýza Sternova Tristrama Shandyho zjišťuje, že román se tak okázale chlubí svou vlastní zdržovací taktikou jakožto svévolným a hravým rozmarem, že se vlastní děj stává něčím vedlejším.¹⁷⁾ Vysoce originální dílo bude mít tendenci odhalovat prostředek do značné míry proto, aby pomohlo obecnstvu přizpůsobit jeho divácké schopnosti tak, aby se mohlo vyrovnat s novým a obtížným prostředkem.

Formální prostředky tedy slouží rozmanitým funkcím a jejich přítomnost může být motivována jedním nebo i více způsoby ze čtyř možných. Prostředky mohou sloužit vyprávění, mohou odkazovat k podobným prostředkům známým z jiných uměleckých děl, mohou implikovat pravděpodobnost, a mohou ozvlášťňovat struktury samotného díla. Význam, jako prostředek, může také sloužit jakékoliv z těchto funkcí. Některá umělecká díla staví do popředí významy a vybízejí nás k jejich interpretaci. Díla Ingmara Bergmana, zvláště pak jeho díla z šedesátých a sedmdesátých let, obsahují temnou metaforiku, které nemůžeme rozumět bez značného interpretačního úsilí. Filmy Jean-Luc Godarda zase vyžadují interpretaci jako hlavní diváckou strategii, jak vidíme u filmu *Zachraň se, kdo můžeš*, ve kterém je i základní referenční rovina filmu zahalena a my jsme tak směřováni k implicitním významům. Ale tvrdím, že význam ve filmu může být velmi prostý a zřejmý; může sloužit jako motivační prostředek, kolem kterého se strukturují ozvlášťňovací stylové systémy, jak vidíme u takových filmů, jako jsou *Playtime* a *Předjaří*. Analytik se musí při formulování náležitých metody rozhodnout, jaký typ a stupeň interpretace je pro celkovou analýzu vhodný. Ale ústředním cílem analytika vždy zůstane analýza funkce a motivace, a ta zahrnuje interpretaci.

Film v historii

Jestliže film divákovi nabízí prostřednictvím ozvlášťnění občerstvující hravost, jak může analytik určit, která metoda je pro specifické dílo vhodná? Neoformalismus tuto otázku řeší částečně tvrzením, že film nemůžeme nikdy brát jako nějaký abstraktní objekt mimo kontext historie. Ke každému sledování filmu dochází v nějaké specifické situaci, a divák se nemůže filmem zabývat jinak, než s užitím diváckých schopností, které získal při setkáních s jinými uměleckými díly a v každodenní zkušenosti. Neoformalismus

17) Viktor Školovskij, *Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), c. d., s. 25 – 57.

tudíž zakládá analýzu jednotlivých filmů v historickém kontextu, který spočívá na konceptu norem a odchylek. Naše nejčastější a nejtypičtější zkušenosti formují naše percepční normy, a idiosynkratické, ozvlášťující zkušenosti vyvstávají v kontrastu.

Neoformalismus nazývá normy předchozí zkušenosti *pozadím*, jelikož vidíme jednotlivé filmy v rámci širšího kontextu takové předchozí zkušenosti. Existují tři základní typy pozadí. Především zde je každodenní svět. Bez jeho znalosti bychom nemohli rozeznávat referenční význam a bylo by nemožné rozumět příběhům, chování postav a dalším základním prostředkům filmu; každodenní znalost potřebujeme navíc k tomu, abychom chápali, jak filmy vytvářejí symptomatické významy ve vztahu ke společnosti. Druhý typ pozadí zahrnuje ostatní umělecká díla. Od útlého věku vidíme a slyšíme velké množství uměleckých děl a postupně chápeme jejich konvence. Se schopností rozumět tomu, jak sledovat děj, jak chápat filmový prostor záběr po záběru, jak si všímat návratu hudebního tématu v symfonii a tak dále, se nerodíme. Za třetí poznáváme, jak se filmy užívají k praktickým účelům (reklama, reportáž, rétorické přesvědčování atd.), a vidíme umělecké užití filmu jako něco odlišného od takového používání. Když se tedy díváme na nějaký estetický film, vnímáme jej určitým způsobem jako vybočující z reality, z ostatních uměleckých děl a z praktického užití. To, jak se film drží norem pozadí, či jak se od nich vzdaluje, je předmětem práce analytika, a historický kontext, který pozadí poskytuje, analytikovi dává podněty ke konstrukci vhodné metody. Na druhé straně ty metody, které upřednostňují interpretaci, často nedokáží zacházet odlišně s filmy odlišných období a zdrojů – všechny jsou tlačeny do stejného významového vzorce. Co se týče neoformalismu, funkce filmu a motivace jsou jím chápány vždy historicky.

To neznamená, že neoformalismus jednoduše rekonstruuje divácké podmínky a okolnosti původního obecenstva daného filmu. Dílo neexistuje pouze v okamžiku svého stvoření a prvního promítání. Mnoho uměleckých děl existuje dále a je sledováno v různých podmínkách. Bylo by skutečně nemožné rekonstruovat plně originální divácké okolnosti většiny filmů. Pravděpodobně nikdy nebudeme přesně vědět, kdo sledoval filmy před rokem 1909 a za jakých podmínek. Stále můžeme primitivní filmy shledávat zajímavými a zábavnými, ale nikdy si nemůžeme být jisti, že je chápeme úplně stejně jako jejich první obecenstvo. Nemáme už přístup k původnímu pozadí, a kritici a historikové musí téměř vždy analyzovat tyto rané filmy oproti pozadí pozdější, klasické kinematografie. (Netvrdím, že bychom se měli zdržet historického zkoumání originálního kontextu filmů, ale měli bychom si uvědomit, že naše perspektiva bude nevyhnutelně poznamenána pozdějším vývojem.) Vezměme si jiný příklad. Mnoho japonských filmů natočených v průběhu třicátých a počátkem čtyřicátých let obsahuje skrytou či otevřenou vojenskou propagandu. Západní obecenstvo, když tyto filmy sleduje dnes, nepřijímá tuto ideologii tak, jak ji přijímalo původní obecenstvo v Japonsku. A také pro moderní japonské diváky, zvláště pro ty, kteří žijí ve Spojených státech, se zdá být obtížné sledovat tyto filmy a mít z nich plné potěšení. Ale protože obsahují překvapující podobnosti i odlišnosti ve srovnání s důvěrněji známými západními filmy stejného období, a protože jsou dobře natočeny a obsahují zajímavé příběhy, poutají tyto filmy přesto zájem diváků, i když je pro ně původní pozadí navždy ztracené.

Dokonce i relativně nedávný příklad demonstruje, jak rychle může měnící se pozadí měnit naše vnímání nějakého filmu. Když byl v roce 1967 uveden film *Bonnie a Clyde*,

vzbudila spousta násilí v tomto filmu a zvláště jeho reklamní kampaň („Jsou mladí. Jsou zamilovaní. Zabíjejí.“) ohromnou kontroverzi. V následujících dvou desetiletích se stalo užívání násilí ve filmu tak běžné, že se *Bonnie a Clyde* i reklama tohoto filmu jeví velmi umírněně. V novém pozadí se jeho prostředky do značné míry zautomatizovaly. Publikum už pravděpodobně nebude nikdy schopno sledovat tento film s oním pocitem šoku, jaký vnímali diváci v roce 1967.

Jak tyto příklady naznačují, obecenstvo bude mít asi mimo původní kontext největší problém vzkřísit referenční a symptomatický význam. Explicitní a implicitní významy jsou na druhé straně do značné míry tvořeny vnitřními strukturami díla a budou tak pro pozdější obecenstvo zřejmější. Při posuzování, jaký druh pozadí je užitečné rozebírat, bychom měli určit, jaké typy významu daný film zdůrazňuje. Abychom to mohli udělat, měli bychom se vyhnout užití metody, která předurčuje významy, které mají být nalezeny, ale měli bychom místo toho věnovat pozornost těm aspektům filmu, které může být obtížné interpretovat. Takovými obtížemi jsou vlastně podněty v díle, které nás směřují za zřejmé roviny významu. [...]

Některé filmy spoléhají převážně na znalost historického, sociálního pozadí, zatímco jiné vytvářejí více soběstačné systémy, které nás vyzývají, abychom je kladli vedle jiných uměleckých děl. *Lancelot od Jezera* je příkladem filmu, který klade malý důraz na důležitost realistického pozadí. Tíže důkazů dopadla na kritika, který tvrdil, že důkladná znalost francouzské společnosti počátku sedmdesátých let by nám pomohla film lépe pochopit (tak jako některý Godardův film stejného období). Významy *Lancelota* jsou převážně explicitní a implicitní. Na druhé straně, když srovnáme *Lancelota* s jinými filmy reprezentujícími stejný, výrazně modernistický filmařský systém – parametrickou formu – budeme moci snad lépe uchopit zvláštní formální strategie tohoto filmu.

Když si neoformalistický kritik vybírá, jaký typ pozadí zvolí, rovněž odhaduje, zda bude jeho čtenář obeznámen s různými druhy pozadí, jež jsou k filmu relevantní. [...] Například pohled na Ozuovy filmy skrze etnocentrické pozadí současné západní ideologie je zkresluje. Avšak film *Předjaří* stylisticky sází na odchylky od norem klasické západní filmové produkce; ta tedy poskytuje relevantní pozadí také. Jiné filmy užívají mnohem známější skutečnostní pozadí, jako je tomu ve filmu *Playtime*. Asi není nutné vracet se k satíře na moderní život v tomto filmu; místo toho lze zkoumat jeho percepční podněty v rámci tradičních gagových struktur. Užitečné také může být umístit některé filmy oproti různým pozadím. To, jak publikum vnímá *Pravidla hry*, se během desetiletí od natočení tohoto filmu radikálně mění – jsou to změny, které můžeme vysvětlit vzájemným srovnáním různých pozadí.

Jak naznačují mé časté odkazy ke klasickému filmu¹⁸⁾, zde i v jednotlivých rozborech, považuji ho za jedno z nejpronikavějších a nejužitečnějších pozadí, oproti kterému můžeme zkoumat mnohé filmy. Historicky vzato, typ výroby filmů spojovaný od poloviny

18) Není zde prostor zabývat se důkladně klasickým filmem. Pro základní informaci o klasickém filmovém stylu viz David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York 1985; pro důkladnější teoretické a historické pojednání viz David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York 1985; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985 (9. kapitola).

druhého desetiletí tohoto století do současnosti s Hollywoodem byl a je hojně sledován obecenstvem a je ve značné míře napodobován po celém světě.¹⁹⁾ V důsledku toho si ohromné množství diváků vyvinulo sledováním klasických filmů ty nejnativnější divácké schopnosti. Navíc mnoho filmařů, kteří pracují originálními způsoby, ustanovilo formální systémy, které ony normativní schopnosti provokují a zpochybňují. [...]

Pojem pozadí neznámá, že neoformalismus je odsouzen k úplnému relativismu. Počet vhodných pozadí není neomezený. Jelikož neoformalistická analýza závisí na porozumění historickému kontextu, budou některá pozadí jasně relevantnější než jiná. V minulém desetiletí byl například trend hledět na primitivní filmy (z doby před rokem 1909) oproti pozadí moderního experimentálního filmu. Následkem toho analytici někdy těmto raným filmům připisují některé druhy radikální formy a ideologie. Ale takový postup je svévolný, jelikož ignoruje rozdíly norem těchto dvou období. První filmaři experimentovali s novým médiem, ve kterém normy neexistovaly, popřípadě byly vypůjčeny ze zavedených umění; specificky filmové normy se ustavily teprve během prvních dvou desetiletí. Ale v době, kdy začali pracovat moderní experimentální filmaři, existovaly tyto normy již dlouhou dobu a filmaři reagovali speciálně proti nim. Pokládat rovnítko mezi tyto dva typy filmu tudíž zůstává jen zajímavou hrou, nikoliv historicky platnou metodou srovnávání. Pojem pozadí nelegitimuje žádný analytikův rozmar. Současná móda „nekonečné hry různých čtení“ (vycházející z ahistorického přístupu k analýze) nemůže být ospravedlněna užíváním ohromného množství různých pozadí pro tentýž film. Jelikož v každém okamžiku máme konečný počet způsobů čtení, můžeme předpokládat, že mohou vyprodukovat rozmanitá „čtení“, ale nikoliv jejich nekonečný počet.

Protože pozadí dodává neoformalistické analýze historický základ, umožňuje také zkoumat, jak dochází k ozvláštňování. Ozvláštňování závisí na historickém kontextu; prostředky, které jsou možná nové a ozvláštňující, budou opakováním ztrácet na účinku. Náš příklad filmu *Bonnie a Clyde* již ukázal, jak k tomu dochází. Vysoce originální díla více vybízí k imitaci; jejich prostředky jsou nejdříve uvedeny na scénu, používány a opuštěny. S tím, jak se původní pozadí vzdaluje, může se starší umělecké dílo jevit nové generaci publika opět jako neznámé, nové. Neustále vidíme, jak umělecká díla procházejí cykly popularity a jak se vrací na scénu díky proměnám norem a vnímání. Například americká realistická malba 19. století byla dlouho považována za poměrně nezajímavou. Ale v poslední době se stává díky velkým výstavám a publikacím „váženější“. Filmové seriály poskytují zajímavý příklad formy, která prochází cykly. V druhém desetiletí tohoto století byly brány zcela vážně; byly ekvivalentem snímků kategorie A. Během dvacátých a třicátých let jejich postavení upadlo a staly se lacinými „béčkovými“ produkty. Nakonec v padesátých letech převzala funkci poskytování kontinuálního vyprávění televize, a výroba seriálu skončila. Ale koncem sedmdesátých let a v letech osmdesátých řada filmových tvůrců, kteří vyrostli při sledování „béčkových“ seriálů, oživila některé jejich konvence, a přitom vidíme velmi populární a slavné klasické filmy – série *Dobývatelé ztracené archy*, *Hvězdné války*, *Star Trek* atd. – opět čerpající z tradice. Podobně

19) Způsob jakým americká kinematografie získala během první světové války své vedoucí postavení a jak si ho uchovala v poválečné éře, zkoumám v práci *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907 – 1934*. London 1985.

francouzští intelektuálové dvacátých let naprosto pohrdali takovými populárními filmaři, jako byli Louis Feuillade a Léonce Perret. A o několik desetiletí později získávají díla těchto dvou filmových tvůrců stále rostoucí uznání. Pojmy ozvláštnění, automatizace a měnící se pozadí mohou pomoci takové cykly v pohledu na film objasnit.

Role diváka

Jelikož dílo existuje v neustále se měnících podmínkách, bude se jeho vnímání obecně v průběhu času lišit. Tudíž nemůžeme předpokládat, že významy a vzorce, které zaznamenáváme a interpretujeme, jsou v díle zcela neměnné po celou dobu. Prostředky díla spíše konstituují soubor podnětů, které nás mohou vybudit k zapojení jistých diváckých aktivit; konkrétní forma, kterou na sebe tyto aktivity berou však nevyhnutelně závisí na interakci díla se svým a divákovým historickým kontextem. Neoformalistický kritik tudíž nebude při analýze filmu zacházet s jeho prostředky jako s pevně danými a soběstačnými strukturami, které existují nezávisle na tom, jak je vnímáme. Když se na film nedíváme, existuje fyzicky samozřejmě ve své plechové krabici, ale všechny ty kvality, které zajímají kritika – jeho jednota, jeho opakování a variace, jeho reprezentace akce, prostoru a času, jeho významy – plynou z interakce mezi formálními strukturami díla a mentálními operacemi, které v reakci na ně vykonáváme.

Jak jsme již viděli, vnímání, emoce a poznávání jsou pro neoformalistický kritický pohled na to, jak formální kvality filmu fungují, ústřední. Tento pohled nepředpokládá, že je divák úplně „v textu“, jelikož to by znamenalo statický pohled; kdybychom byli jako diváci konstruováni zcela a pouze vnitřní formou díla, nebylo by pozadí, které se časem mění, schopno ovlivnit naše chápání filmů. Ale ani divák není „ideální“, jelikož onen tradiční pohled také implikuje, že dílo a divák existují v konstantním vztahu nedotčeném historií. Ale při zkoumání účinků historie na diváky kritici nemusejí chodit do opačného extrému v tom, že se budou zabývat pouze reakcemi skutečných lidí. (Nemusejí se například uchýlovat k průzkumům publika, aby zjistili, jak lidé sledují filmy, nebo se utápět v naprosté subjektivitě a brát své vlastní reakce jako ty jediné přístupné.) Pojem norem a odchylek dovoluje kritikům vytvářet si předpoklady o tom, jak by diváci pravděpodobně chápali daný prostředek.

V neoformalistickém přístupu diváci nejsou pasivními „subjekty“, jakými by je chtěly mít současné marxistické a psychoanalytické přístupy. Diváci jsou naopak do značné míry aktivní a podstatně přispívají ke konečnému účinku díla. Procházejí řadou aktivit, z nichž některé jsou fyziologické, některé podvědomé, některé vědomé a některé pravděpodobně nevědomé. *Fyziologické* procesy zahrnují ty automatické reakce, které divák neovládá, jako je vnímání pohybu ve sledu statických filmových obrazů, rozlišování barev nebo vnímání řad zvukových vln jako zvuků. Tyto percepce jsou automatické a dané; nemůžeme introspekci určit, jak jsme si jich vědomi, ani je nemůžeme vůlí změnit (např. nikdy nemůžeme vidět pohybující se filmový obraz jako sérii nehybných obrázků oddělených černými pauzami). Médium filmu závisí na těchto automatických schopnostech lidského mozku a smyslů, ale ty jsou v mnoha případech brány ve filmové kritice tak samozřejmě, jako kdyby postrádaly bezprostřední zajímavost; kritik je může pokládat

za dané a přejít k podvědomým a vědomým aktivitám. (Některé filmy, a zvláště moderní experimentální žánry, si s našimi fyziologickými reakcemi hrají a vedou nás k tomu, že si je musíme uvědomit; např. *Můří svit* Stana Brakhage přivádí naši pozornost k efektu blikání a k vnímání zdánlivého pohybu.)

Podvědomé aktivity jsou pro analytika obecně zajímavější, jelikož zahrnují snadné, téměř automatické zpracování informací způsoby, které jsou nám tak známé, že o nich ani nemusíme přemýšlet. Poznávání předmětů je většinou podvědomé, jako když si uvědomujeme, že v záběru A a v záběru B se objevuje ta samá osoba nebo že při jízdě vzhůru je to kamera, co se pohybuje, nikoliv krajina, která se náhle „propadá“ (i když to druhé může být percepčním efektem na plátně). Takovéto mentální procesy se odlišují od fyziologických aktivit v tom, že jsou přístupné naší vědomé mysli. Když o tom přemýšlíme, můžeme si uvědomit, jak jsme došli k rozpoznání plynulé akce navzdory střihu, nebo stability země v záběru kamery pohybující se na jeřábu. O těchto stylistických kudrlinách můžeme libovolně přemýšlet jako o abstraktních vzorcích. Mnohé z našich reakcí na stylistické prostředky mohou být podvědomé v tom smyslu, že střih, pohyb kamery a další techniky známe z klasických filmů, a známe je tak dobře, že obvykle o nich už nemusíme přemýšlet, dokonce už i po pouhých několika návštěvách kina. (Mimochodem je poučné sledovat film natočený pro děti a naslouchat, jak se malí diváci vyptávají svých rodičů; procházejí totiž procesem osvojování si dovedností, které se později stanou podvědomé.) Předmětové rozpoznávání a další aktivity budou podvědomé nebo vědomé v závislosti na stupni známosti. Známé předměty budeme poznávat bez vědomého úsilí, zatímco s novými prostředky, se kterými nás film může konfrontovat, se budeme muset usilovně vyrovnávat.

Vědomé procesy – ty aktivity, kterých jsme si vědomi – hrají při našem sledování filmů rovněž důležitou roli. Mnohé kognitivní dovednosti, které se podílejí na sledování filmu, jsou vědomé: snažíme se porozumět příběhu, interpretovat určité významy, pochopit, proč se kamera pohybuje tak zvláštním způsobem atd. Vědomé procesy jsou pro neoformalistického kritika obvykle těmi nejdůležitějšími, jelikož právě zde může umělecké dílo nejsilněji napadnout naše navyklé způsoby vnímání a myšlení, a může nás přimět k uvědomění si našich navyklých způsobů vyrovnávání se se světem. Pro neoformalistického kritika je v jistém smyslu cílem originálního umění dostat některé nebo všechny naše myšlenkové procesy na tuto vědomou úroveň.

Čtvrtou rovinou mentálních procesů jsou procesy *nevědomé*. Mnohé ze současných filmových teorií a analýz v úsilí vysvětlit sledování filmu jako aktivity primárně nesené divákovým nevědomím oddaně aplikují psychoanalytické metody různých typů. Avšak pro neoformalisty je nevědomá úroveň do značné míry nadbytečným konstruktem. Za prvé textuální podněty, ke kterým psychoanalytická kritika poukazuje – opakování a variace motivů, užívání narážek, symetrické vzorce v narativní struktuře – jsou naprosto dostupné i neoformalismu. Psychoanalytická argumentace se točí kolem interpretací, které mohou být z těchto podnětů vyprodukovány, ale jejich variace jsou poněkud jednotvárné, kdy každý film buď ztvárňuje kastační komplex nebo pravidlo „ten, kdo dobře vypadá, má i moc“. Navíc je možno namítnout, že současná psychoanalytická kritika, navzdory svému tvrzení, že nabízí teorii „diváctví“, se ve skutečnosti divákem nijak zvlášť nezabývá. Většina psychoanalytických studií o filmu jednoduše používá freudiánské nebo

lacanovské modely vnitřních operací textu (ve kterých je film brán jako obdoba diskursu psychoanalytického pacienta), aby interpretovala film jako izolovaný objekt. Divák se stává pasivním příjemcem textuálních struktur. Psychoanalytická kritika dále předpokládá, že onen divák existuje převážně mimo historii. Jestliže divák při sledování filmu nepředvádí žádné signifikantní aktivity, potom nepoužívá zkušenost získanou ve světě a z jiných uměleckých děl. Nemůže zde být tedy nic, co by se dalo srovnávat s tím, co nazývám pozadím, a historické okolnosti nemohou na vnímání filmu působit. Dalo by se předpokládat, že pozadí nějak ovlivňuje nevědomí – jak to však poznat? – ale v praxi filmové analýzy jsou kategorie užívané k charakterizaci divákova podvědomí obecné a statické. Jestliže nám zkušenost chození do kina neustále přehrává zrcadlovou fázi vstupu do imaginárna nebo imituje snění nebo nám připomíná mateřský prs z našeho dětství (všechno to jsou vysvětlení, která předkládá současná teorie), potom je tomu podle všeho stejně u všech diváků a při všech sledováních po celý divákův život. Měli bychom tudíž pokládat za samozřejmé, že všechny účinky filmu jsou vytvářeny strukturami uvnitř samotného filmu, a ten že existuje beze změny vně historie. Mnoho psychoanalytických „čtení“ zachází s filmem jako s takovým ahistorickým objektem. (To neznamena, že psychoanalytické koncepty nemohou být nikdy použity neoformalistickou kritikou jako součást metody při rozboru určitého filmu [...].)

Z tohoto důvodu se domnívám, že Dana B. Polanová je na omylu, když navrhuje syntézu neoformalistické poetiky a marxisticko-psychoanalytické teorie. Píše o tom, jak „psychoanalýza a materialismus... si stále víc a víc uvědomují nezbytnost teorie formy a tudíž dialogu s formalismem“.²⁰⁾ Oceňuji to sice jako přátelské gesto, ale považuji to za pouhé zbožné přání. Pro úspěšné smísení přístupů by psychoanalýza musela nabídnout epistemologii kompatibilní s formalistickou ontologií a estetikou – a to jasně nenabízí. Psychoanalýza se nezabývá percepcí a každodenními poznávacími procesy tak, jako se jimi musí zabývat neoformalismus, aby si podržel svůj zájem o ozvláštnění, pozadí a podobně. To neznamena, že neoformalismus je v současnosti úplnou teorií, jelikož je třeba provést ještě mnoho zkoumání a reflexe. Ale jde o to, že neoformalismus nabízí rozumný náčrt ontologie, epistemologie a estetiky pro zodpovězení otázek, které pokládá, a ty nejsou souměřitelné s předpoklady Saussure-Lacane-Althusserovského paradigmatu.

Splynutí s jinými verzemi marxismu je myslitelnější, jelikož marxismus je hlavně socio-ekonomickou teorií nezabývající se vůbec estetickou sférou. Marxisté zabývající se analýzou toho, jak se umělecká díla vztahují ideologicky ke společnosti, by mohli dobře užívat neoformalistickou analýzu jako základní přístup k formálním vlastnostem uměleckých předmětů a soustředit se na ty funkce formálních prostředků, které spojují umění se společností. Ale ty výhonky marxismu, které jsou spjaty s psychoanalytickou epistemologií se nezdají být s neoformalismem slučitelné.

Neoformalismus postuluje, že diváci jsou aktivní – že vykonávají různé operace. V protikladu k psychoanalytickému kriticismu se domnívám, že sledování filmu se skládá z převážně nevědomých, podvědomých a vědomých aktivit. Diváka můžeme definovat jako hypotetickou entitu, která aktivně reaguje na podněty ve filmu na základě automatických

20) Dana B. Polan, *Terminable and Interminable Analysis: Formalism and Film Theory*. „Quarterly Review of Film Studies“ 8, 1983, č. 4 (podzim), s. 76.

percepčních procesů a na základě zkušenosti. Jelikož historický kontext vede k inter-subjektivitě těchto reakcí, můžeme filmy analyzovat bez uchylování se k subjektivitě. David Bordwell tvrdí, že pro přístup odvozený z ruského formalismu nabízejí nejživotaschopnější model diváctví nedávné konstruktivistické teorie psychologické aktivity. (Konstruktivistické teorie jsou od šedesátých let dominantním názorem v kognitivní a percepční psychologii.) V takové teorii jsou vnímání a myšlení aktivními, k cíli orientovanými procesy. Podle Bordwella „organismus konstruuje percepční soud na základě nevědomých závěrů“.²¹⁾ Například rozeznáváme, že tvary na plochem filmovém plátně představují trojrozměrný prostor, protože dokážeme rychle zpracovat prostorová vodítka; pokud si film nebude zahrávat s naší percepcí používáním složitých nebo protichůdných podnětů, nebudeme muset vědomě přemýšlet o tom, jak pojmout znázornění prostoru. Podobně máme tendenci automaticky registrovat plynutí reprezentovaného času, pokud film neužívá složitého časového rozvrhu, který přeskakuje, opakuje nebo jinak míchá události. V takovém případě začínáme s vědomým procesem třídění.

Takovýmto aspektům většiny filmů jsme schopni rozumět, protože s podobnými situacemi máme velkou zkušenost. Jiná umělecká díla, každodenní život, filmová teorie a kritika – to vše nám poskytuje bezpočet *schémat*, naučených mentálních vzorců, jimiž prověřujeme jednotlivé prostředky a situace ve filmech. Když sledujeme film, užíváme tato schémata k neustálému vytváření hypotéz – hypotéz o jednání postavy, o prostoru mimo plátno, o zdroji zvuku, o každém lokálním i široce užitém prostředku, který zaznamenáme. Jak film pokračuje, naše hypotézy se potvrzují nebo nepotvrzují; pokud se nepotvrdí, vytváříme si hypotézy nové, a tak dále. Koncept vytváření hypotéz nám pomáhá vysvětlit neustálou divákovu aktivitu a paralelní koncept schématu naznačuje, proč se tato aktivita zakládá v historii: schémata se časem mění. Tedy to, co jsem označila jako „pozadí“, jsou velké shluky historických schémat, jež analytik organizuje, aby mohl něco říci o diváckých reakcích.

Podle Bordwella „je umělecké dílo vytvořeno tak, aby podpořilo aplikaci určitých schémat, i když ta musí být během recipientovy aktivity nakonec opuštěna“.²²⁾ Proto můžeme říci, že dílo podněcuje naše reakce. Úkolem analytika potom je najít podněty a za předpokladu, že zná divákovu pozadí, na jejich základě určit, k jakým reakcím povedou. Neoformalistický kritik tedy neanalyzuje soubor statických formálních struktur (jak by mohla diktovat pozice „prázdného“ formalismu nebo „umění pro umění“), ale spíše dynamickou interakci mezi oněmi strukturami a reakcí hypotetického diváka na ně.

Jelikož se zabýváme estetickými filmy, musíme mít na paměti, že divácké schopnosti budou použity k ne-praktickým cílům: „Vědomá pozornost se začíná věnovat tomu, co je v každodenním duševním životě nevědomé. Naše schémata se formují, napínají a porušují; zdržení v procesu potvrzení hypotézy může být úmyslně prodlužováno. Ale estetická aktivita, podobně jako všechny psychologické aktivity, má dlouhodobé účinky. Umění může posilovat, modifikovat nebo dokonce napadat náš normální percepčně-kognitivní repertoár.“²³⁾

21) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985, s. 31.

22) Tamtéž, s. 32.

23) Tamtéž.

Pokud umělecké dílo naše existující divácké schopnosti převážně posiluje, pravděpodobně si ani nevšimneme, jak používáme schémata a tvoříme hypotézy. Dívat se na některé filmy se tak zdá snadné a můžeme se domnívat, že jsme „přirozeně“ schopní takové filmy sledovat. (Samozřejmě že i při sledování těch nejběžnějších filmů procházíme velmi složitými operacemi, abychom porozuměli kauzalitě, času a prostoru.) Jiné filmy však provokují naši zkušenost silněji; pokud nejsme schopni zhodnotit, co na plátně vidíme, uvědomíme si, že jsme zmateni a že je naplnění našich očekávání zdržováno nebo dokonce permanentně frustrováno.

Filmy, které vysoce hodnotíme pro jejich složitost a originalitu jsou přesně těmi, které provokují naše očekávání a navyklé divácké dovednosti. *Loni v Marienbadu* je slavným příkladem filmu, který nás vybízí k tomu, abychom si vytvářeli různé hypotézy týkající se jeho kauzálních, temporálních a prostorových kontradikcí; nakonec nás vede k závěru, že neexistuje žádný uspokojivý způsob, jak je smířit (nebo k věčným dohadům mezi diváky, kteří se snaží film dostat do nějakého známého vzorce: hrdinka je duševně chorá nebo vypravěč je duševně chorý nebo jsou oba přízraky, a tak dále).²⁴⁾ Jiným, možná méně nápadným příkladem jsou Ozuovy filmy. Ozu si téměř neustále zahrává s naším důvěrně známým pojetím toho, jak je ve filmech záběr po záběru rozvrhován prostor. V *Předjaří* vidíme, jak opakovaně šálí naše očekávání o pozici hrdiny obrácením ukazatelů kontinuity. Podobně Tatiho odmítnutí dokončit některé gagy pointou, nás nutí, abychom si zbytek doplnili sami. Tím, že nás podnítí k vytvoření hypotéz a potom je odmítne potvrdit či popřít, vede Tati diváka k aktivní participaci.

Pojmy historických vodítek a pozadí nám umožňují specifikovat cíle filmové analýzy. Divák může aktivně reagovat na film pouze do toho stupně, na kterém ještě zaznamenává jeho podněty, a pouze jsou-li jeho divácké dovednosti rozvinuté natolik, aby mohl na tyto podněty reagovat. Analytik může pomoci v obou oblastech: upozorněním na podněty a doporučením, jak by se s nimi divák mohl vypořádat. Takový přístup by měl fungovat pro všechna díla, od složitých, provokativních děl až po běžné, důvěrně známé filmy. Divák možná shledá nějaké originální dílo jako nepochopitelné, protože postrádá znalost diváckých konvencí pro toto dílo relevantních. Na druhé straně u filmu, který se pevně drží norem, může divák zapojovat osvojené dovednosti automaticky, a tak, díky nedostatečnému zájmu, přehlédnout mnohé podněty tohoto filmu.

K tomu, aby upozorňoval na podněty nebo navrhoval nové pohledy na film, nemusí mít kritik vytrřbenější vkus nebo vyšší inteligenci než čtenář. Analytik se spíše snaží odhalit historické okolnosti, které by ukázaly, které divácké dovednosti jsou k filmu relevantní. Analytik se také snaží si co nejvíce uvědomovat, jak aplikuje ony dovednosti při důkladném sledování filmů, na kterém je analýza založena. Následný rozbor může potom upozornit na další, méně nápadné podněty a vzorce v díle – věci, které příležitostní diváci mohou shledat jako zajímavé, ale které nejsou schopni sami najít. Takový přístup může být cenný i pro běžné, méně originální druhy filmů. Neoformalismus se často zabývá vysoce originálními, náročnými díly, ale jeho cílem je také přistupovat k běžným, dokonce i šablonovitým filmům a probouzet o ně nový zájem – přispět k jejich

24) Ohledně analýzy neřešitelných kontradikcí ve filmu *Loni v Marienbadu* viz David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York 1985, s. 304 – 308.

„znovu-ozvláštnění“. Jak říká Šklovskij: „Cílem formalistické metody, nebo alespoň jedním z jejích cílů, není vysvětlovat dílo, ale přitáhnout k němu pozornost, obnovit onu ‚orientaci na formu‘, která je charakteristická pro umělecké dílo.“²⁵⁾ V tomto smyslu může neoformalistický kritik vzít běžný film a zdůraznit jeho skryté strategie – strategie obvykle maskované motivačními prostředky. Analytik tak může povzbudit diváka, aby vnímal film aktivnějším způsobem, než jaký si film na první pohled žádá. (Jak jsme viděli, film může být vysoce originální, ale může se zautomatizovat mnoha imitacemi či tím, že ho vidíme opakovaně. Tak je tomu podle mého názoru do jisté míry například se *Zloději kol*.)

Zpočátku se může neoformalistický přístup jevit tím, že dává přednost vysoce originálním filmům, které mohou být masovému publiku nepřístupné, jako poněkud „elitářský“. Ale já tvrdím, že tomu tak není. [...] Neoformalismus se může zabývat a zabývá se populárně orientovanými filmy. (Populární filmy bereme vážně a neděláme si z nich legraci, nýbrž s nimi zacházíme se stejným respektem jako s jakýmkoliv jiným filmem.) Ale co je důležitější, neoformalismus bere odezvu publika jako výchovnou lekci o normách a jejich povědomí, nikoliv jako záležitost pasivního přijímání norem, které nastolují tvůrci populárních filmů. Mnoho současných teorií bere diváka (čti „běžného diváka“) jako pasivní subjekt, který se nechá podrobit jakoukoliv ideologií a jakýmikoliv formálními vzorci, které populární film publiku právě nabízí. Takový přístup implikuje, že kritik by měl být arbitrem vkusu tím, že bude zdůrazňovat přednosti avantgardního filmu a klasický film pojímat jako ideologickou mašinerii, která využívá konvenčních přístupů k svádění masového publika.

Neoformalismus předpokládá, že diváci jsou do značné míry *aktivní* a že se s filmy dokáží vyrovnat podle toho, jak znají normy, které těmto filmům odpovídají, a také podle toho, jak se naučili být si těchto norem vědomi a tyto normy zpochybňovat. Neoformalistické koncepty pozadí a ozvláštněného vnímání nejsou v tomto smyslu neutrální. Implikují, že kritik není arbitrem vkusu, ale vychovatelem, který divákům nabízí určité dovednosti – dovednosti, které jim umožní lépe si uvědomit strategie, jimiž filmy vybízejí diváky k reakci. Neoformalistický kritik předpokládá, že diváci jsou schopni samostatně myslet, a že kritika je prostě prostředkem, který jim v tom má v oblasti umění pomoci tím, že rozšíří jejich divácké schopnosti. V případě běžných filmů může tento proces sestávat z upozornění na další podněty a vzorce v díle jako na potenciální objekty dalšího aktivního chápání. U náročnějších filmů může neoformalistický kritik pomoci rozvinout nové divácké schopnosti. Pro velmi náročné či vysoce originální filmy je vhodná kombinace těchto cílů. Jestliže má divák méně diváckých schopností odpovídajících řekněme některému filmu Jean-Luc Godarda, potom ho může náhlá konfrontace s takovým filmem odradit. Vybudování divácké zkušenosti si žádá čas, a musíme vidět určitý počet filmů daného typu, než začneme jejich podněty odpovídajícím způsobem zvládat. Lidé, kteří konzumují téměř výlučně klasické filmy, mohou prostě odmítat názor, že sledování filmu by mělo být podnětné a dokonce obtížné. V takových případech jim může filmová analýza pomoci rychleji si vybudovat divácké dovednosti a umožnit jim, aby zjistili, že tyto náročné filmy

25) Viktor Šklovskij, *Pushkin and Sterne: Eugene Onegin*. In: Victor Erlich (Ed.), *20th Century Russian Literary Criticism*. New Haven 1975, s. 68.

mohou být zajímavé. To neznamena, že neoformalistická kritika tyto filmy pro méně zkušeného diváka zjednodušuje. Analýza by se měla snažit co nejvíce zdůrazňovat a zachovávat náročnost a složitost filmu, ale zároveň by měla připomínat percepční a formální funkce problematických aspektů. Neoformalismus nechce film vysvětlovat, ale přivést diváka zpět k tomuto filmu a k dalším podobným filmům s lepší výbavou diváckých schopností.

Navíc ani ti nejzkušenější diváci nemají čas sledovat každý složitý film se stejnou pozorností a čtení kritik jim může pomoci dozvědět se více o filmech i o diváckých schopnostech. Zde se vracíme k myšlence, že kritiky čteme stejně kvůli otázkám, které řeší, jako pro poznání určitých filmů. Domnívám se, že nikdy nedosahujeme úplného naplnění našich diváckých schopností. Vždy se ještě máme co učit, a s tím, jak se naše divácké schopnosti automatizují, musíme o nich znovu přemýšlet a obnovovat je. Analýzy všech typů filmů by měly být schopny zaujmout diváky, ať jsou jejich divácké schopnosti jakékoliv. To je další důvod, proč se nemůžeme spokojit s jednoduchým „čtením“, které si vybírá z každého filmu stejný druh věcí a sumarizuje je zjednodušeným způsobem. Analytik si musí dát tu práci, aby každý film sledoval opravdu velice pozorně, a mohl svým čtenářům předložit nové otázky, nikoliv předžvýkané odpovědi.

V tomto smyslu se současný pojem „nekonečného čtení“ opět ukazuje být pro neoformalistického kritika nevhodný. Někteří analytici říkají, že pomocí mentální hry můžeme generovat další a další čtení a další významy bez omezení. To je opět ahistorické a neudržitelné tvrzení, které předpokládá, že bychom se mohli zabývat donekonečna stejným filmem, aniž by se nám zautomatizoval. Ale v praxi, kdybychom se na film jednoduše dívali znovu a znovu, pokaždé se stejným cílem jiného „čtení“, nutně by se nám musel zautomatizovat. Jak bychom pokračovali, bylo by vzhledem k sumě předchozích čtení v naší paměti čím dál tím těžší nalézat nová. Navíc by se každé nové čtení uchylovalo k méně přiměřeným schématům pro vysvětlení prostředků díla a pozdější čtení by se jevila jako čím dál tím hloupější a přitaženější za vlasy, až by nakonec pozbyla na zajímavosti.²⁶⁾

Jediným způsobem, jak uchovat dílo svěží po mnoho opakovaných sledování, je hledat v něm pokaždé jiné věci – subtilnější a komplexnější věci viděné novým způsobem. A to znamená vyvíjet si nové divácké schopnosti, které nám umožní vytvořit si různé druhy hypotéz o všech formálních vztazích – nikoliv jen o významech. To děláme, jak jsme viděli, studiem samotných filmů, kdy se nutíme k tomu, abychom rozšiřovali a modifikovali náš celkový přístup na základě metody, kterou si každé nové dílo vyžaduje. [...]

Výsledkem není nekonečné čtení, ale stále detailnější a komplexnější analýza. Analytik se více soustřeďuje na jemné formální aspekty a zabývá se dílem z více pohledů. Například analýza vyprávění zdůrazňuje jiné aspekty než ty, které vyzdvihuje analýza postav a jejich vlivu na kauzalitu. Abychom mohli hovořit o tom, jak kritik postupuje při hledání takových různých rysů ve filmu, musíme zjistit, jaké analytické nástroje neoformalistický přístup nabízí.

26) Neoformalismus neprovádí „čtení“ filmů. Filmy jednak nejsou psanými texty a není třeba je číst, jednak se „čtení“ začíná ztotožňovat s „interpretací“, a jak jsme viděli, pro neoformalistu je interpretace pouze jednou částí analýzy. Hlavní činností kritika je tedy „analýza“.

Základní nástroje analýzy

Neoformalismus si vytváří dva široké, komplementární předpoklady o tom, jak jsou estetické filmy konstruovány: filmy jsou umělými konstrukty a vyžadují specificky estetický, ne-praktický typ percepce. Tyto předpoklady pomáhají určit, jak provádět nejspecifičtější a nejsoustředěnější druhy analýzy.

Za prvé, filmy jsou konstrukty, které nemají žádné přirozené vlastnosti. Výběr prostředků, které směřují k vytvoření filmu, bude nevyhnutelně převážně arbitrární. (Tento předpoklad jednoduše jiným způsobem postuluje myšlenku, že umělecká díla spíše odpovídají historickým tlakům než věčným *vérités*.) Dokonce i prostředky, které se v dílech snaží imitovat realitu tak důvěrně, jak je to jen možné, se budou lišit od jedné éry k druhé a film od filmu; realismus, podobně jako všechny divácké normy, je historicky založený pojem. Jistě existují tlaky, které pomáhají determinovat estetické volby, a ty mají původ ve faktorech vzhledem k individuálnímu dílu vnějších. Ideologické tlaky, historická situace filmu a dalších umění v době tvoření, umělcova rozhodnutí o tom, jak rekombinovat a modifikovat prostředky k dosažení ozvláštnění – to vše přispívá k tomu, že umělecká díla reagují spíše na síly kulturní než přírodní. V každém díle potom musíme očekávat napětí mezi konvencemi, které v této kultuře dávno existují a jakýmkoliv stupněm tvořivosti, který filmař do individuální formy filmu přináší.

Mezi tím bych chtěla vyjasnit to, že důraz neoformalismu na tvořivost a originalitu nás nevrací zpět k historické teorii „významného jedince“, která předpokládala, že zdrojem veškerých inovací v umění jsou jedincovy inspirace. Neoformalismus se domnívá, že umělci jsou racionálními prostředníky, kteří provádějí rozhodnutí, jež považují za přiměřená cíli, který sledují. Umělci mají záměry, i když výsledky, které dosahují, jsou často nezáměrné. Jedním krokem při posuzování oněch výsledků (nikoliv záměrů samotných) může být rekonstrukce situace, ve které se umělec rozhodoval. V rámci tohoto posuzování bychom si měli uvědomit, že tvořivost sama je v mnoha moderních estetických tradicích konvencí. Naše kultura oceňuje originalitu, a někteří umělci skutečně vytvářejí vysoce originální díla. Přesto však tyto inovace nemohou být nezávislé na veškerých kulturních vlivech. To platí stejně tak pro vysoce originální umělce, jakým je například Godard, jako i pro ty konvenční, jako je Lloyd Bacon. Přesto má každý umělec v každém okamžiku v rámci omezení daných kulturním kontextem otevřenou širokou škálu možností.

Jelikož se filmy točí spíše v reakci na kulturní nežli na přírodní principy, měl by se kritik vyvarovat analýzy filmů podle souboru předpokladů vážících se k pojmu mimesis. Nikdy nejde o „pouze přirozený“ akt, ať filmař vkládá do díla jakýkoliv prostředek a bez ohledu na to, jak realisticky se může film jevit. Zde se stávají ústředními pojmy motivace a funkce. Vždy se můžeme ptát, proč je zde určitý prostředek přítomen; obvykle zjistíme, že funkcí velkého množství filmových prostředků je vytvářet a uchovávat vlastní struktury filmu. Opakování může podpořit dojem jednoty, může formovat narativní souběžnost, nebo může dokonce přitahovat pozornost k stylistické okázalosti. Prvním úkolem každého filmu je co možná nejvíce zaměstnat naši pozornost, a mnoho, ne-li většina z jeho motivací a funkcí bude, mimo jiné, sloužit tomuto cíli. Hlavní starostí umění je *být* estetické.

Po myšlence, že filmy jsou spíše arbitrárními než přirozenými konstrukty, přichází neoformalistická analýza s druhým předpokladem odvozeným z pojmu ozvláštnění. Jelikož je všední percepce habituální a usiluje o maximální účinnost a snadnost, činí estetická percepce opak. Filmy se snaží ozvlášťňovat konvenční prostředky vyprávění, ideologie, stylu a žánru. Jelikož všední percepce je účinná a snadná, snaží se estetický film naši zkušenost prodloužit a komplikovat – aby nás přiměl ke koncentraci na procesy vnímání a poznávání samy o sobě, nikoliv za nějakým praktickým účelem. (Opět zde může být praktický výsledek v tom, že budou stimulovány a pozměněny naše divácké dovednosti, a tudíž naše percepčně-kognitivní schopnosti obecně. Jeden film, ať už jakýkoliv, sotva nějak významně změní naše vnímání, ale tento proces je kumulativní.) *Komplikovaná forma* a *odkládání* jsou dva důležité pojmy v neoformalistickém přístupu. Jelikož takové struktury prostupují uměleckými díly, budou mít v různých filmech různou formu, a tudíž se budou měnit i metody užívané k jejich analýze. Ale při přístupu k jakémukoliv filmu bude analytik předpokládat, že jsou v nějaké podobě přítomny. Většina filmů bude obsahovat napětí mezi těmi strategiemi, které tu jsou, aby učinily formu snadněji vnímatelnou a pochopitelnou, a těmi, které jsou užity, aby vnímání a pochopení znesnadňovaly. Komplikovaná forma, obecnější z obou pojmů, zahrnuje všechny typy prostředků a vztahů mezi prostředky, které směřují ke ztížení vnímání a chápání. Například D. W. Griffithovo rozhodnutí prokládat čtyři epochy v *Intoleranci* komplikuje formu filmu, i když celek filmu má asi stejnou délku, jakou by měl, kdyby byl vyprávěn po sobě následujícími příběhy. Zdánlivě nemotivované užití dvou hereček ve filmu Luise Buñuela *Ten tajemný předmět touhy* pro jedinou roli je dalším příkladem komplikované formy. Daný prostředek může být užit konzistentně v celé struktuře díla, jako je tomu v těchto případech, nebo může vstupovat pouze do izolovaných částí, jako je tomu v „bílo-bílé“ vězeňské sekvenci George Lucase ve filmu *THX-1138*, kde je dočasně minimalizována prostorová orientace.

Komplikovaná forma může fungovat tak, že vytváří nekonečnou rozmanitost efektů, ale jedním z nejběžnějších typů komplikované formy je vytváření *odkladů*. Na úrovni celkové organizace filmu je délka arbitrární. [...] Podobně mohou být ty samé události prezentovány více či méně zhuštěným způsobem, expanze také povede ke zdržení.²⁷⁾ Ten samý soubor narativních událostí může být prezentován rychlou sumarizující formou, nebo může být nenuceně rozveden do rozvlácného díla. Jedním z nejdůležitějších souborů prostředků narativního filmu je ta skupina, jejíž funkcí je oddalovat závěr až do chvíle, jež odpovídá celkovému rozvrhu. Až na ty nejkratší narativní filmy budou mít pravděpodobně všechna díla nějaké zdržovací struktury.

Souhrnný vzorec takovýchto odkladů se nazývá *stupňovitou konstrukcí*. Tento metaforický termín znamená úseky děje, ve kterých odbočení a zdržení odklání děj od jeho přímého směru. Jak poznamenal Šklovskij, pro dodatečná zdržení existuje neomezeně možnost: „Všiml jsem si zvláště určitého typu [vyprávění příběhů – pozn. překl.], kde se témata stupňovitě akumulují. Tyto akumulace jsou svojí nejvlastnější podstatou nekonečné,

27) Ty samé principy mohou také formovat ne-narativní formální struktury. Ohledně pojednání o čtyřech typech ne-narativních formálně-organizačních principů viz David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York 1985 (3. a 5. kapitola).

stejně jako jsou nekonečné ony dobrodružné romány, které na nich staví.“ Uvádí případ pokračování, ve kterých autoři používají stejných postav k připojení dalších dobrodružství – například Dumas a jeho *Po deseti letech* a *Po dvaceti letech* a Twain s jeho řadou románů o Tomu Sawyerovi a Hucku Finnovi.²⁸⁾ (Dokonce ani smrt autora nemusí uzavřít proces expanze, jak jsme viděli v našem století u módy knih ne-doylovského Sherlocka Holmese, řady *Draculy* Freda Saberhagena a post-flemingovských dobrodružství Jamese Bonda; podobně pokračují po smrti svých tvůrců některé komiksy. (Rozhlasové a televizní seriály naznačují, že potenciál vyprávění může mít delší trvání než život některých členů jejich publika.) Avšak prakticky vzato je většina narativních děl relativně krátká a soběstačná; dlouhometrážní filmy se povyšují na jediný bod večerní zábavy. Ale tato délka je kulturně podmíněná a k těmto filmům bychom měli přistupovat s vědomím, že jsou speciálně konstruovány, aby této základní délce vyhověly.

Koncept stupňovité konstrukce implikuje, že některé materiály jsou pro postup vyprávění klíčovější než jiné. Ty akce, které nás vedou směrem ke konci jsou pro celek vyprávění nezbytné, a nazýváme je *motivы závaznými*. Odbočky či „odpočívadla schodiště“ jsou zde proto, aby pozdržely závěr, a budou to pravděpodobně k tématu se jen volně vážící akce, které by mohly být pozměněny, vypuštěny nebo nahrazeny, aniž by se tím změnila základní kauzální linie. Tyto zdržovací prostředky budeme nazývat *volnými motivы*. Stejně jako je tomu s jakýmkoliv prostředkem, mohou být zdržení více či méně důkladně motivovaná. Rozsáhlá kompoziční a realistická motivace může vést k tomu, že se volné motivы budou jevit pro vyprávění stejně důležité jako motivы závazné, a v takovém případě si odbočení jako takového nevšimneme; to vidíme třeba ve filmu *Hrůza z noci*. Ale zdržení se mohou stát divákovy zjevná prostřednictvím umělecké motivace. Příklady toho můžeme najít v *Prázdninách pana Hulota*, *Předjaří*, *Zachraň se, kdo můžeš* a v dalších filmech. (Všimněte si, že volné motivы jsou funkčně stejně důležité jako motivы závazné, jelikož umění na zdržování vzhledem k jeho estetickému účinku spočívá.) Komplikovaná forma, stupňovitá konstrukce a závazné a volné motivы jsou tedy obecnými složkami celkové filmové formy, ale jak si při analyzování jejich funkcí v rozmanitých narativních filmech vede kritik?

Analýza narativního filmu

Jedním z nejcennějších metodologických postupů, který vymysleli ruští formalisté k analýze vyprávění, je rozlišování na fabuli a syžet.²⁹⁾ *Syžet* je v podstatě strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném.

28) Viktor Š k l o v s k i j, *Sur la théorie de la prose*. Lausanne 1973, s. 81 – 82.

29) Tento metodologický postup je převážně překládán jako rozlišování příběhu a zápletky (story-plot distinction), a vzniká zde pokušení užívat pro zjednodušení tyto anglické termíny – což jsem v minulosti činila. Ale anglické termíny nesou také břemeno všech ostatních smyslů, ve kterých je užívají ne-formalističtí kritici, zatímco fabule a syžet se vztahují pouze k definici ruských formalistů. Pro prezentaci neoformalistické pozice jsem se tedy rozhodla lpět na původních termínech i za cenu rizika, že tím přidám na terminologické zátěži. Bordwellova práce *Narration in the Fiction Film* rovněž užívá v plné šíři těchto termínů.

Obvykle se některé události prezentují přímo a jiné jsou pouze zmíněny; události se nám také často předkládají mimo chronologické pořadí prostřednictvím flashbacků nebo ve vyprávění nějaké postavy. Chceme-li těmto syžetovým událostem porozumět, je často nutné, abychom si je mentálně přeuspořádali do chronologického pořadí. I když film jednoduše předkládá události v jejich normálním pořadí, musíme se jejich kauzálních spojitostí aktivně zmocnit. Tato mentální konstrukce chronologicky, kauzálně propojeného materiálu je *fabule*. Takové přeuspořádání je diváckou dovedností, které se důkladně naučíme sledováním narativních filmů a kontaktem s dalšími narativními uměleckými díly. U většiny filmů jsme schopni zkonstruovat fabuli bez velkých obtíží. Ale rozdíly mezi fabulí a syžetem se můžeme zmocnit nekonečným množstvím způsobů a odlišnost mezi nimi tak umožňuje analytikovi zabývat se jedním z nejsilnějších prostředků ozvláštnění u narativních filmů.

Užitečnou dvojicí pojmů pro analýzu syžetu je rozlišení mezi proairetickými a hermeneutickými liniemi.³⁰⁾ *Proairetický* aspekt vyprávění je řetěz kauzality, který nám umožňuje chápat, jak je jedna akce logicky propojena s dalšími. *Hermeneutická* linie sestává ze souboru hádanek, které vyprávění klade tím, jak nám odpírá informace. Interakce těchto dvou sil je důležitá pro udržení našeho zájmu o vyprávění. Díky naší snaze o uchopení proairetické linie se nám dostává zadostiučinění v pochopení akcí, ale další otázky nastolované hermeneutickým materiálem dráždí náš zájem a udržují nás orientované k formování hypotéz. Tyto dva aspekty syžetu jsou tedy důležité svým povzbuzením aktivní percepce na straně diváka. Odlišným funkcím proairetické a hermeneutické linie vděčí vyprávění za velký díl svého hnacího momentu. A nejdůležitější je, že nás podněcují ke konstruování fabule. Bez interakce kauzality a hádanky by události byly pouze přiřazovány k sobě, jedna za druhou, a postrádaly by pocit celkové dynamičnosti.

Každý narativní film má začátek a konec. Tyto body nejsou nahodilými částmi celkového syžetu. Začátek nám obvykle poskytuje klíčové informace, ze kterých si tvoříme své nejsilnější a nejvytrvalejší hypotézy o fabuli. A konec je v podstatě momentem, kdy ty nejdůležitější informace, jež nám vyprávění odpíralo, jsou odhaleny – nebo přinejmenším kdy zjišťujeme, že se nám oněch klíčových informací nikdy nedostane; hermeneutická linie je tak velmi důležitá tím, že nám dává pocítit, kdy vyprávění končí. Všechna vyprávění začátek a konec tolik nezdůrazňují. Šklovskij tvrdil, že jednoduché vyprávění může užívat stupňovitou konstrukci pouze k řazení řady událostí za sebou, a vytvářet tak to, co obvykle považujeme za pikareskní vyprávění; takové dílo (např. Dekameron) může být prodlouženo či zkráceno přidáním či vyjmutím jednotlivých epizod, aniž by tím byla významně poškozena konstrukce celku. Ale když začátek nastolí proairetickou či hermeneutickou konstrukci, jejíž zodpovězení či završení je odkládáno po dobu celého vyprávění až do konce, potom vnímáme celý syžet jako sjednocený kolem sekvence vzájemně propojených událostí. Šklovskij to nazýval „spřaženou“ konstrukcí, protože

30) Myšlenku proairetických a hermeneutických linií jsem si vypůjčila z díla Rolanda Barthesa *S/Z*. New York 1974, s. 19n. Barthes je označuje jako proairetické a hermeneutické „kódy“, ale jelikož to naznačuje, že je zde pro každý určitý druh preexistující funkce, rozhodla jsem se zacházet s nimi jako se strukturami či „liniemi“, které procházejí dílem a mění se podle kontextu.

konec převrací začátek a určitým způsobem k němu odkazuje: konec vnímáme jako takový proto, že opakuje situaci počátku. Šklovskij dává za příklad Krále Oidipa a Macbetha, kde se vše točí kolem pokusů hlavních hrdinů uniknout věštbě; obě díla končí úplným naplněním proroctví.³¹⁾ Ta vyprávění, která poskytují veškeré informace potřebné pro zodpovězení hádanky a která objasňují účinky veškeré kauzální činnosti, lze považovat za „zavřená“; tato díla dospívají k zakončení, procházejíce celým kruhem k dovršení spřažené struktury. Některá vyprávění tento druh zakončení neposkytují. Film, který nás nechává v nejistotě a nepodává úplné řešení hádanky má „otevřené“ vyprávění.

Hlavními hybateli a nositeli různých kauzálních událostí vyprávění jsou, jak jsem se již zmínila, *postavy* (i když společenské a přírodní síly mohou rovněž poskytnout nějaký kauzální materiál). Pro neoformalistu postavy nejsou skutečnými lidmi, ale kolekcí *sémů*, čili charakteristických rysů. Jelikož rysy jsou kvality, které, jak víme, mají skuteční lidé, budu zde užívat termín Rolanda Barthesa „sémy“, který značí prostředky, které charakterizují postavy ve vyprávění.³²⁾ Jelikož postavy nejsou lidé, nesoudíme je nutně měřítky každodenního chování a běžné psychologie. Postavy musíme spíše analyzovat, jako všechny prostředky a soubory prostředků, z hlediska jejich funkcí v díle jako celku. Některé postavy mohou být docela neutrální a jsou zde především proto, aby držely pohromadě sled pikareskně poskládaných vyprávění; Šklovskij poznamenal, že „Gil Blas není muž; je to nit, která spojuje epizody románu, a tato nit je šedá“.³³⁾ I v unifikovanějším, psychologicky orientovaném vyprávění můžeme najít pro postavy různé funkce: poskytování informací, prostředek pro zadržování informací, vytváření paralel, začlenění tvarů a barev, které se podílejí na kompozici záběru, pohyb motivující jízdu kamery a další a další. Šklovskij zjistil, že Watson má v příbězích Sherlocka Holmesa tři hlavní funkce: 1. říká nám, co Holmes dělá a udržuje náš zájem o řešení (jinými slovy vytváří rezervované vyprávění, jelikož Holmes mu podává informace jen po kouskách); 2. hraje „věčného idiota“, jelikož nám dává vodítka, aniž by byl schopen jim přisoudit nějaký význam – a dokonce navrhuje mylná řešení; a 3. udržuje konverzaci v chodu jako „jakýsi sběrač míčků, který umožňuje Sherlocku Holmesovi hrát“.³⁴⁾

Postavy mohou být představeny do značné hloubky, s velkým množstvím rysů, ale ty nemusí nutně podléhat skutečným psychologickým vzorcům. Charakterizace může být hlavním ohniskem díla (ačkoliv to postavám nijak neubírá na umělosti a účelovosti). Jakkoliv nám mohou připadat jako „skuteční lidé“, můžeme za tímto dojmem vždy vystopovat soubor specifických prostředků tvořících postavu.

Proces, ve kterém syžet v určitém pořadí prezentuje a zatajuje fabulační informace, je *vyprávění, narace*. Vyprávění tak během sledování filmu ustavičně podněcuje naši tvorbu

31) Viktor Šklovskij, *Sur la théorie de la prose*. Lausanne 1973, s. 82, 84.

32) Boris Tomaševskij, *Thematics*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), c. d., s. 88; Roland Barthes, c. d., s. 68.

33) Viktor Šklovskij, *La Construction de la nouvelle et du roman*. In: Tzvetan Todorov (Ed.), *Théorie de la littérature*. Paris 1969, s. 190.

34) Viktor Šklovskij, *Sur la théorie de la prose*. Lausanne 1973, s. 152.

hypotéz o fabulačních událostech. (Někteří teoretici a kritici se domnívají, že narativní umělecká díla mají vždy vypravěče, a toho chápou jako osobu, skrze niž jsou informace filtrovány. Já vycházím z toho, že vyprávění je proces, nikoliv osoba, a že filmy mají vypravěče jako takového pouze tehdy, když v nich mluví hlas, ať diegetický či ne-diegetický, a poskytuje nám informace.) David Bordwell vysvětluje tři základní vlastnosti, které mohou být použity při analýze jakéhokoliv vyprávění: stupeň jeho informovanosti, vědomí sebe samého a komunikativnost.³⁵⁾

Zdánlivá *informovanost* vyprávění je především charakterizována rozsahem fabulačních informací, ke kterým má vyprávění přístup. Vyprávění je často schopné tím, že nám pouze ukazuje, jak situaci chápe jedna či několik málo postav, zatajovat ostatní informace. Takový vzorec je například běžný v těch detektivních filmech, ve kterých se vyprávění koncentruje na to, co se vyšetřovatelé dozvídají, ale jakoby nevědělo nic z toho, co vědí zločinci. Informovanost vyprávění je dále charakterizována svou *hloubkou* – to znamená rozsahem, v jakém nám poskytuje přístup k duševním stavům postav. Rozsah a hloubka vyprávění jsou nezávislé proměnné; film nám může předkládat velké množství objektivních informací, aniž by nám řekl něco víc o reakcích postav na události.

Vyprávění si může být více či méně *vědomo samo sebe* v tom smyslu, že film uznává ve větší či menší míře, že směřuje svou narativní informaci k obecenstvu. Přímé oslovení ze strany postavy, slovo „vy“ nebo jiné podobné termíny v komentáři, ne-subjektivní nájezd odhalující nějaký důležitý detail – těmito a podobnými prostředky může vyprávění prozrazovat určitý stupeň vědomí sebe samého. Naopak důkladná snaha vyjevit úplně každou informaci může překrýt proces vyprávění. Pokud je každá expozice motivována určitými postavami, které v dialogu poskytují informace dalším postavám, je méně pravděpodobné, že zaznamenáme vyprávění jako takové – vyprávění si je méně vědomo sebe samého.

Vyprávění může konečně být více či méně *komunikativní*. Tato vlastnost se liší od jeho informovanosti, jelikož vyprávění může demonstrovat, že disponuje jistými informacemi, ale že je před námi skrývá. Pokud například očekáváme, že se dozvíme totožnost tajemné, maskované postavy, a scéna zatmí přesně ve chvíli, kdy si tato postava sundává masku, vyprávění nám demonstruje své odmítnutí sdělit nám informaci, kterou by nám mohlo potenciálně odhalit. Tento příklad naznačuje, že čím více si je vyprávění vědomo sebe samého, tím spíše si všimneme nedostatku informovanosti či komunikativnosti. Jelikož všechna vyprávění musí zatajovat některé fabulační informace (i kdyby jen to, co se bude dít dál), bude vyprávění jakéhokoliv filmu pravděpodobně přinejmenším mírně omezené buď ve své informovanosti, či komunikativnosti. Ale často si těchto omezení sotva všimneme, pokud vyprávění není opravdu hodně rozpačité. U filmového vyprávění existuje samozřejmě mnoho možných kombinací. Například u *Pravidel hry* vidíme, že dojem realismu, který film přináší, do značné míry závisí na vyprávění, které je značně informované a vysoce komunikativní, ale které nám zatajuje několik klíčových fabulačních informací – způsobem, který sotva zaznamenáme, protože vyprávění si není příliš vědomo sebe samého. V narativním filmu proces vyprávění bude pravděpodobně ovlivňovat velké množství motivací a funkcí jednotlivých prostředků.

35) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985, s. 57 – 61.

Vyprávění je důležitou strukturou v mnoha filmech, ale každé vyprávění prezentované ve filmu je tvořeno užitím technik tohoto média. Při charakteristickém, opakovaném užívání těchto technik můžeme hovořit o *stylu* filmu. Nechci se zde zabývat médiem, jelikož to by mělo být záležitostí základní filmové učebnice. Mělo by stačit, když řeknu, že mám na mysli filmové techniky, které vytvářejí:

1. Prostor – reprezentaci trojrozměrného prostoru a prostoru mimo plátno.
2. Čas – vzájemnou hru časů fabule a syžetu.
3. *Abstraktní hru mezi ne-narativními prostorovými, temporálními a vizuálními aspekty filmu* – grafické, zvukové a rytmické kvality obrazové a zvukové stopy.

Všechny filmové techniky mají ve filmu svou motivaci a funkci a všechny mohou sloužit vyprávění nebo existovat vedle něj a vytvářet ne-narativní struktury, které jsou zajímavé samy o sobě.

Na úrovni stylistických struktur jsou způsoby, kterými dílo uvádí do vztahu své jednotlivé prostředky, také arbitrární a záleží na motivaci a funkci, která je každému přisouzena. Stylistické prostředky mohou být podřízeny narativní linii skrze důkladnou kompoziční motivaci. V takovém případě bude ozvláštnění pravděpodobně probíhat hlavně v narativní rovině. (Takový přístup je charakteristický pro klasický film.) Techniky média však mohou být užity jako zdržovací materiál, který na sebe částečně nebo chvílemi poutá naši pozornost, a tak komplikuje naše vnímání vyprávění. V extrémním případě, může styl prostřednictvím extenzivní umělecké motivace vytvořit úplnou percepční hru, která neustále odvádí naši pozornost od narativní linky.

Ozvláštnění je spíše účinkem díla než strukturou. Pro analýzu specifické formy, kterou ozvláštnění v každém díle má, užívá neoformalistický kritik koncept *dominanty* – hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvlášťující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tématické roviny.

Nalézt dominantu je pro analytika důležité, jelikož ona je hlavním indikátorem toho, jaká specifická metoda je pro film nebo skupinu filmů vhodná. Dílo nám naznačuje, co je jeho dominantou tak, že určité prostředky *staví do popředí* a jiným přikládá menší váhu. Můžeme začít tím, že izolujeme ty prostředky, které se zdají být nejzajímavější a nejdůležitější; ve vysoce originálním díle budou asi velmi neobvyklé a provokativní, zatímco v běžnějším filmu budou velmi typické a rozpoznatelné. Seznam prostředků se nerovná dominantě, ale jestliže dokážeme najít strukturu funkcí, které jsou společné všem prostředkům, můžeme předpokládat, že tato struktura tvoří dominantu nebo se k ní těsně vztahuje. Nalezení dominanty je východiskem analýzy. [...]

Na závěr bych ráda zdůraznila, že jakýkoliv kritický přístup je pouze tak dobrý, jak dobré jsou skutečné analýzy, kterých je schopen. Dokud není aplikován na konkrétní film, jde o abstraktní systém. Každá analýza potvrzuje určité aspekty tohoto přístupu a rozšiřuje či doplňuje další.

Přeložil Zdeněk Böhm

Přeloženo z anglického originálu:

Kristin Thompson, *Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*.

In: Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*.

Princeton University Press, Princeton 1988, s. 3 – 46.

Citované filmy:

Bonnie a Clyde (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1967), *Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Dobyvatelé ztracené archy* (Raiders of the Lost Ark; George Lucas, 1981), *Hodný, zlý a ošklivý* (Il buono, il brutto, il cattivo; Sergio Leone, 1966), *Hrůza z noci* (Terror by Night; Roy William Neill, 1946), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Ivan Hrozný* (I. Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944), *Lancelot od Jezera* (Lancelot du Lac; Robert Bresson, 1974), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961), *Můří svět* (Mothlight; Stan Brakhage, 1963), *Playtime* (Jacques Tati, 1967), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Prázdniny pana Hulota* (Les vacances de Monsieur Hulot; Jacques Tati, 1951), *Předjaří* (Banšun; Jasudžiro Ozu, 1949), *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1958), *Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, 1944), *Star Trek* (Star Trek: The Motion Picture; Robert Wise, 1979), *Ten tajemný předmět touhy* (Cet obscur objet du désir; Luis Buñuel, 1977), *THX-1138* (George Lucas, 1971), *Tokijský příběh* (Tókjó Bošuku; Jasudžiro Ozu, 1953), *Velká vlaková loupež* (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter, 1903), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1957), *Zachraň se, kdo můžeš* (Sauve qui peut – la vie; Jean-Luc Godard, 1979), *Zatmění* (L'eclisse; Michelangelo Antonioni, 1962), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Gene Kelly, Stanley Donen, 1952).

Články

AKO PÍSAŤ O FILME
ALEBO O (NAD)INTERPRETÁCII

Peter Michalovič

Venované Kataríne

Dějiny umění musejí projít uchem jehly interpretace, nebo nebudou žádnými dějinami umění. Kdo v iluzi, že se může udržet na „pevném základě faktů“, obchází problém interpretace, dostane se na kamenitou poušť dějin prázdných forem.

Hans Sedlmayr

Interpretácia sama nijakú obranu nepotrebuje; je s nami stále, ale podobne ako väčšina intelektuálnych činností, aj interpretácia je zaujímavá iba vtedy, ak je extrémna. Umiernená interpretácia, ktorá iba artikuluje konsenzus, môže mať v istých okolnostiach hodnotu, ale vzbudzuje iba malý záujem. Jeden pekný citát na potvrdenie od Gilberta Keitha Chestertona, totiž jeho poznámka: „Alebo je kritika úplne nanič (dokonale obhájiťelná propozícia), alebo znamená hovoriť autorovi práve tie veci, ktoré by ho mali prinútiť vyskočiť z kože.“

Jonathan Culler

1. Predbežné poznámky

Budem písať o filme *Rašomon*, avšak skôr, ako to urobím, považujem za potrebné zdôrazniť, že tento film budem zneužívať. Inak povedané, budem ho vedome **nadinterpretovať**. „Niektorí by si mohli predstaviť *nadinterpretáciu* ako *prejedanie sa*: existuje správne jedenie alebo interpretovanie, ale niektorí ľudia neprestanú ani vtedy, keď by už prestať mali.“¹⁾ To znamená, že **nadinterpretácia** v tom bežnom chápaní je svojvoľné vnášanie takých významových súvislostí do textu, ktoré tam už evidentne nie sú. Interpret v tomto prípade funguje ako španielska krčma. Má v nej to, čo si do nej prinesie. Moja **nadinterpretácia** nechce byť a dúfam, že ani nebude z radu týchto **nadinterpretácií**. Tento prívlastok som jej prisúdil preto, lebo na filme *Rašomon* chcem ukázať, ako rôzne interpretačné rámce pôsobia na samotné „čítanie“ textu. Nedá sa to povedať aj tak, že voči **objektívite** textu je každá interpretácia **subjektívnym** výkonom? To rozhodne nie, také jednoduché to nie je. **Objektivita** textu je nám vždy prístupná len v akte čítania-dekodovania, pričom v tomto akte čítania dochádza, povedané Mukařovského terminológiou, k miešaniu zámernosti a nezámernosti.

1) Jonathan Culler, *Na obranu nadinterpretácie*. In: Stefan Collini (Ed.), *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava 1995, s. 110.

Budem teda vedome robiť **nadinterpretáciu** a aby som zostal verný svojmu presvedčeniu, dovoľm si ešte jeden radikálny krok. V čom spočíva, k tomu sa dostanem okľukou. Najprv fabula filmu: „Rašomon je názov starobylé brány v stredovekom Kjótu, v jejíchž troskách se schovávají před deštěm tři muži. Dřevař vypráví, jak před třemi lety šel do lesa na dříví a v houštině našel mrtvolu samuraje – japonského rytíře. Jako podezřelý byl dopaden proslulý lupič Tadžómaru, jenž měl samurajova koně a jeho luk s toulcem. Tadžómaru se před soudem hájil tvrzením, že zabil samuraje v čestném souboji o jeho krásnou ženu. Vdovina verze se však od banditovy odchyluje. Po tom, co byla před zraky svázaného, pohrdavě na ni hledícího muže znásilněna, probodla ho dýkou... Třetí verzi vypráví nebožtík před soudem prostřednictvím média. Údajně spáchal sebevraždu po tom, co zjistil, že jeho manželka chce následovat banditu. Dřevař ani s jednou z těchto výpovědí nesouhlasí. Byl očitým svědkem souboje, který žena skutečně vyprovokovala, ten měl ale s oboustranně hrdinským bojem pramálo společného...“⁽²⁾

Toľko fabula a teraz sľúbený radikálny krok. Ten bude spočívať v tom, že film *Rašomon* nebudem chápať ako štyri rozprávania, tvoriace jeden celok, ale ako štyri samostatné rozprávania, ktoré síce rozprávajú o jednej a tej istej udalosti, ale napriek tomu sa neznedbateľne odlišujú.

2. Rašomon alebo o Pravde/pravdách

Som presvedčený, že moja **nadinterpretácia** bude najmenej problematická z hľadiska názorov Richarda Rortyho. Prečo? Jednoducho preto, že pre Rortyho „čítanie textov je záležitosťou ich čítania vo svetle iných textov, ľudí, posadnutostí, kusov informácií alebo toho, čo máte vy, a potom hľadania na to, čo sa deje. A to, čo sa deje, môže byť príliš nezrozumiteľné a svojbytné na to, aby ste sa tým zaťažovali – čo je pravdepodobne aj prípad môjho čítania Foucaultovho kyvadla. Čítanie však môže byť aj vzrušujúce a presvedčivé, ako keď Derrida stavia proti sebe Freuda a Heideggera, či keď Kermode porovnáva Empsona s Heideggerom. Môže byť *také* vzrušujúce, až podľahneme ilúzii, že teraz už vieme, o čom istý text *skutočne* je. Ale to, čo vzrušuje a presvedča, je funkciou potrieb a cieľov pociťovaných tými, čo sú vzrušení a presvedčení. Vidí sa mi preto jednoduchšie zahodiť rozdiel medzi používaním a interpretovaním do starého železa a rozlišovať iba medzi jednotlivými použitiami rôznymi ľuďmi na rôzne ciele.“⁽³⁾

Podľa Rortyho čítanie môže byť aj „vzrušujúce a presvedčivé“. Skúsme energiu jeho presvedčenia využiť na zvláštne čítanie *Rašomona*. Zvláštne preto, že tento text budeme čítať ako spor medzi dedičmi zastaraného platónskeho žargónu Pravdy a relativistami alebo, ak chcete, medzi antiplatonikmi.

Kto sú dedičia zastaraného platónskeho žargónu Pravdy? Všetci tí, ktorí sú presvedčení, že Pravdu nachádzame, že Pravda je vlastne zhoda vecí s poznaním. *Veritas est adaequatio rei et intellectus*. Miestom prebývania Pravdy je **výpoved'**. To znamená, že keď **výpoved'** tým, čo mieni, ladí s vecou, o ktorej vypovedá, tak je pravdivá.

2) Ivan Herfurt, *Zlatý fond světové kinematografie*. Praha 1986, s. 173 – 174.

3) Richard Rorty, *Půl pragmatistu*. In: S. Collini, c. d., s. 104.

Oproti platonikom stoja antiplatonici či relativisti. „Nadávkou ‚relativista‘ sa častujú filozofi, ktorí sú zajedno s Nietzsche v tom, že „Pravda« je vôľou byť pánom nad rozmanitosťou zmyslových vnemov. Vzťahuje sa teda na tých, ktorí súhlasia s Williamom Jamesom, že „pravdivý« znamená jednoducho účelný z hľadiska viery, ako aj na tých, ktorí spolu s Thomasom Kuhnom tvrdia, že vedu nemáme chápať ako smerujúcu k presnej reprezentácii toho, aký je svet sám osebe. Všeobecnejšie nazývajú ‚relativistami‘ filozofov, ktorí neakceptujú grécke rozlíšenie medzi tým, aké sú veci osebe, a ich vzťahmi k iným veciam, najmä k ľudským potrebám a záujmom.“⁴⁾

Vieme, kto sú platonici, vieme kto sú antiplatonici, ale stále nevieme, či sa spor medzi nimi dotýka filmu *Rašomon*. Podľa môjho názoru áno a to veľmi zásadným spôsobom, ktorý sa ukáže až vtedy, keď film najprv dekodujeme kódom platonizmu a potom zase kódom antiplatonizmu.

Skúsme teda dekodovať kódom platonizmu. Pred sebou máme štyri príbehy, ktoré rozprávajú štyri persóny a ktoré sa vzťahujú k tej istej udalosti. Každý z týchto príbehov trochu odlišne rozpráva o udalosti, pričom každé z týchto štyroch rozprávání sugestívne tvrdí, že práve ono je vyslovením Pravdy. Lenže nezanedbateľné diferencie medzi nimi sú tým najlepším indexom toho, že len jedno z nich môže hovoriť Pravdu. Ale ktoré to je? Sotva to môže byť rozprávanie, ktorého autorom je lupič Tadžómaru, pretože už status lupiča ako človeka zlopestného ho robí nedôveryhodným. Výpoveď vdovy je zase v príkrom rozpore s výpoveďou jej manžela – samuraja, a preto ich nemožno akceptovať ako pravdivé. To isté, ale vice versa platí aj pre samurajovu výpoveď. Zostáva výpoveď drevorubača. Obvykle sa výpoveď svedka akceptuje ako pravdivá, lenže v tomto prípade svedok nie je pasívnym pozorovateľom udalosti, nepozoruje ju zvonka, ale sám je do nej zaangažovaný, a to ulúpením dýky z miesta činu. Jedna udalosť, ktorá sa, metaforicky povedané, „rozplynula“ do štyroch rozprávání. Udalosť osebe zmizla a jediné, čo nám zostalo, je udalosť, adekvátnejšie, udalosti pre nás. Tým, že zmizla udalosť osebe, zmizol aj nevyhnutný korešpondenčný rámec a to je pre platonikov katastrofa. Niet k čomu výpovede vzťahovať a tak, samozrejme ak vylúčime možnosť, že Boh ako nestranný svedok by mohol povedať, kto hovoril pravdu, namiesto jedinej a skutočnej, objektívnej Pravdy sa dostali do konfliktu štyri subjektívne pravdy, pričom treba povedať, že tento konflikt je pre platonizmus neriešiteľný. Tento škandál nastal preto, že „platónsky sen o dokonalom poznaní je snom o tom, že sa zbavíme všetkého, čo pochádza z nášho vnútra, a bezmedzne sa otvoríme všetkému mimo nás“⁵⁾.

Pokúsme sa teraz na film *Rašomon* aplikovať kód antiplatonizmu. To, čo je pre platonizmus škandál, pre antiplatonizmus je problémom, s ktorým si bez problémov vie poradiť. Prečo? Podľa Rortyho preto, že „relatívnosť opisov vo vzťahu k cieľom je pragmatistovým (rozumej antiplatónskym – doplnil P. M.) základným argumentom pre jeho antireprezentacionalistický pohľad na poznanie, podľa ktorého cieľom skúmania je užitočnosť pre nás, nie adekvátny výklad toho, aké sú veci osebe. Každé naše presvedčenie musí byť formulované v nejakom jazyku a jazyky nie sú pokusmi vyrovnávať sa s tým, čo je okolo nás, ale skôr nástrojmi na narábanie s tým, čo je mimo nás, preto ,to, čím

4) Richard Rorty, *Relativizmus: Nachádzať a vytvárať*. „Filozofia“ 1997, č. 6, s. 394.

5) Tamtiež, s. 401.



prispieva k nášmu poznaniu objektu, nemožno oddelovať od toho, čím k nemu prispieva naša subjektivita. Slová, ktoré používame, i naša vôľa vyslovovať určité vety, používaním týchto, a nie iných slov sú výsledkom nesmierny zložitých kauzálnych spojení medzi organizmami a ostatným svetom. Niet spôsobu, ako rozpliesť túto sieť kauzálnych spojení tak, aby sme porovnali relatívne množstvo subjektivity a objektivity v danom presvedčení. Ako povedal Wittgenstein, niet spôsobu, ako sa dostať medzi jazyk a jeho objekt, oddeliť žirafu osebe od našich spôsobov hovorenia o žirafách. Ako to vyjadril popredný súčasný pragmatista Hilary Putnam, „...prvky toho, čo nazývame »jazykom« či »mysľou«, prenikajú tak hlboko do reality, že už samotný zámer predstavovať seba samých ako »tých, čo mapujú« niečo »nezávislé od jazyka«, je od počiatku nevyhnutne kompromitovaný.“⁶⁾

Platonizmus, zameraný na **nachádzanie, objavovanie** jedinej objektívnej Pravdy je protipólom antiplatonizmu, ktorý hlása, že pravda je **vytváraná**. Antiplatonizmus je ochotný sa zmieriť s pluralitou právd, platonizmus v nijakom prípade. To však neznamená, že pre antiplatonizmus sú všetky pravdy rovnocenné a že principiálne rezignujú na hľadanie pravdy. Napríklad vedci sú neúnavní „prospektori“ pravdy, ale „niet dôvodov chváliť vedcov za to, že sú „objektívnejší“ a „racionálnejší“, „metodickejší“ alebo väčší „zasvätení pravde“ ako iní ľudia. Zato je však veľa dôvodov chváliť inštitúcie, ktoré vyvinuli a v ktorých pracujú. Tieto inštitúcie možno pokladať za model pre zvyšok kultúry. Dávajú konkrétnu podobu myšlienke „nenásilnej zhody“, zhmotňujú predstavy

6) Tamtiež.

o „slobodných a otvorených stretnutiach“, stretnutiach, v ktorých pravda nemôže nezvíťaziť. Povedať, že pravda zvíťazí, neznamená odvolávať sa na metafyzické tvrdenie o vzťahu medzi ľudským rozumom a povahou vecí, znamená to povedať, že najlepší spôsob, ako zistiť, čomu veriť, je vypočuť si čo najviac názorov a argumentov.“⁷⁾

Priorita vedeckého spoločenstva pred inými spočíva v schopnosti efektívneho dosahovania konsenzu a tým vlastne aj v schopnosti efektívneho **vytvárania** pravdy. Oproti vedeckému spoločenstvu stoja komunity alebo individuá, ktoré sú presvedčené, že ich poznatky, túžby, potreby a viery, skrátka ich Pravdy sú tie najlepšie a v ich mene sú schopný zvädzať krvavé zápasy. Tak, ako to ukazuje film *Rašomon*, ktorý z hľadiska antiplatonizmu môžeme považovať za brilantnú metaforu neudržateľnosti predpokladu o možnosti odkrytia objektívnej Pravdy.

3. Rašomon alebo o kombinatorike

Druhým príkladom nadinterpretácie bude štrukturalistické čítanie *Rašomona*. Štrukturalisti, predovšetkým francúzskej proveniencie, radi videli za všetkými udalosťami pevnú, a podľa možnosti nemennú štruktúru, ktorej nemennosť bola daná prinajmenšom v synchronii. Inak povedané, radi všetko časové prevádzali na priestorové. Táto ich obsesia je prítomná už v lingvistických názoroch zakladateľa štrukturalizmu Ferdinanda de Saussura. Vo svojom slávnom *Kurze všeobecnej lingvistiky* ostro proti sebe postavil **jazyk** a **prehovor**, **langue** a **parole** a týmto vlastne postavil proti sebe **invariant** a **variant**, **reverzibilné** a **ireverzibilné**, **priestorové** a **časové**. Jazyk totiž ako norma všetkých prehovorov, ako kód, ktorý generuje jednotlivé výpovede je, metaforicky povedané, akousi mapou, vzťahujúcou sa k určitému výseku reality. Jazyk je invariant, ktorý je vždy bohatší než jednotlivé varianty a to z toho dôvodu, že obsahuje nielen tie varianty, ktoré boli realizované, ale virtuálne obsahuje aj tie, ktoré realizované ešte neboli.

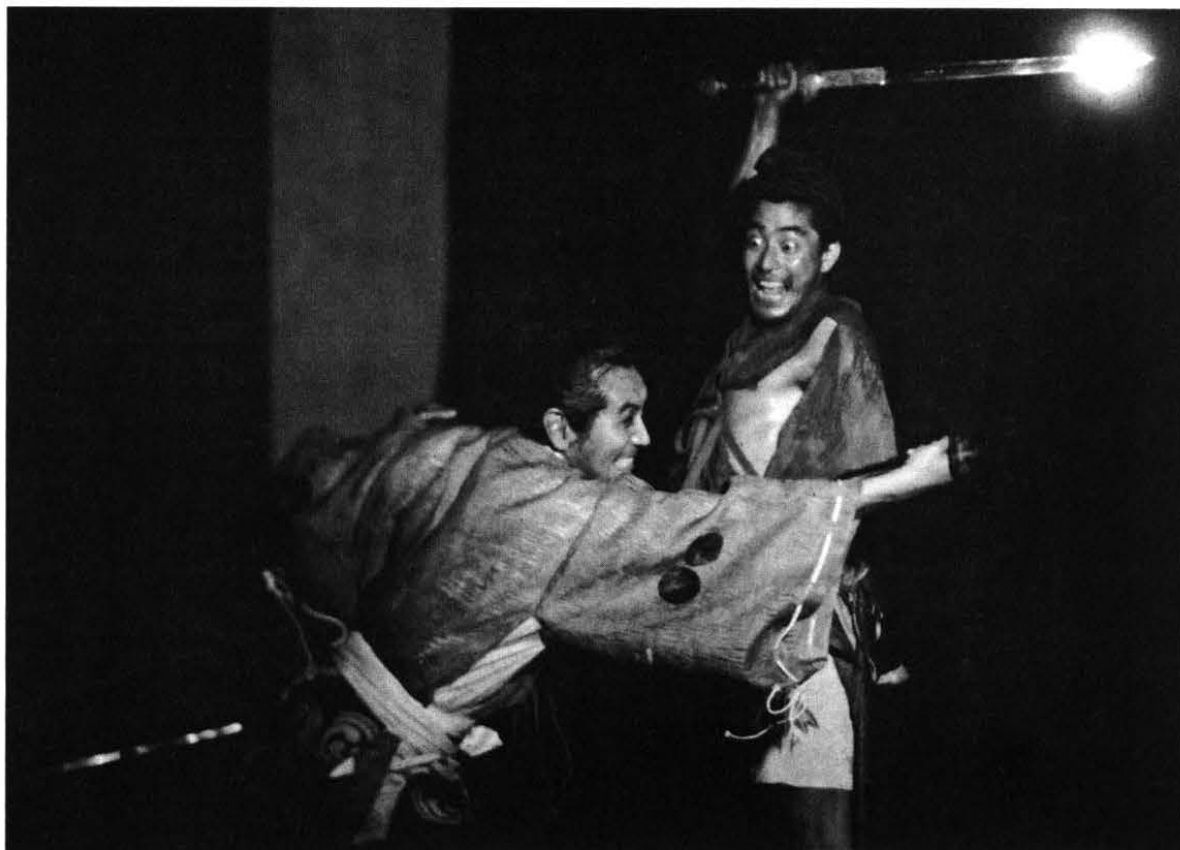
Vzťah medzi jazykom a prehovorom Ferdinand de Saussure často prirovnával k vzťahu pravidiel šachovej hry a konkrétnej šachovej partie, uskutočnenej v konkrétnom čase a konkrétnom priestore. V *Kurze všeobecnej lingvistiky* Saussure analógiu jazyka zo šachom vymedzuje týmito slovami: „Ze všech srovnání, která nás mohou napadat, je však nejznámější to, které lze učinit mezi fungováním jazyka a partií šachu. Na jedné i na druhé straně máme co dělat se systémem hodnot, jejichž změny sledujeme. Partie šachu je jakoby umělá realizace toho, co nám v přirozené podobě předvádí jazyk.

Podívejme se na tu věc blíže.

Stav hry tu především úzce koresponduje se stavem jazyka. Příslušná hodnota figurek závisí na jejich postavení na šachovnici stejným způsobem, jako má v jazyce každý termín svou hodnotu v důsledku svého protikladu ke všem ostatním termínům.

Za druhé tento systém je vždy momentální a mění se změnou postavení. Je sice pravda, že hodnoty závisejí také, ba zvláště na **neměnné konvenci, pravidlech hry, která**

7) Richard Rorty, *Veda ako solidarita*. In: E. Gál – M. Marcelli (Ed.), *Za zrkadlom moderny*. Bratislava 1991, s. 202.



existujú pred začátkom partie a platí i po každom tahu. (zvýr. P. M.) Taková pravidla prijatá jednou provždy existujú i v matérii jazyka; jsou jimi konstantní principy sémiologie.⁸⁾

Niečo podobné v súvislosti s literatúrou tvrdí aj Viktor Šklovskij, často zaraďovaný medzi „rodinne spriaznených“ mysliteľov štrukturalizmu. Podľa neho: „Dej literárneho diela sa odohráva na určitom poli. Šachovým figúrkam zodpovedajú typy – masky, emploi súčasného divadla. Sujety zodpovedajú gambitom, t. j. klasickým ťahom tejto hry, ktorú hráči používajú vo variantoch. Úlohy a peripetie zodpovedajú úlohe ťahov protivníka.“⁹⁾

Štrukturalisti radi využívali príklad šachovej hry okrem iného aj preto, lebo limitovanosť pravidlami, kódmi či klasifikačnými systémami je prostriedkom na likvidáciu chaosu. Claude Lévi-Strauss napísal v jednej zo svojich kníh, že „jakékoli utřídění je lepší než chaos; a dokonce i utřídění v rovině smyslově vnímaných vlastností představuje etapu na cestě k racionálnímu řádu. Jestliže nám bude uloženo, abychom roztřídili hromadu různého ovoce na plody relativně těžší a relativně lehčí, bude zcela na místě začít tím, že oddělíme hrušky od jablek, i když tvar, barva a chuť nemají k váze a objemu žádný vztah; větší jablka lze totiž snáze rozeznat od jablek menších, porovnáme-li je mezi sebou, než když zůstávají pomíchaná s plody jiného vzhledu. Už na tomto příkladu je vidět, že i třídění v rovině estetického vnímání má svoji hodnotu.“¹⁰⁾

8) Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*. Praha 1996, s. 116.

9) Vincent Descombes, *Stejně a jiné*. Praha 1995, s. 85.

10) Claude Lévi-Strauss, *Myšlení přírodních národů*. Praha 1996, s. 31.

Fascinácia poriadkom, anonymnými štruktúrami, kódmi, ktoré majú interindividuálnu platnosť a regulujú každú oblasť ľudskej kultúry sa zákonite premietla do tézy o kontrolovanej slobode človeka. Podľa štrukturalistov sloboda človeka napr. v prípade reči spočíva len v **kombinácii**, rozvíjajúcej sa na pozadí jazyka, ktorý ako podmienka predchádza každý prehovor. Vincent Descombes, aby zdôraznil fascináciu štrukturalistov systémom či štruktúrami, umožňujúcimi kombinácie a permutácie, hovorí, že „vynálezcom štrukturalistické metody je patrne onen ‚mistr filosofie‘, jehož uvedl na scénu Molière ve svém Měšťáku šlechticem (výstup II, jednání IV). Pan Jourdain chce napsat jedné markýze dopis, v němž má být řečeno: Krásná markýzo, vaše oči působí, že umírám láskou. Žádá si lekci rétoriky od mistra filosofie a dostává se mu sémiologického poučení avant la lettre: ‚Nechci,‘ říká, ‚nic než tato slova v tomto lístku, avšak vypulírovaná podle módy a uspořádaná, jak se sluší. Chci, abyste mi něco pověděl, abych viděl různé způsoby, jak je možné je klást.‘ Klíčové pojmy: ‚vypulírované podle módy‘, ‚uspořádané‘, ‚různé způsoby‘, tedy již byly známy. Na takto položený problém je možná jen strukturální odpověď: kolik milostných listů je možné napsat markýze pomocí těch prvků, které poskytuje věta pana Jourdaina? Řešení tohoto problému postupuje dvěma kroky:

- 1) identifikace elementů, tedy je třeba přistoupit k rozčlenění daného souboru (věta pana Jourdaina) na elementární segmenty;
- 2) odhalení různých způsobů těchto elementů, z něhož lze získat navzájem odlišné zprávy. To také provádí mistr filosofie, když vytváří seznam vět, které lze získat prostou změnou postavení dvou segmentů ve větě, přičemž každá z těchto změn odhaluje novou možnost zprávy:

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)
(I)	Krásná markýzo	vaše krásné oči	dávají mi	zemřít	láskou
(II)	Láskou	zemřít	dávají mi	krásná markýzo	vaše krásné oči
(III)	Vaše krásné oči	láskou	dávají mi	krásná markýzo	zemřít
(IV)	Zemřít	vaše krásné oči	krásná markýzo	láskou	dávají mi
(V)	Dávají mi	vaše krásné oči	zemřít	krásná markýzo	láskou
	atd.	atd.	atd.	atd.	atd. ¹¹⁾

11) V. Descombes, c. d., s. 85.



Mohlo by sa zdať, že je to príliš dlhá ouvertúra k tomu, čo chcem povedať, ale nič sa nedá robiť, bolo to nevyhnutné. Podľa štrukturalistov umelecký text vzniká na pozadí určitého jazyka, ktorý funguje ako paradigma. To znamená, že autor umeleckého textu nie je ničím nelimitovaný tvorca. To rozhodne nie, skôr je len pokorný kombinátor, ktorý kombinuje prvky, vyberané z paradigmy. To, čo nám predviedol Vincent Descombes, je vlastne príkladom re-konštrukcie paradigmy zo syntagiem. Autor postupuje inverzne voči tomuto postupu, to znamená, že má k dispozícii určitý jazyk, ktorý je vzhľadom na autora prvotný a ktorý pozostáva z elementov a pravidiel spájania týchto elementov. A čo je nezanedbateľné, v drvivej väčšine prípadov funguje nevedome.

Predstavme si, že štyri príbehy, ktoré sú jazykom filmu vyrozprávané v *Rašomonovi*, sú vlastne analógiami viet, ktoré vytvoril Molièrov majster filozofie. Ak prijmeme tento predpoklad, tak vlastne zistíme, že štyri príbehy *Rašomona* sú vlastne kombinatorickými možnosťami medzi *dramatis personae*. Prijatím tohto predpokladu sa mení chápanie umenia vôbec, od tejto chvíle už umenie nie je, povedané spolu s Rolandom Barthesom, kolekcia náhodných udalostí, ale systém či štruktúra, skrátka nejaký jazyk umenia, ktorý predchádza jednotlivé umelecké texty.

Zmena chápania podstaty umeleckého textu sa zákonite premieta aj do spôsobu interpretácie alebo analýzy textu. Štrukturalistu už nebude zaujímať neopragmatický konflikt medzi „objektívnou“ Pravdou a „subjektívnymi“ pravdami jednotlivých postáv, ale budú ho zaujímať **vzťahy** medzi týmito postavami, bude sa koncentrovať na rekonštrukciu paradigmy tak, aby získal model, ktorý je vždy bohatší než jednotlivé texty. A štrukturalistu budú zaujímať všetky kombinatorické možnosti medzi jednotlivými prvkami.

V tomto prípade tými prvkami môžu byť postavy, vystupujúce v príbehoch. Štyri príbehy sú vlastne analógiou k štyrom šachovým partiám, za štyrmi partiami leží jeden identický, bezo zmeny sa opakujúci kód alebo súbor pravidiel.

4. Rašomon alebo večný návrat iného

Po pokuse priblížiť spôsob štrukturalistického „videnia“ textu sa teraz pokúsime o postštrukturalistické. Kde začať? V tomto prípade to nie je len rétorická ozdoba textu, pretože v prípade postštrukturalizmu máme do činenia so značnou heterogenitou názorov a koncepcií, ktoré sa ťažko dajú vtesnať do nejakého pevného rámca. Ale začať niekde treba a ja začnem priblížením diferencie medzi štrukturalistickým a postštrukturalistickým chápaním jazyka, resp. písma. Vieme, aspoň schematicky, že štrukturalizmus videl za všetkými prehovormi pevný systém – štruktúru, kód. Tento jazyk je **pred** textom a navyše tvorí predpoklad tvorby a recepcie textu. Jazyk je vzhľadom na text prvotný, jazyk je teda invariant, z ktorého sa vyberajú jednotlivé varianty. Keďže štrukturalizmus vychádza z predpokladu o prvotnosti jazyka, je logické, že zákonite preferuje synchronnú identitu jazyka, pretože len identita, garantovaná iterabilitou systému umožňuje nielen generovať a recipovať text ako zmysluplný. Kód – jazyk, prostredníctvom ktorého sa to deje, musí byť vždy ustanovený pred aktom komunikácie.

Lenže skutočne jazyk stojí pred textom ako niečo hotové? Podľa postštrukturalistov nie, a ich statické chápanie štruktúry, garantujúcej identitu kódu kritizoval predovšetkým Jacques Derrida, ktorý tvrdil, že tento jazyk nespadol z neba hotový. Nie je to ani nijaká nemenná kryštalická mriežka, ktorá je identická vo všetkých kryštáloch napr. chloridu sodného bez ohľadu na to, či máme pred sebou veľký alebo malý, vzorovo vykryštalizovaný alebo obyčajný kryštál. Saussure síce hovoril, že „jazyk je nutný k tomu, aby mluva bola srozumiteľná a dosáhla všetkých účinků“¹²⁾, ale zároveň hovoril, že „mluva je zase nutná k tomu, aby sa vytvoril jazyk; historicky fakt mluvy vždy predchádza“¹³⁾. Ako vyriešiť túto dilemu? Podľa Derridu tak, že „pred každým rozdelením na jazyk/mluvu, kód/zprávu atd. (se vším, co s takovým rozdelením souvisí) musíme tedy předpokládat systematickou produkci diferencí, **produkcii** systému diferencí – diferänci – z jejíhož účinkování lze eventuálně abstrakci a s ohledem na konkrétně určené motivace vydělovat lingvistiku jazyka a lingvistiku mluvy. atd.

Nic tedy – žádné přítomné a in-diferentní jsoucní – nepředchází rozmístnění. Neexistuje subjekt, který by byl jednatelem, autorem a pánem diferänce a jejíž tato diferänce případně a empiricky bude následovat. Subjektivita – obdobně jako i objektivita – je účinek diferänce, účinek vepsaný do systému diferänce. Proto také „a“ ve slově „**différance**“ připomíná, že rozmístnění jako specializace je **zčasení** (temporizace): oklika, odklad, jímž jsou názor, vjem, vyplnění a vůbec pak vztah k něčemu přítomnému, reference k přítomné realitě, k něčemu **jsoucínmu**, vždy již diferovány, tj. **odsunuty**. Odsunuty či odloženy právě na základě principu difference, podle kterého žádný prvek nefunguje a neoznačuje,

12) F. Saussure, c. d., s. 54.

13) Tamtéž.

neprijímá a nedáva ‚smysl‘, neodkazuje-li v ekonomii stop k něčemu jinému, ať minulému anebo budoucímu.“¹⁴⁾

Vráťme sa ešte k *diférance*. Nie, nebudem sa tu detailne zaoberať týmto Derridovým slovom-neslovom, pojmom-nepojmom, chcem len pripomenúť, že *diférance* je vlastne **grammé**, čiže **písmo**, ktoré je protipostavené voči Saussurovmu chápaniu jazyka. Derridova **grammé** je pokusom vytvoriť nové písmo, ktoré by sa zapisovalo do akýchkoľvek substancí, okrem iného aj do fónickej. **Grammé** alebo *diférance* je teda nové písmo. „Hra *diférencí* totiž predpokladá syntézy a poukazy, ktoré nedovolia, aby v niejakom okamžiku a v niejakom smyslu byl nějaký prvek prostě **přítomen** sám v sobě a poukazoval pouze k sobě. Ani v řádu mluveného, ani v řádu psaného diskursu nemůže žádný prvek fungovat jako znak, aniž by nepoukazoval k jinému prvku, jenž sám není jednoduše přítomný. Toto provázání působí, že každý ‚prvek‘ – foném či grafém – je konstituován na základě stopy jiných prvků této řady či tohoto systému, kterou nese v sobě. Toto provázání, toto tkanivo, je **text**, který se tvoří výhradně transformací jiného textu. Nic ani v prvcích ani v systému nikdy a nikde není jednoduše přítomné anebo nepřítomné. Všude jsou jen difference a stopy.“¹⁵⁾

Ospravedlňujem sa čitateľovi za to, že nadužívam jeho trpezlivosť a že sa veľkou okľukou dostávam k tomu, čo chcem povedať, ale, žiaľ, inak to nejde. Podľa Derridu nejestvuje nejaký jazyk **pred** textom a už nejestvuje nejaký jazyk, ktorý by bol založený na statickej, ahistorickej štruktúre. Jazyk, adekvátnejšie jeho substitút nezaťažaný negatívnym interpretačným kontextom, *grammé* sa teda deje a to tak, že každý text vzniká transformáciou iného textu. Je to ťažké pochopiť a preto sa to pokúsim vysvetliť prostredníctvom príkladu. Vzťah *grammé* a textu si môžeme predstaviť ako Foucaultovo chápanie vzťahu náhody a hry. „Je to zároveň náhoda hry a hra sama jako náhoda; v jednom okamžiku jsou vrženy kostky i pravidla, takže náhoda není rozdělena či rozložena tu a tam, ale je zcela a naprosto potvrzena jedním vrhem. Přítomnost jako stávání se difference, jako opakování vyjadřující difference, potvrzuje náraz celek náhody.“¹⁶⁾

Dobre, ako sa to všetko môže vzťahovať k štyrom príbehom *Rašomona*? Asi tak, že, v súlade s Derridovým presvedčením, môžeme považovať skutočnú udalosť za text nultého stupňa – **il n'y a pas de hors-texte**. Už samotná skutočnosť, realita je čitateľná preto, že sa do nej „zapísala“, a keďže je sama aktívna a vždy sa deje, tak aj „zapisuje“ *diférance* a zanechala v nej svoje stopy. Tento text je transformovaný do iného textu, do textov, ktorý rozprávajú postupne Tadžómaru, samurajova manželka, samuraj a nakoniec aj drevorubač. Každé z týchto rozprávání, ergo textov, vzniklo na základe transformácie pôvodného textu, ale zároveň pôvodný text, teda oná skutočná udalosť, nám zmizla v jednotlivých textoch, v ktorých sa intertextuálne ohlasuje. Jednotlivé príbehy sa vzájomne *diferencujú*, a táto *diferencovanosť* je možná preto, že sa stratil pôvod. Aby som nevytváral nadinterpretácie, ktoré by mohli byť príkladom onoho v úvode spomínaného „prejedania“, uvediem jeden príklad z Derridu, na ktorý upozornil Miroslav Petříček jr. V článku Edmond Jabès a otázka knihy sa Derrida venuje interpretácii poézie

14) Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 40.

15) Tamtiež, s. 38 – 39.

16) Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha 1997, s. 124.

tohto francúzskeho židovského básnika. „Avšak Jabèsova poezie je dosť nezvyklá: jsou to básně, avšak většinou básně v próze, básně, které mají blízko k vyprávění. Jenže v nich není žádný příběh, přesněji řečeno: tento příběh není nikdy vyprávěn, je pouze komentován a je komentován rabíny, kteří sami jsou součástí tohoto příběhu a jsou stejně smyšlení, jako je smyšlené to, co komentují.“¹⁷⁾ Nepodobá sa to až príliš na to, s čím sme sa stretli v *Rašomonovi*? Nemáme, tak v prípade Edmonda Jabèsa, ako aj v prípade *Rašomona* do činenia len s interpretáciami bez referenčného rámca, teda bez faktov, ku ktorým sa vzťahujú alebo jednoducho bez pôvodu, ku ktorému sa obracajú?

À propos pôvod! V tomto prípade, a keď sa rozhodneme pre radikálne riešenie, tak vo všetkých prípadoch, je pôvod, ku ktorému sa obracajú jednotlivé texty, vlastne ne-pôvodom, pretože sa neukazuje vo svojej prítomnosti, ale len prostredníctvom re-prezentácie. A to neplatí len pre tvorbu textu, ale aj pre jeho dekodovanie, pretože „každý text,“ píše Derrida, „je stroj s mnohými hlavami, ktoré čítajú iné texty.“¹⁸⁾ Inak povedané, vždy máme do činenia s večným návratom iného, to znamená, že každá interpretácia je zákonnite nadinterpretáciou, každé dekodovanie novým zakódovaním.

Pokus o záver

Čo povedať na záver? Vari len to, že písať o (umeleckom) texte je vždy problematické, každá interpretácia sa nielenže vzťahuje k interpretovanému textu, ale zároveň ho aj prekračuje. Kto s tým počíta, je tým vedený, kto sa tomu vzpiera a tvrdí, že práve jeho interpretácia je objektívna a pravdivá, je tým vlečený. A aby sme neupadli do bezbrehého relativizmu, z ktorého je obviňovaný napr. Richard Rorty, skúsme jednotlivé (nad)interpretácie vziať do polyfonického dialógu, v ktorom sa môžu ukázať tak ich prednosti, ako aj nedostatky. Napokon, prečo nepokladať (nad)interpretácie za autonómne výkony, ktoré môžu byť vo svojej radikálnosti rovnako fascinujúce a vzrušujúce, ako samotné interpretované texty.

PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Prednášal estetickú teóriu na katedre estetiky Filozofickej fakulty University Komenského v Bratislave. Venuje sa pražskému strukturalizmu, poststrukturalizmu a dekonstrukcii.

(Adresa: Katedra estetiky FF UK, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

17) Miroslav Petříček jr., *Derrida a Levinas*. „Česká mysl“ 1992, č. 1 – 2, s. 61.

18) Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, New York, Cornell University Press 1982, s. 139.

ILUMINACE

Peter Michalovič: Ako písať o filme alebo o (nad)interpretácii

Rašomon

(Rashomon)

Daiei Motion Picture Co. Ltd., 1950

Režie: Akira Kurosawa. **Námět:** novela Rjúnosuke Akutagawy. **Scénář:** Šinobu Hašimoto, Akira Kurosawa. **Kamera:** Kazuo Mijagawa. **Střih:** Akira Kurosawa. **Hudba:** Fumio Hayasaka. **Výprava:** So Matsuyama. **Produkce:** Džinkiči Minoura.

Hrají: Toširo Mifune (Tadžómaru), Masajuki Mori (samuraj), Mačiko Kjó (jeho žena), Takaši Šimura (dřevař), Minoru Čiaki, Kičidžiró Ueda, Fumiko Homma, Daisuke Kató.

SUMMARY

HOW TO WRITE ABOUT FILM
OR ABOUT (OVER)INTERPRETATION

Peter Michalovič

The aim of this study was to reflect on the status of the interpretation of an (artistic) text. The author used *Rashomon* which he for the purposes of his writing on interpretation considered as four individual films – texts as an example on which he tried to demonstrate its possible interpretations by neopragmatism, represented by Richard Rorty, structuralism and post-structuralism, represented by Jacques Derrida. On the example of a neopragmatic interpretation of *Rashomon* the author tried to show that the difference between interpretation and use is not at all so clear as it has seemed to us until recently and that every interpretation is in fact a use. Thus, the film *Rashomon* can be used for the demonstration of classical and so called relativistic concepts of Truth/truth.

Unlike this, structuralism focused on the reconstruction of the codes, the reconstruction of the languages of art which had preceded the texts. They aimed at finding a language which would cover as a paradigm every particular text, and this search naturally eliminated the questions of singularity, entropy and coincidence, that is the themes which became largely relevant for the post-structuralistic way of thinking.

Post-structuralism, the author's last example of possible reading, wants to think of the text as something singular. It does not understand the text as an ergon, but rather as an energeia, as a movement of differences, which is naturally reflected in the decoding or the interpretation of the text in such a manner that, as Derrida says, every decoding is in fact a new coding.

In conclusion it is important to emphasize that the author concentrates more on the elucidation of the interpretative frames than on the actual interpretation of the film *Rashomon*. This asymmetry ensues from the intention to demonstrate that every interpretation is an overinterpretation.

Translated by Alena Fidlerová



Články

HITCHCOCKOVY OBRAZY
CHORÉ MYSLI

Ivo Pondělíček

Někdy v polovině šedesátých let jsem se ve vídeňském hotelu Bristol účastnil setkání s Alfredem Hitchcockem. Byl zde ubytován v čase rakouské premiéry svého tehdy nového filmu *Marnie*. Slavný režisér se s novináři bavil spíše o širších (kinematografických) aspektech svých snímků, zatímco mne jako psychoanalytika *ex professione* více zajímaly jiné věci. Z autora *Marnie* jsem přitom získal dvě přiznání, týkající se jednak jeho samotného, jednak jeho diváků. Řekl nám tehdy, že každý svůj film prožívá jako sen, že v něm vždy vidí sen (což později zmínil i v interview s F. Truffautem). A dále – vzhledem k divákům – odpověděl: „Žádný můj divák si v mých filmech nedá ujít potěšení nechat se strašit.“ Obě tato tvrzení svědčí o ambivalentním chápání duševních procesů, což už samo o sobě má blízko k psychoanalytické doktríně.

Zabaleno do „pseudopschoanalýzy“

Psychoanalýzy není v Hitchcockových filmech ani tolik využito jako spíš zneužito – umělecky, dramaturgicky, pro větší divácký efekt. Jinak řečeno, například v *Rozdvojené duši*, *Marnii* i jiných psychothrillerech nedochází ani tak k věrné exploataci psychoanalytických formulí jako spíš k jejich účelové adaptaci. Ale to je běžná závislost doktrinální předlohy a díla, přiměřený kontext. Ostatně sám Hitchcock se tím nikterak netajil: po natočení svého prvního psychoanalytického snímku, jímž právě byla *Rozdvojená duše*, otevřeně přiznal: „Je to další příběh o pronásledování člověka, jenomže tentokrát zabalený do pseudopschoanalýzy.“¹⁾

Lze snad tedy o nějaké podobnosti či souvislosti mezi Freudovými výklady a Hitchcockovými „obrazy choré mysli“ pochybovat? To jistě ne.

Že je Gregory Peck v *Rozdvojené duši* šílený, nebo že je šílený Anthony Perkins v *Psycho*, první jako údajný doktor Edwardes, druhý jako Norman Bates, je zřejmé. Jejich zjevnou poruchou je jakási blíže nespecifikovaná disociace vědomí a následná multiplita osobnosti. O nich Freud v případech mentálních poruch skutečně vždy mluvil. A že jsou oba vraždící studenti v *Provazu* homosexuální, to ještě nic fakticky nedokládá (a také to nepřesvědčuje dramaturgicky). Ale že Freud homosexualitu spojoval s paranoiou a že

1) *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*, Praha 1987, s. 92. (Dále jen *Rozhovory*.)

tedy oba homosexuální vrahy lze posuzovat jako paranoiky, to už celý problém obnažuje jako nebezpečnou dichotomii Erotu a šílenství, a také vraždy a šílenství. U vědomí tohoto konfliktu se mění i verze příběhu.

Takové „exploatace“ analytické doktríny se samy pak zjevně nabízejí a jsou zároveň plně přesvědčivé, neboť se týkají těžkých psychotických stavů, o nichž každý ví, že jejich jednání je tajuplné a nevypočitatelné, a tím dramaturgicky působivé. Pak jsou tu ale méně zřetelné stavy hraniční, známé jako „borderline disorders“.

Například – víceméně účelově stylizovaná „kleptomanička“ Marnie ve stejnojmenném snímku se i při své atraktivnosti stále víc rozostřuje jako bytost hraniční, status mezi neurózou a psychózou, pokud vůbec její symptomatiku lze nějak zařadit. Důkaz tu přináší i *Vertigo*: je snad „psychologický sex“, o němž se hovoří ve vztahu Jamese Stewarta ke Kim Novakové, symptomatickým projevem v psychiatrickém smyslu? A stačí vražedný nápad Bruna z *Cizinců ve vlaku* zdůvodnit Hitchcockovu poznámku, že „je jasně psychopat“? Stejně asociálním a antietickým psychopatem musí potom být ovšem i Barry Foster v roli Boba Ruska, když ve filmu *Běsnění* škrtí ženy kravatou...

Realita a fantazie jako dvě formy zkušenosti mohou být subtilní, téměř nerozpoznatelné a smíšené, stejně jako výjimečně nápadné v takových filmech, jako je Bergmanova *Persona*, Buñuelova *Kráska dne* či Felliniho *Giulietta a duchové*. I v takových filmech lze nabídnout citlivý výklad duševně alterované nebo i hraniční osobnosti – zobrazením vyšinutého chování a rozštěpeného, dezintegrovaného a stále se rozpadajícího charakteru, ohroženého destrukcí neuropsychických sil. Přičemž ale, pokud jde o Hitchcocka, problém „reality a fantazie“, jež se v právě uvedených filmech proplétají, není jeho problémem, jelikož tímto tvárným postupem autor *Psycho* či *Provazu* současný pohled na šílenství nenavozuje. On tak činí výlučně jen adaptací psychoanalytických témat, v syžetovém a obsahovém smyslu.

Ve speciální práci amerických autorů *Images of Madness*²⁾ se upozorňuje na určitý význam filmu v naší kultuře i díky jeho jedinečné možnosti líčit duševní poruchy, deviace a šílenství. Autoři prozkoumali dějiny takto specializovaných mediálních zobrazování a jejich dopad na publikum, přičemž na základě těchto zkoumání mohli usoudit, jak se populární vnímání šílenství nebo hraničních stavů psychiky mění „napříč časem“. Na první pohled se zdá, že tento výzkum prospívá především různým vědám o člověku a druhotně teprve filmové teorii a historii. Jako už několikrát, mohl bych tu takříkajíc „zradit“ své původní povolání a zeptat se: Záleží snad na tom, zda je někdo v nějakém filmu „opravdu šílený“, nebo zda se ještě jeví jako „normální“? Potřebuje divák psychothrillerů k většímu pochopení či prožitku psychiatra? To rozhodně ne. Nic to však nemění na apriorním faktu, že psychologické doktríny a hlavně psychoanalýza ovlivnily umění a film víc než co jiného. Pro scenáristu a režiséra psychothrilleru sotva existuje přesvědčivější a přitažlivější „rentgen duše“. Podotýkám však, že Freudovy úvahy se v jistých žánrech umělecké kinematografie (a beletrie) osvědčily jako **námět**, syžet, téma, jakýsi epitel předmětnostní vrstvy díla – spíše než jako výkladový princip a interpretační schéma, vytvořené *ex post*.

2) Michael Fleming – Roger Manvell, *Images of Madness: The Portrayal of Insanity in the Feature Film*. London and Toronto, Associated University Presses 1985.

Zachytit symptomatické chování

Nebo jsem svou úvahu mohl v obecných rysech začít i tím, co jsem o **symptomu** napsal před pětatřiceti lety.³⁾ Tehdy jsem se zmiňoval o **mnohoznačnosti**: i když – jako všude v umění – je skutečnost ve filmu postižena jen v úryvcích a s předem určeným výběrem, i v tomto fragmentárním výběru se kinematografie snaží zachytit mnohoznačný úhrn lidského chování v konkrétních situacích.

Zdá se, že mnohoznačnost se pro film stala zaklínadlem. Něčím, co nelze přinejmenším opomíjet, ale z čeho vždy nutno vyjít.

Na první pohled je zřejmé, že se v ní ztotožňuje každodennost projevů, jež bychom z nedostatku přesnějšího označení nazvali „obecně srozumitelnými“, s mimořádnými zvláštnostmi. Obojí se zde – a je to přirozené – střetává. Úhrn lidské senzibility, neboť ten tvoří vědomý či méně vědomý podtext chování, představuje nesmírně široký rejstřík projevů, posuzovaný také z hledisek obecnosti či výlučnosti, nebo přesněji: **normálnosti** či **abnormálnosti**, jež jsou též – zejména po vpádu psychoanalýzy do oblasti uměleckého tvoření – hledisky literatury, filmu a umění.

Avšak soud o tom, co je obecné a co je výlučné a abnormální, musíme přenechat jen našemu zdání, neboť neexistuje žádná platná směrnice, jež by – v oblasti psychologie – oddělila zřetelnou čírnou zdí normální od abnormálního, obecně srozumitelný projev od symptomu.

Symptom, pojem vyjadřující podle řecké etymologie vždy abnormální lidské projevy, představuje v chování lidí postoje, pro něž právě tak jako pro symbolická gesta, ba ještě hlouběji, třeba vyhledávat jejich nepředpojatý význam. Neodkryjeme totiž symptom, pokud budeme vázáni konvenčními ohledy. Symptom obvykle předpokládá mimořádný výklad, při němž zapomínáme na normy „běžných projevů“. Jde tu o odhalování neznámých pevnin, odkud vyrůstá.

To ovšem neznamená, že se nerodí na půdě takzvané běžné reality. Právě naopak, tvoří s ní jakési záhadné společenství, spojitost duše a těla, a neustálé kolísání mezi přirozeným a kromobyčejným, normálním a abnormálním, vysvětluje mimo jiné ozvuk mnohoznačnosti a mnohotvarosti života. V tomto smyslu lze říci, že **lidské chování je často též symptomatické**; vedle přirozeného je v něm i kromobyčejné, vedle normálního i méně normální. Také filmový obraz se do jisté míry bude řídit tímto zjištěním, ačkoliv symptom nemůže být ztotožňován s obecným pocitem života a v žádném případě ani korunován na jeho takzvané „obecný pesimismus“, pokud nechceme jednostranně utonout ve freudiánských výkladech Psychopathologie des Alltagslebens, psychopathologie všedního života.⁴⁾

Posedlost jako dramatický fenomén

Důvěryhodná plausibilita symptomu čili přesnost a jasnost zobrazení choré mysli je ve filmu otázkou divácké konvence i kultury, sugescie i náročnosti. O chorobné motivaci vedoucích – dejme tomu – k vraždě nepřesvědčí diváka ani detailně zfilmovaný psychiatrický

3) Srov. Ivo Pondělíček, *Filmy, které zobrazují symptom*. „Film a doba“ 8, 1962, s. 412 – 418.

4) Tamtéž.

chorobopis. Především záleží na dramaturgicky uváženém a vyváženém, přitom však třeba zcela smyšleném příběhu, který by na plátně líčil vývoj chorobného symptomu dramaticky a poutavě, aniž by se tu bral ohled na věrný klinický průběh a fakticitu. Ani pod vlivem chorobného hrdinova jednání si divák neklade žádné „diferenciálně-diagnostické“ otázky. Nezajímá ho, zda je to skutečně šílenství (a jaké je to šílenství), když Michael (Robert De Niro) v Ciminově filmu *Lovec jelenů* nutí hrát ruskou ruletu Nicka (Christopher Walken), a ten se mu jako svému „lovci“ směje přitom do tváře. Nebo zda oba, „lovec“ i jeho kořist, nečiní tak jen proto, že se dostali do „nenormální situace“, ale jinak jsou při zdravém rozumu. A jsou vůbec postavy jako Kurz (Marlon Brando) v *Apokalypse*, nebo Kane (Orson Welles) v *Občanu Kaneovi*, či spisovatel-alkoholik (Ray Milland) ve *Ztraceném víkendu* a Guilietta (Guilietta Masina) v *Guilietě a duších* šílené? Či jsou jen na hranici?

Standardního diváka tato diferenciálně-diagnostická otázka vůbec netrápí, což je pochopitelné. Stačí docela, když u svých hrdinů bude vnímat jen jistý druh **posedlosti**, a to nikoliv jako psychiatrický přesný fenomén, ale jako fenomén dramatický a někdy i katarzní.

„Fenomén posedlosti, tak frekventovaný po mnohá staletí, mohl být docela dobře brán v úvahu jako odrůda členité (multipltní) osobnosti.“⁵⁾ V psychiatrické literatuře byl tento náhled tradován zhruba od roku 1910, byl však velmi kontroverzní. Od roku 1930 se však – hlavně díky někdejšímu Freudovu výzkumu hysterie – v medicinských kruzích začala prosazovat idea „dvojitě, dvojaké osobnosti“ (nebo snad – jak já tomu říkám – „osobnostního duálu“). Zároveň byl tento psychiatrický fenomén zobrazen i ve filmu, a to ve filmu *Fantom Londýna* režiséra Roubena Mamouliana, v němž hlavní dvojroli hrál Fredric March. Dokonce se tu i značně zdůraznily vytěsňené sexuální motivy, Freudem uváděné na důkaz disociativního vysvětlení „multipltní osobnosti“ (či – jak to nazývám já – „víceosobnostního jedince“).

Melodrama, nicméně šílené...

Populární koncepty o víceosobnostním jedinci (čili multipltní osobnosti) uplatnil Hitchcock nejdříve roku 1945 v psychologickém hororu podle románu Francise Beedinga *Dům dr. Edwardese*. Natočil tehdy totiž *Rozdvojenou duši* s Ingrid Bergmanovou v roli psychiatricky dr. Constance Petersonové a s Gregorym Peckem v úloze Johna Ballantina, pod vlivem duševní poruchy vydávajícího se za jejího kolegu doktora Edwardese.

Děj se odehrává v psychiatrickém ústavu, jehož ředitel odchází do penze a jako jeho nástupce sem přichází Edwardes. Psychiatricka Constance se do Edwardese zamiluje, ale brzy zjistí, že je to vlastně duševně chorý člověk, trpící ztrátou paměti, a možná i proto se vydávající za někoho jiného. Poté, co se u něho podařilo vrátit paměť, upne se domnělý Edwardes k paranoické myšlence, že skutečného doktora Edwardese zabil sám a brzy uprchne z ústavu. Constance se podaří ho najít a skrýt před policií u starého profesora-psychoanalytika, který brzy hrdinu analyzuje a objasní jeho komplex viny.

5) H. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious*. New York, Basic Books 1970, s. 14.

Nepravý Edwardes se ale stále cítí být odpovědný za něčí smrt, tentokrát za smrt svého bratra, který zemřel stejným způsobem jako Edwardes. Nakonec se ukáže, že Edwardes zabil ředitele ústavu doktor Murchison. Hrdina v podání Gregoryho Pecka a Constance Ingrid Bergmanové se mohou oddat své lásce. Vše končí happy endem, hitchcockovský psychothriller se vrací k melodramatu předlohy.

Kromě motivu pronásledovaného nevinného člověka se v poněkud neslaném filmu objevuje ještě konfrontace dvou typů psychiatrů: *Rozdvojená duše* se nese v tradici morálních posudků. Je tu nechuť k osobě lékaře – psychiatra, který tak jako dr. Murchison dokáže sprostě využít pacientovy duševní poruchy projevující se amnézií, aby zakryl svůj vlastní zločin. Jsou tu však naštěstí ještě *dobří* lékaři-psychiatři! Constance a starý profesor. A protože jde o psychoanalytiku, Hitchcockovi se naskytla příležitost od počátku filmu až po jeho závěrečné titulky adresovat publiku vychválené ctnosti psychoanalýzy. To se ovšem děje poněkud na úkor kvality filmového příběhu.

Rozdvojená duše měla sice velký komerční úspěch, posílila autorovu pozici v Hollywoodu a producentu Selznickovi vynesla sedm milionů dolarů, ale ve srovnání s jinými Hitchcockovými psychothrillery je umělecky jen slabým odvarem.

Uvedl jsem již nešťastnou kombinaci hororu s melodramatem. Film byl natáčen v nesnadné době Hitchcockova soukromého života, když definitivně zpřetrhal své svazky s Anglií a hned pak natočil propagační film pro osvobozenou Francii. Jeho matka a bratr zemřeli před koncem války. Na scénáři začal pracovat ještě v Anglii spolu se svým starým známým Angusem McPhailem a to se dost drželi románové předlohy, označované tehdy jako šílené melodrama (přesněji: jako melodrama, nicméně šílené). Po příjezdu do Ameriky se Hitchcock do scénáře pustil znovu, tentokrát s Benem Hechtem, který ho posunul do podoby hororu. Prý po poradě se slavnými psychoanalytiky sem Hecht přidal sice psychoanalytické předmětnosti a snad i významy, ne-li jádro, a Salvador Dalí snímek opatřil surrealistickým snem s ostrými a jasnými rysy, jak se sluší a patří na psychoanalytické téma, příliš to však nepomohlo. François Truffaut vytýká filmu absenci fantazie, přes všechny psychoanalytické a surrealistické rekvizity rozumářský pohled a ani obsazení Johna Ballantina Gregory Peckem, na rozdíl od obsazení Ingrid Bergmanové do role zranitelné hitchcockovské blondýnky, nebylo prý dobrou volbou: „Peck doopravdy není hitchcockovský herec, je mělký a hlavně má prázdný pohled.“⁶⁾ Jiný recenzent uvádí, že je „moc při zemi“, než aby mohl zvládnout takřka neprůhlednou postavu amnestického paranoika.⁷⁾ Ani psychiatři nebyli nadšeni: doktorka psychiatrie se přece nemůže zamilovat do svého amnestického pacienta⁸⁾ – jako kdyby se tak nedělo leckdy i v opravdovém životě!

Paranoidně homosexuální téma

Vlastně už od dob starých Řeků a Římanů je synonymem šílenství **paranoia**. Přičemž se jí nemusí rozumět nějaký složitý klinický syndrom, často se v ní skrývá jen jedna posedlá a pronikavá myšlenka.

6) *Rozhovory*, s. 92.

7) M. Fleming – R. Manvell, c. d., s. 301.

8) F. Fearing, *The Screen Discovers Psychiatry*. „Hollywood Quaterly“ 1946, č. 2 (leden), s. 157.

Symptomy paranoie se projevují ve třech formách. První zahrnuje ideu **pronásledování** druhými. Postižený věří, že se stal obětí špiónů, kteří jsou na něj nasazeni a kují proti němu pikle, aby mu ublížili, nebo ho zabili. Svou klamnou víru zdůrazňuje pak zřetelně nutkavým, obsedantním jednáním. Druhá kategorie obsahuje ideje **velikosti** a **nadřazenosti**. Paranoik je posedlý vědomím nadřazenosti, a proto ho druzí pronásledují, že nad nimi vyniká. Má někdy pocit zvláštního poslání, v kterém mu ovšem druzí brání. Zástupci obou těchto kategorií jsou v obecném smyslu zcela obeznaní a vnímaví a kromě toho, že se cítí pronásledováni nebo že propadli ideji velikosti, jsou s plnou funkčností schopni být normálními členy společnosti.

Třetí aspekt paranoie je však odlišný: v ní se osobnost jeví jako deteriorovaná a dezintegrovaná. Ideje pronásledování a iluze nadřazenosti nejsou tak logicky a systematicky skloubeny a spíše působí fragmentárně. Tento syndrom (neboť už jde o syndrom) se zejména v americké psychiatrii často nazývá **paranoidní schizofrenií**. Nemocný je stále víc odloučen od druhých, mnohdy jim už nerozumí, stejně jako oni nerozumí jemu, je tu ztráta schopnosti či snad i touhy komunikovat s druhými, posléze směřující k autismu. Schizofrenikovy přeludy se stále proměňují, varírují, a často se spojují s halucinatorními zkušenostmi, takže on pak může věřit, že rozmlouvá s Bohem nebo s ďáblem.

Filmové zobrazení využívá především dvou prvních kategorií, sama schizofrenie – pokud tak není označena jen v duchu umělecké licence – by byla zajímavá snad pouze ve svém neúprosném pádu do propasti, při naprosté dezintegraci osobnosti. Ale k tomu dochází zvolna, takže tu chybí potřebný dramatický spád. (To neznamená, že ve filmu se v hlavních rolích postavy schizofreniků neobjevují. Příkladem budiž dosti „didaktický“ snímek Anthonyho Kimminse *Svým vlastním katem*, promítaný u nás v kinech už v roce 1947, nebo mnohem subtilnější film Franka Perryho *David a Líza* z roku 1962, klinicky zajímavý i svým dilematem v obraze buď léčivé či stresující lásky.)

Alfreda Hitchcocka zaujala paranoia v souvislosti s homosexualitou a to pro něj byla další použitelná Freudova teze.

Obraz paranoických jedinců jako larvovaných, skrytých a potlačených homosexuálů kdysi v klinické literatuře zdůraňoval jejich slabošství i jistou „degeneraci“ charakteru. Není tedy překvapivé, nalezneme-li takovou mlčky předpokládanou charakterizaci homosexuálů projektovanou paranoidním myšlením i ve filmech, a to zejména v hollywoodské produkci čtyřicátých a padesátých let.

Jednou ze zjevných reprezentací toho je *Maltézský sokol*, snímek Johna Hustona z roku 1941 podle románu Dashiella Hammetta. Detektiv Sam Spade v podání Humphreyho Bogarta je zde protivníkem tří kriminálníků, z nichž nejméně jeden zosobňuje souhrn homosexuální paranoie a degenerace, jež v literatuře a filmu té doby dominovaly. Představitel gangstera Caira, herec Peter Lorre se po úspěchu v Langově filmu *Vrah mezi námi* etabloval v rolích sprosté nicky, jejíž sexuální záliby odpovídaly všemu, co se tehdy rozumělo pod pojmem „degenerativní“: je mazlavý, obscénní, patolízavý a zženštilý. Je zkrátka „divný“, jak v románu říká Spadeova sekretářka svému šéfovi – a ženám se v tomto směru přisuzuje vždy dobrý postřeh v rozpoznání mužovy homosexuality. V Hustonově filmu, stejně jako v jiných filmech uvedeného období, se mužská homosexualita prezentuje jako úlisné a zároveň opatrnické chování, nepochybně

příznak paranoické či paranoidní povahy. Některé analýzy jdou dokonce tak daleko, že si všímají i zdánlivě nevinných detailů určujících homosexuální identitu, což potvrzuje například i Spadeova ironická reakce na Cairův navoněný kapesník.⁹⁾

Paranoidně homosexuální téma rozehrává Hitchcock hned ve dvou svých dílech natočených brzy za sebou. Prvním je *Provaz* z roku 1948. V něm podle skutečné události, na základě soudního případu Leopolda Loeba z třicátých let, dva bratřenci zavraždí mladého muže, svého studijního kolegu a přítele, kterého schovají do bedny. Nad touto schovanou obětí chtějí pak uspořádat galavečír, na který pozvou rodiče oběti a svého někdejšího profesora. K tomu třeba podotknout, že spojení paranoidity a homosexuality mělo být ve filmu prokázáno i tím, jak plodí různá duchovně perversní potěšení, ať už jde o klamání, lži či absurdní výmluvy a vytáčky. Právě kvůli potěšení vykrucovat se z hrůzného činu, pozvou zmíněné hosty do pokoje, kde je bedna umístěna. Tato okolnost měla přispět k psychologickému vymezení sadistických a zženštilých typů, jejichž vize života a světa se zvrhla do „degenerativního“ zločinného jednání. Profesora, který tento morbidní experiment potrestá, když oba vrahy odhalí a předá policii, ztělesnil jeden z hitchcockovských představitelů, James Stewart.

Režisér filmu se nechal inspirovat divadelní hrou Patricka Hamiltona, odehrávající se v newyorském bytě během jediného letního večera od 7:30 do 9:15 hodin. Je to první Hitchcockův film natočený v barvě a – navíc – v odvážné kontinuitě, která měla sloužit k předvedení exaktního času celého, skutečného děje. (Později to Hitchcock označil jako „obratný režisérský kousek“.) Každý záběr, normálně trvající vždy pět až deset vteřin, zde trvá deset minut čili celou metráž filmové suroviny, jež je obsažena v bubnu kamery. Natáčení filmu a další práce na něm trvaly vcelku osmnáct dní.

Po deseti letech vznikl v režii Richarda Fleischera film velmi podobný – *Nátlak*. Dva studenti práv, homosexuálové, zavraždí mladého muže, protože chtějí demonstrovat svou nadřazenost nad lidmi i nad veřejným právem. Státní zástupce pak pro ně žádá smrt. Narativními prostředky, třebaže bez hitchcockovských technických experimentů, se tu Fleischerův film dovolává téměř totožných klinických symptomů homosexuality a paranoidity, jež ukazuje i *Provaz*.

Jak vzniká vražda

Paranoické a homosexuální spojení se také, třebaže méně zřetelně a ne výslovně, představuje v dalším díle Hitchcockovy černé série, v *Cizincích ve vlaku* (1951). Zárukou originálního příběhu plného napětí zde měla být spolupráce s Raymondem Chandlerem. Režisér se s ním však vprostřed spolupráce rozešel ve zlém, podobně jako později se svým dvorním komponistou Bruno Herrmanem, a scénář dodělal s Cenzim Ormondem. V rozhovoru Hitchcocka s Truffautem se praví cosi, co znovu připomene psychoanalýzu: „...film je systematicky vybudován na číslo ‚dva‘ a také tady by obě postavy mohly mít jedno a totéž křestní jméno, Guy nebo Bruno, protože je to jediná postava rozdělená

9) P. Tyler, *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*. New York, Holt, Reinhart and Winston 1977, s. 65.



Cizinci ve vlaku – film s Farleyem Grangerem a Ruth Romanovou, objasňující morbidní i osudovou otázku: Jak vzniká vražda...

Foto archiv

na dvě.“ K tomu podotýká Hitchcock: „Bruno sice zabil Guyovu manželku, ale Guy si připadá přesně tak, jako by ji zabil on sám.“¹⁰⁾

Od Janeta znal Freud pojem **disociace vědomí** a z Freuda ho zas přebírali četní jeho stoupenci, pro román mimo jiné třeba Alberto Moravia a pro film také Alfred Hitchcock. Shodou okolností oba tito slavní autoři asi vytyčili, Moravia například v románu 1934 a Hitchcock v *Cizincích ve vlaku*, že nejde vždy jen o disociaci v klinickém smyslu u jedné a téže osoby, jež by mohla být zajímavá pro vyprávění originálního příběhu. Že se spíše bude vždy jednat o „disociaci“ inspirující hru, tedy aktivitu podle psychoanalytiků vědomě či podvědomě skrytou za mnohým vážným konáním. Tato „disociativní“ hra by se mohla docela dobře nazývat **Dva v jednom**.

Rovněž problém dvojčat je námětem psychoanalytických výkladů a téma dvojníka analyzoval Freudův „duchovní syn“ Otto Rank.

Obě ústřední postavy filmu, Guy a Bruno, by mohly představovat ideativní dvojčata a Guy – jak je patrné z Hitchcockovy prve uvedené repliky – se dokonce natolik „komediantsky“ ztotožňuje s Brunem, že za něj v pocitech viny i vražedné satisfakce vytváří jakési zástupné chování. To je další fenomén psychoanalýzy. Každé zástupné chování lze

10) *Rozhovory*, s. 114.

psychoanalyticky vyložit i jako travestii, o níž se ví, že vyplňuje vždy sny, tedy základní zdroje hlubinně psychologických výkladů.

O čem je ale tento film, jenž probouzí takové konsekvence? Téměř vyčerpávajícím způsobem nám jeho děj přibližuje zmíněný Truffaut.

Mladý tenisový přeborník Guy (Farley Granger) je ve vlaku osloven svým obdivovatelem Brunem (Robert Walker). Bruno ví všechno o Guyovi a nabízí mu jako důkaz přátelství, že si navzájem poslouží vraždou. On, Bruno, odstraní Guyovu manželku (která mu nechce povolit rozvod) a Guy na oplátku zabije Brunova otce, který je nepřítelem každého veselí. Guy kategoricky odmítne, zbaví se Brunovy přítomnosti, ale ten přesto vykoná první část svého plánu: v zábavním parku zaškrtní Guyovu ošklivou manželku. Guy je vyslýchán policií, a protože nemá ověřitelné alibi, je pod dozorem, i když s určitými ohledy na svou proslulost a na milostný román se senátorovou dcerou.

Bruno si pospíší oznámit Guyovi, že s ním počítá se službou na oplátku. Guy se z toho vykrotí, ale svým neklidem se vystavuje stále většímu podezření.

Bruno je posléze rozhořčen tím, že Guy neplní tak jasně dohodnutou úmluvu, a rozhodne se ho zničit: na místo činu chce položit tenistův zapalovač jako usvědčující důkaz. Guy musí vyhrát v pěti setech mistrovský zápas a pak spěchat z kurtu za Brunem. Závěr ukazuje, jak Bruno zemře, rozdrčen splašeným kolotočem, a Guy je definitivně zproštěn podezření.

Ač podle mého soudu se v tomto filmu vyčerpává spíš psychoanalytické hledisko týkající se disociace dvojice či ve dvojici, v níž jeden člen podvědomě a mimovolně přebírá pocity druhého, někteří autoři v tom vidí paranoidní a homosexuální postoje, možná latentní či potlačované, nicméně přece jen pro zmíněnou duševní úchylku a současnou polhavní inverzi charakteristické.¹¹⁾

Kromě toho z *Cizinců ve vlaku* v atmosféře monstrózní vraždy umocněné neméně hrůznou úmluvou vyvěrají „obrazy choré mysli“ v podobě asociální a antietické psychopatie, kterou trpí pokašitel Bruno, v tomto směru nepochybně „atraktivnější“ než Guy. K zmíněné atmosféře, stejně jako k obrazům choré mysli z ní vyvěrajícím, přispívá nakonec i vzájemný vztah obou mužů, který je oboustranně destruktivní. Snad právě tento vztah mate diváka, přistihujícího se v situaci, že chvílemi je mu skoro sympatičtější skutečný vrah Bruno než sváděný Guy. Robert Walker hraje Bruna místy až „poeticky“, zatímco Farley Granger – na rozdíl od toho, jak podal svého studenta Philipa v *Provazu* – představuje zde Guye málo přesvědčivě, málo působivě, spíše jen jako kariéristického playboye, což je asi na „řídící ideu“ takové role málo.

To mi ovšem připomíná jen další Hitchcockův záměr, související trochu s triky, s nimiž on jako autor psychotrillerů často právě mate a plete diváky. Jeho zločinci včetně vrahů nejsou na první pohled nestvůry a podezřelá monstra hororů, leč elegantní, zprvu vždy sympatičtí, nevinně vypadající muži ze středních vrstev či dokonce z lepší společnosti.

Jsou takoví i proto, že jejich asociální a amorální postoje se nerodí z příčin, jež nám odhaluje sociologie. Příčiny jsou to psychologické, potažmo psychiatrické. Je-li Bruno psychopatem, pak autor *Cizinců ve vlaku* jeho úchylku chápe jednak podle psychiatrické definice, že psychopatie není nemoc, nýbrž chorobný stav duše, stacionární a trvalý, jednak

11) Např. M. Fleming – R. Manvell, c. d., s. 150.

pro ni nehledá žádné vnější příčiny, žádnou společenskou etiologii. Hitchcockův vraždící psychopat se počítá k těm případům, kterými – zejména v padesátých a šedesátých letech, kdy byli *Cizinci* natočeni – přímo hýří odborné psychiatrickokriminologické kazuistiky.

V morbidní otázce, jak vzniká vražda, se tehdy autoritou stal americký psychiatr a kriminolog Walter Bromberg.¹²⁾ Shromáždil imponujících dvacet tisíc případů vraždy, prodáváných za třicet roků u trestního soudu v New Yorku, a analyzoval je. Uvádí zde též prameny zájmu o agresivní projevy, zejména o vraždy, v širokém publiku, u konzumentů masové kultury, u čtenářů novin a diváků kin či televize, a shledává základ tohoto zájmu v agresivních impulzech, jež jsou výraznou složkou duševního života všech, i těch, kteří jsou jinak zcela mírumilovnými občany dbalými zákonů.

Ve snaze odlišit hloubku a intenzitu těchto impulsů, hovoří o „normálním vrahovi“ a „vrahovi-psychopatovi“. Zde pak možno učinit srovnání s psychothrillery Alfreda Hitchcocka. Přinejmenším ve dvou posledně uváděných snímcích figurují vrazi z Brombergovy druhé skupiny: vrazi-psychopati. Nebo devianti. Jejich promyšlený plán zločinu nutno odlišit například od vražd v trojúhelníkové situaci, kde hraje roli žárlivost jako nezvládnutelný afekt jinak normálního jedince, nebo od vražd z okamžité předrážděnosti, živé podobnými afekty. Povahová struktura a chování vraždícího psychopata byla pro Mistra filmové hrůzy zřejmě dramaturgicky únosnější. Je totiž přitažlivější zejména pro diváka, který v kině čeká na dráždivé a nepředvídatelné senzace – a takových diváků není na Hitchcockových filmech málo. Bruna z *Cizinců* skutečně charakterizují agresivní rysy a zvláštní emoční instabilita, možná i povahová nezralost. Zřejmě víc než jeho případná paranoia. U obou vrahů z *Provazu* se zodpovězení Brombergovy otázky, jak vzniká vražda, soustřeďuje ovšem jinam – na zmíněné souvislosti mezi homosexualitou a paranoiditou.

„Matko, proboha, matko!“

Opravdu exkluzivní vraždu, pro svůj divácký účín dosud na plátně nevidanou, či spíše „zabijáckou sbírku“ předvedl Alfred Hitchcock v černobílém snímku *Psycho* z roku 1960, ne-li nejslavnějším, tak tedy nejhrůznějším.

Vznikl na základě románu Roberta Blocha, na scénáři se pak podílel Joseph Stefan. Marion Craneová (Janet Leighová), ač dosud spolehlivá sekretářka pracující v arizonském Phoenixu, jednoho dne nečekaně uprchne s ukradenou částkou peněz v touze zajistit budoucí život sobě a svému zchudlému milenci Johnu Gavinovi (Sam Loomis). Cestuje sama v autě co nejdál od Phoenixu a na noc se staví ve velkém, skoro opuštěném motelu. Přivítá ji zde jeho majitel Norman Bates (Anthony Perkins), jenž ji zároveň informuje, že tu žije sám, jen se starou matkou, kterou zbožňuje, i když s ní má časté rozepře.

Do této chvíle se divák upíná na Marion jako na „hvězdu filmu“, připravuje se prožívat s ní její útěk před spravedlností i případné a dohodnuté setkání s jejím milencem. Tato identifikace je však náhle přerývána.

12) Walter Bromberg, *The Mold of Murder*. New York, Grune and Stratton Inc. 1961.

Před spaním jde Marion do sprchy a je zde nečekaně kýmsi zavražděna mnoha ranami nožem; nejasná silueta za záclonou dává tušit, že jde o starou ženu. Režisérem je toto zabití pečlivě vykalkulováno. Svým provedením se sice stává lákavým soustem pro divákovy agresivní impulzy, nicméně publikum, jež se tím zdvihá ze svých sedadel, se zároveň cítí být tvrdě frustrováno. Režisér mu vzal rozvíjející se příběh – a teď se divák musí nutit k nové identifikaci, což se neobejde bez jeho citové rozlady.

Osob kolem této vraždy je pramálo, vlastně je to jen Norman Bates, nervózní, zdánlivě snadno zranitelný a plachý muž, a jeho matka, která – jak on říká – žije v sousedním domě, v chatrné rezidenci vystavěné ve stylu, který Hitchcock označil jako „kalifornskou gotiku“. K mrtvému Marioninu tělu ve sprše přijde Norman a dává najevo, že vraždu spáchala jeho matka. („Matko, proboha! Matko!“ vzlyká. „Tolik krve! Tolik krve!“) Pak se ale energicky pustí do úklidu, celou sprchu vymyje a zahladí stopy zločinu. Marionino tělo přenesení do jejího auta a vehikl nakonec i s ženinými svršky, kufrem a ukradenými penězi potopí do blízkého bahnitého rybníka.

Brzy přijíždí pohřešovanou do motelu hledat její milenec s její sestrou Lilou (Vera Milesová) a také detektiv pojišťovny (Martin Balsam). Ten je při prohlídce domu, ještě než může mluvit s Normanovou matkou, rovněž záhadně zavražděn.

V *Psycho* režisér dokonale využívá techniky divácké identifikace – nejdříve v první části filmu s Marion, později ve druhé části s Normanem a nyní v třetí a závěrečné fázi filmu s dvojicí mladých lidí, kteří Marion hledají. Kamera je přitom zaměstnána takřkajíc „v první osobě“, divákovy oči jejím prostřednictvím suplují pohledy všech těchto osob a tato „subjektivní kamera“ nakonec kulminuje při prohlídce pseudogotického domu.

Zde Lila Craneová jen o vlasek unikne smrti – a to již je Norman odhalen jako vrah, přestrojený za starou ženu. John Gavin mu strhne paruku. Tím se též odhalí definitivně i obraz Normanovy rozdvojené mysli, **obraz šílenství**: byl Normanem a zároveň (či občas) i svou matkou, kterou – aby „sbírka“ byla úplná – s jejím milencem před osmi lety sám zavraždil.

Postupně a ne bez traumatického vnitřního napětí se diváci vžívají i do mladíkovy posedlosti, pomatenosti. S úzkostí mohou sledovat i jeho obsesi s vycpáváním ptáků, jež ze stěn Normanovy kanceláře shlížejí svýma nehnutýma, skleněnýma, přesto však sledujícíma očima (a ptáci sami jako psychoanalytický symbol znamenají posedlost, což dal Hitchcock k dobru o tři roky později ve filmu téhož jména – *Ptáci*). Hrůznost Normanovy vycpávačské obsese nakonec kulminuje v konfrontaci s vycpaným tělem paní Batesové ve sklepě. To je jedna z nejděsivějších scén v dějinách kinematografie! „Otočka“ v křesle s dříve neviditelnou, dávno mrtvou a vycpanou matkou, jež byla jako noční bytost až dosud diváky spojována s prázdným a strašidelným domem na kopci za motelem, je rovněž „otočkou“ v divákově otřesném prožitku, otočkou až závratnou – ta nás ovšem připraví na scény mladíkova uvěznění v policejní cele, kde se šílený Norman ve své multipltní mysli zaměstnává totožností své mrtvé matky už totálně.

Hrůza z tohoto Hitchcockova psychothrilleru nepochází ovšem jen z dramaturgických postupů a filmických prostředků; určitý doklad k ní poskytla víceméně i danost kliniky. Už tu nevraždí „jen“ psychopat, jehož zločinecká logika je sice mravně neúnosná,



*Až dosud spolehlivá sekretářka
(Janet Leighová ve filmu Psycho)
jednoho dne nečekaně uprchne
s ukradenými penězi...*

Foto archiv

leč – vezmeme-li v úvahu všechny agresivní lidské impulzy – často pochopitelná. Hrůzný zločin zde spáchá **psychotik** – a v tom tkví nebetyčný rozdíl. Psychóza, čili to, čemu se lidově říká „šílenství“, se od stacionární psychopatie klinicky liší svým procesuálním katastrofickým průběhem. Co je však pro náš problém významnější, psychotikovy činy jsou nepředvídatelné a jeho případné zločiny monstrózní a hrůzné, neboť nemají žádnou logiku kromě „logiky“ chorobné.

(Že film *Psycho* leccos ze šílenství připomíná, dosvědčuje úzus hovořit o „psycho“ vždy, když chceme pro fenomén šílenství užít příměru či metafory. Asi jako když obrazně vyjádříme nějakou absurdnost srovnáním, že je to jak „u Kafky“, nebo když pro popis nějaké fraškovité situace použijeme slova „švejkárna“.)

Na závěr filmu je Normanovo šílenství poněkud účelově komentováno psychiatrem. To je pouhá úlitba materiálu, z něhož autor – podle svého, ne-li svévolně – vždy čerpá. Film je brilantně koncipován spíše jako psychothriller než jako seriózní studie pokročilých forem duševního šílenství. Připusťme, že Normanova choroba není pro filmového autora ničím víc než devízou příběhu, nápadem pro filmové vyprávění: „Jsem (s filmem) spokojen hlavně proto, že zapůsobil na obecenstvo, a na tom mi záleží. V *Psycho* pro mne není námět příliš důležitý, stejně jako postavy; důležité je pro mne to, že seskupení částí

filmu, fotografie, zvuková stopa a všechno to, co je ryze technické, dokázalo vyvolat u diváků výkřiky hrůzy,“ svěřuje se Hitchcock.¹³⁾

Vypadá to tak, že autor *Psycho* dává přednost technickým, filmickým aspektům. Nicméně tento film za své napětí z největší části vděčí Anthony Perkinsovi, skvělému, senzitivnímu výkonu **šileného** protagonisty s jeho nedůvěřivostí, vyhýbavostí, odmítavými postoji k jakýmkoliv projevům zvědavosti vztahující se k jeho osobě a s jeho posedlou koncentrací, jakmile se zabývá sám sebou, jakmile vycpává své ptáky nebo „hovoří“ s atrapou své matkou. To znamená, že i přes zmíněné preference filmických tvárných prostředků a pochopitelnou Hitchcockovu neochotu či lhostejnost věnovat se zde „studii“ nějakého psychopatologického modelu film nakonec u diváků dopadne tak, jako by skutečně takovou studii **byl**.

Úměrně ke své pečlivosti k detailu trval režisér *Psycho* u filmových postav na zdůraznění více stránek jejich osobnosti, čímž se – možná nezáměrně – dostal k prve zmíněné chorobné multiplitě osobnosti.

Byl-li Anthony Perkins v roli mladého vraha označován za schizofrenika – (četl jsem řadu pojednání s touto etiketou: on skutečně trpí neprolomitelným bludem i sluchovými halucinacemi, jedná rozpolceně a autisticky, s citovou ambivalencí), v poslední době si odborné výklady, například u Michaela Fleminga¹⁴⁾, všímají i dynamičtější koncepce. Spíše než o schizofrenikovi se v případě Normana Batese hovoří o multipersonálním, víceosobnostním jedinci. Pro to ostatně dává Hitchcockův film dostatek příležitostí.

Multiplitní stránky osobnosti jsou silami, jež známe, ať chceme či nechceme, a s nimiž občas všichni křečovitě bojujeme – a psychotici s nimi bojují marně. Temnému aspektu psychopatologie dal Alfred Hitchcock vystoupit především tedy ve filmu *Psycho*, který je – více než jiná jeho díla – **obrazem šilené duše**.

Fakt, že tyto stránky jsou občas v osobnosti násilně odděleny, zanechává člověka zranitelného vůči totální posedlosti jednou z nich. Každý charakter má přinejmenším dvojí střed, takže by mohl být považován za část sebe samého, a přitom polovinu z toho představuje vždy temný a nepřijatelný aspekt osobnosti.

Netýká se to jen psychotika Normana Batese, ale všech – a v opaku k němu se to týká (jako jeho mentálního protihráče) i zcela harmonického a integrovaného gentlemana Johna Gavina, milence zavražděné ženy. V této dvojici se názorně demonstruje i protiklad vražedné sexuality a sexuální sebekontroly.

Týká se to i obou sester Craneových: Marion je cizoložnice a zlodějka; fatálně se pak stává obětí, a Lila je bytost morální a počestná; zázrakem přežívá.

Společný článek mezi dvěma silami obou temných charakterů, Normana Batese a Marion Craneové, se vytváří tím, že jsou sexuální a kruté (či kruté a egocentrické), a spojuje je i to, že musí být potrestány. U Marion Craneové se tím trestem míní smrt, u Normana Batese pobyt ve vatované cele blázince. Kromě toho, že natočil thriller, jaký zatím ještě nebyl nikdy ukázán na plátně, Hitchcock se tu dobral přímo antické osudovosti, která vždy svými Moirami pomáhá naplňovat etickou spravedlnost.

13) *Rozhovory*, s. 153.

14) M. Fleming – R. Manvell, c. d., s. 66.

ILUMINACE

Ivo Pondělíček: Hitchcockovy obrazy choré mysli



*Anthony Perkins dokonale hraje v Psycho
zdánlivě snadno zranitelného a plachého majitele motelu,
který však jako psychotik s rozdvojenou osobností vraždí...*

Foto archiv

Vraždu dokonává divákova imaginace

Krátká chvíle sexuální brutality má v literatuře a filmu historii už velmi dlouhou. V *Psycho* dosáhla nové úrovně. Publikum v kině vidělo vraždit ženy jistě už předtím, nikdy však ne v tak filmově unikátní situaci a s tak psychologickým účinkem; obého režisér dociluje jednak novou stavbou příběhu, jednak hlubinně psychologickými prostředky – dramaturgicky kalkulovanou hrou s primitivními duševními prvky, spoléhajícími na základní životní principy.

Janet Leighová, které divák v začátcích filmu přikládá roli „hvězdy“ (protagonistky), je zničehonic ve sprše nahá ubodána k smrti – z důvodů, jež nejsou známy. Strach oběti, její chabý pokus o obranu i její smrtelné křeče se stávají předmětem pečlivé filmové studie. Něco nás jako diváky ponouká dívat se na brutální vraždu, jako bychom jí byli přítomni. Nespatříme však vražedný akt celý, dokonce ani některé jeho podstatné části, jen náznaky: nůž nikdy nezahledneme bodnout. Úplný obraz vraždy se doplní jen v naší imaginaci, kde se dotvářejí a naplňují akty teroru a sadistické fantazie.

A tento filmový motiv je nový už tím, že navozuje zcela novou zrůdnost ve spojení **sexuality a smrti**. Snad nikdy předtím nebyla v kině zobrazena agónie a bezmocnost oběti s takovou diváckou účastí.

To vše činí z Hitchcockova filmu působivý psychotriller. Janetin „striptýz“ před sprchováním s následnou vraždou ve sprše tvoří šokující spojení, rozvracející všechny vžité pocitové konvence. Koupelna je téměř posvátnou stejně jako hříšnou místností, je nejnedotknutelnějším stejně jako nejprofánnějším místem v bytě a kamera nám sem dovoluje nahlédnout a vstoupit! Snad se v nás potom – při zmíněné identifikaci s Marion – ozve pochopení ženiny snahy zbavit se tím viny, sprchováním zničit pomyslný její „důkaz“, spláchnout ho. Sprcha se pak pro Marion stává přirozeným, instinktivně cítěným místem pro smytí hříchů. K podpoře našich voyeuristických potěšení kamera sjíždí za Marion do sprchy: spatříme její striptýz a její bezbrannou nahotu, cítíme vodu na její tváři obrácené vzhůru. A v okamžiku, kdy zdvihne hlavu a zavře oči, aby si mohla smýt tvář vodou, opona sprchy překvapivě odhalí vražedný nůž trčící ve vzduchu... Vypadá to tak, jako by nám Hitchcock nabídl vidět neviditelné. Zatímco pornografické filmy představují vždy jen chatrnou náhražku složitých intimních procesů v našem nitru, Hitchcockovo *Psycho* nám předvádí sexuálně sadistický akt s uměleckou césurou, ale zato – a možná proto – tak mocně, jak si jen dovedeme představit. Přičemž nutno znovu podotknout, že se to vše odehrává jen v naší obrazotvornosti. Hrozivý nástroj teroru, nůž, nikdy neužijeme skutečně bodnout.

Sexuální běsnění

K psychopatickým impulzům coby – aristotelovsky řečeno – k „hybatelům děje“ se Hitchcock vrací v *Běsnění*, ve svém úspěšném předposledním snímku z roku 1972 natočeném po dvaceti letech znovu v Anglii. Paranoidní motiv, totiž podezření a pronásledování nevinného, častý v předchozích Hitchcockových filmech, jako byly *Nepravý muž*, *Tricet devět stupňů* nebo *Rozdvojená duše*, se tu snoubí s jiným psychiatrickým námětem, jímž je **sexuální** posedlost. Tedy dostatek látky pro psychoanalytickou interpretaci...

V současném Londýně škrtí sexuální maniak ženy kravatou. Už za čtvrt hodiny se divák doví, kdo je vrahem, – avšak obvinění z vražd se v příběhu ubírá cestou justičního omylu. Do konce filmu, téměř dvě hodiny, je divák svědkem, jak se v síti tohoto omylu zmítá nevinný člověk. Je jím manžel oběti Richard Blaney (John Finch), který se s manželkou rozvádí, a jeho rozvod se vyšetřovatelům zdá být zcela příhodným motivem k vraždě. Hitchcock měl v tomto mysteriózním krimifilmu dobrou příležitost zopakovat si svou oblíbenou „doplňovačku s tajenkou“: Blaneyova manželka Brenda (Barbara Leigh-Huntová) přijme v manželské poradně, kterou v Covent Garden řídí, manželova přítele Boba Ruska (Barry Foster) a pak se zde musí bohužel na vlastní kůži přesvědčit, kdo je skutečně vrahem. Film to zatím nepředvádí, ale všechno tomu nasvědčuje; myslí si to i divák. K vraždě dojde těsně předtím, než poradnu navštíví Brendin manžel, což mu pak značně komplikuje obhajobu.

Příští Ruskovou obětí je Blaneyova nová přítelkyně Barbara (Anna Masseyová), uškrcená v Ruskově bytě. Vrah ji ještě tu noc naloží do pytle a odváží na venkov. Ve vlaku však dojde k nečekaným komplikacím, jež Ruska posléze zničí. Ve smrtelných křečích roztrhla Barbara Ruskovu kravatu s jeho monogramem a drží ji prsty ztuhlými *rigorem mortis*. Vlak se přitom odchýlí z kolejí, Rusk se snaží zlomením prstů mrtvé ženy zakrýt důkaz, avšak marně. Téměř bezprostředně se objeví policie a spatří, jak ženino lýtko vyčnívá z pytle, který vypadne z vlaku. Vraha odhalí roztržená kravata s monogramem.

Osobnost rezavého prodavače zeleniny Boba Ruska lze hodnotit jako sociopatickou a maniakální, jeho vražedné sklony jsou motivovány psychosexuálně v sadistickém duchu. Motivační psychopatologickou tajenku sestavil zde Hitchcock pomocí několika nápodív, z nichž každá by sama o sobě stačila k napínavému, dramatickému a také osudnému vyvrcholení. A že tato zmíněná doplňovačka s tajenkou zabrala, o tom svědčily ovace, kterých se autoru *Běsnění* dostalo v roce 1972 na festivalu v Cannes. (Jak dosvědčili festivaloví hosté, nemocí zjevně unavený a zestárlý Hitchcock vypadal náhle o patnáct let mladší.)

V mnoha filmech šedesátých a sedmdesátých let, ať jde o *Psycho* či o *Běsnění*, nás trochu překvapí fakt, že vraždící šílenec se zdá milý, příjemný. Je to snaživý mladý muž, jehož předstírané chování i vzhled stačí zamaskovat chorobné a bestiální impulzy, které ho jak štvanou zvěř odvádějí daleko od jeho kulturně vyhlížejícího exteriéru. (Ženy jsou v této dvojité masce ve filmech této doby ukazovány jen málo. Výjimku tvoří snad jen sexuálně regresivní Catherine v *Hnusu* Romana Polanského z roku 1968.)

Dostali jsme se tímto snímkem k další freudovské kategorii, tvořené souvislostí mezi Erotem a vraždou. Přičemž „chybějící článek“ v této souvislosti byl objeven už na počátku století: je jím **sadismus**. Jeho klinické porozumění začíná dílem Kraftha-Ebinga, Havelocka Ellise a Sigmunda Freuda v letech 1900 a následujících. Je však zároveň překvapující, jak málo se tehdy o sadismu publikovalo v tisku, a to jmenovitě ve vztahu s vraždou, což později konstatují četné odborné práce.¹⁵⁾ Takže rovněž filmem

15) P. H. Gebhard, J. H. Gannon, W. B. Pomeroy et al., *Sex Offenders*. New York, Harper and Row 1965. A. A. Williams, *The Pathology and Treatment of Sexual Deviation: A Methodological Approach*. New York, Oxford University Press 1964.

zobrazované akty sadismu nebo výsledky různých mutilací (zohavení) ani tak nespočívaly na klinicky odborných podkladech, jak je přinášely psychiatrické kazuistiky, ale spíše jen na potlačovaných a nevyjádřených intrapsychických potřebách. Neboť jak říká Walter Bromberg: „Podněty ku čtvrcení lidských těl a ke kanibalismu se víc frekventovaly ve fantaziích a desiluzích melancholických pacientů a ve snech neurotických individuí než ve skutečnosti.“¹⁶⁾ Sexuálně sadističtí vrazi se na plátnech kin svými symptomy, jakžtakž odpovídajícími klinickým zkušenostem, projevovali a svým symptomatickým jednáním přesvědčovali v kinematografii po druhé světové válce. Přičemž z 99 procent byly jejich oběti výhradně ženy a jen asi z dvaceti procent tu byly současně s nimi oběti mužského pohlaví.

Pozadí takových sexuálně sadistických zločinů se vysvětluje snad nejčastěji odkazem na ontogenetickou historii týkající se dětského traumatu. Původ sadistických aktů spočívá v zabrzdění psychosexuálního vývoje: vrah je i v dospělosti spjatý s problémem, který se u něj objevil v prvních šesti letech života a naděje na jeho léčbu spočívá jen a jen v možnosti pomoci mu odhalit jeho dávný konflikt.

Také v tomto případě lze Hitchcockovi uznat jakýsi primát, že totiž znovu exploatoval Freuda a v *Psycho* přidružil k duševní alteraci Batesovy osobnosti další možný etiologický faktor **fixace na matku** pocházející z dětství. Podobně se objevuje tento symptomatický projev o čtyři roky později v *Marnii* a je jím vysvětlována hraniční mentální porucha (borderline disorder) ústřední hrdinky.

Mezi láskou, agresí, sexem a smrtí

V souhlase a přitom i v jistém opaku k prve uvedeným *Cizincům ve vlaku* pustil roku 1958 Hitchcock na plátna kin jinou „disociativní“ hru (něco jako **Jedna ve dvou**), a to ve filmu *Vertigo*. Shodou okolností zde – možná více než jinde u Hitchcocka – zároveň vystupují dva nejdůležitější bozi psychoanalýzy, Eros a Thanatos.

Film čerpá námět z románu Pierra Boileaua a Thomase Narcejaka *Zpět z říše mrtvých*; psali ho speciálně pro Hitchcocka, neboť už měli skvělou pověst scenáristů Clouzotových *Ďábelských žen*.

James Stewart jako penzionovaný policejní inspektor John „Scottie“ Ferguson, trpící chronickými závratěmi (odborně: vertigo), má hlídat přítelovu domnělou manželku Madeleine (s úchvatným erotickým šarmem ji hraje Kim Novaková). Její chování totiž vyvolává obavy, že si chce vzít život. Ještě než pozná, že nejde o pravou manželku, ale o milenkou, jež společně se „Scottiho“ přítelem zabila jeho ženu, inspektor se do smyslně krásné Madeleine zamiluje. Aby se inspektora zbavila a zakryla i stopy zločinu, předstírá Madeleine sebevraždu skokem z vysoké zvonice. Ví, že ji inspektor nebude zachraňovat, protože trpí závratí, a na zvonici se za ní nevypraví. Divák její předstírané smrti přicházející předčasně však uvěří a je podobně šokován jako při filmu *Psycho*, kdy je předčasně zabita Marion.

16) Walter Bromberg, *Crime and the Mind: An Outline of Psychiatric Criminology*. New York, Greenwood Publishing Co. 1948, s. 331.

Po náhodném pozdějším setkání se „Scottim“ se Madeleine vydává za svou dvojnici Judy. Až nakonec „Scottie“ pochopí, že tu jde o zmíněnou hru **Jedna ve dvou**, a zároveň prohlédne spáchaný zločin. Aby se oprostil od svého Erotu, násilím přivede Madeleine/Judy na zvonici, přemůže zavrať, a nechá vražedkyni spadnout dolů.

Vertigo obsahuje množství drobných emotivních náznaků, jež dokládají „Scottiho“ Eros. V tomto smyslu se jeví jako významná Hitchcockova poznámka: „Pak je tady ještě další aspekt, který bych rád nazval ‚psychologickým sexem‘: v tomto případě to je odhodlání toho člověka [„Scottiho“] vzkřísit neuskutečnitelnou sexuální představu. Řečeno jednodušeji, chce spát s mrtvolou, je to nekrofilie.“

Tomuto nařčení by se samozřejmě psycholog bránil; jako v mnoha jiných případech jde v Hitchcockově vyjádření spíše o metaforu. Nicméně psychopatologický náboj film má – pro zmíněnou souvislost lásky či sexu a smrti; navíc pak filmově je tento prazvláštní ambivalentní „náboj“ provázen určitou pomalostí, rozjímavým a pomalým rytmem vyjadřujícím „Scottiho“ emotivní pocity.

Kritika přijala *Vertigo* tak, že „film nebyl ani úspěch, ani neúspěch“. ¹⁷⁾ Nicméně Robin Wood vzdává ve své hitchcockovské monografii tomuto filmu hold jako jednomu z nejlepších Hitchcockových děl: je prý „hluboký a krásný“. ¹⁸⁾ Působí tu neuvěřitelnost zápletky a je tu prý téma toho ražení jako v Shakespearových hrách. Zajímavě vidí Wood i Hitchcockův zájem o psychologii, domnívá se, že je vždy menší při postižení charakteru postav než při zobrazení jejich chování. Podle Woodova mínění by se tudíž *Vertigo* mohlo řadit k filmům behaviorálním spíše než k snímkům introspektivním.

Přitom však termín **Eros** došel největší popularity v současné psychiatrii díky dílu Freudovu. Freud míní, že Eros je jakási životní síla, instinkt, „k udržení životní substance“, a že jeho klíčovým momentem je proto sexualita. ¹⁹⁾ Jako převládající síla sexuality je Eros „principem slasti“, podle něhož jedinci hledají bezprostřední ukojení a uspokojení svých tužeb. Sexualita v sobě podle Freuda zahrnuje víc než jen pohlavnost, genitálno, má mnoho společného s širokým okruhem chování i s hitchcockovským „psychologickým sexem“, a tedy s jistým aspektem filmu *Vertigo*. I zde však v konfliktu s životní silou Erotu číhá **Thanatos**, instinkt smrti, hrozící odsunout tu nejzazší regresi k nule – až k pradávnému, inorganickému stavu. Je vyjádřen ve třech formách: předně v sebe-destruktivním či sebevražedném chování, dále v agresi namířené proti druhým a konečně ve splnutí agrese se sadismem nebo masochismem.

Zlom ve „Scottiho“ chování a převrat v jeho citech k Madeleine/Judy v závěru filmu pozoruhodně odpovídá i tomu, co Freud už dávno předtím vyložil jako souboj mezi láskou a agresi. „Nuže, klinická zkušenost nás učí,“ píše autor metapsychologické eseje *Das Ich und das Es*, „že nenávist je nejenom nečekaně pravidelným doprovodem lásky (ambivalence), nejenom jejím častým předchůdcem v lidských vztazích, nýbrž také že se nenávist za některých podmínek mění v lásku a láska v nenávist.“ ²⁰⁾

17) Hodnocení Françoise Truffauta viz *Rozhovory*, s. 137.

18) Robin Wood, *Hitchcock's Films*. New York, A. S. Barnes 1965, s. 76.

19) Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York, Holt, Reinhart and Winston 1973, s. 77 – 85.

20) Sigmund Freud, *O člověku a kutluře*. Praha 1989, s. 124.



*Symptomem se v Ptácích stává růst obrovské situační úzkosti,
navozené a prožívané po nepředvídaném útoku
tradičně pokojných tvorů...*

Foto archiv

Epochální neduh lidské duše

Vidíme, jak při psychologickém výkladu Hitchcockových děl dojdeme nejméně k dvěma rozdílným výsledkům, daným jednak psychoanalýzou, jednak behaviorismem čili psychologii chování. Ale i analýzou filmickou se dejme tomu u *Ptáků* nalezne jiné, rozdílné zaujetí i odlišná intence než třeba ve struktuře *Marnie*.

Obrazy šílenství, obrazy nemocné duše ukazuje totiž Hitchcock krom ve vrstvě představených předmětností, jak by řekl Ingarden, i ve vrstvě schematizovaných aspektů, v **atmosféře** filmu a v samotné **koncepci** filmového díla.

Tak je tomu v případě *Ptáků*, barevného snímku z roku 1963 podle novely Daphne du Maurierové. Nikdo zde není stížen psychopatologickým symptomem v individuálním klinickém smyslu. Je tu však patrný vcelku epochální neduh lidské duše jakožto její „dobové paradigma“ odpovídající šedesátým letům tohoto století, kdy se stále ještě po-
ciťovalo obecné ohrožení například v důsledku studené války. Symptomem se tu stává růst obrovské situační úzkosti, navozené a prožívané nepředvídaným útokem tradičně pokojných tvorů, jimiž jsou ptáci.

ILUMINACE

Ivo Pondělíček: Hitchcockovy obrazy choré mysli



*Rovněž Melanie (Tippi Hedrenová)
je v rámci „epochálního neduhu lidské duše“, který zprostředkovávají Ptáci,
ovládána nerealnou hrůzou nadpřirozených rozměrů...*

Foto archiv

Příběh filmu se odehrává během dvou dnů v městečku Bodega Bay. Přijíždí sem Melanie Danielsová (Tippi Hedrenová) a veze s sebou dva ptáčky v kleci, aby je darovala sestřičce svého potenciálního nápadníka Mitche Brennera (Rod Taylor). Je nečekaně zraněna

na hlavě rackem. Mitch ji tedy přemluví, aby zůstala jeden den u něho. Druhého dne při pikniku zaútočí ptáci na děti a večer vniknou i do domu komínem. To se ve větší intenzitě opakuje i nazítří. Ptáci napadají všechno kolem a ohrožují obyvatele městečka. Mitch a Melanie, kteří se při společné obraně proti útočníkům sblížili, odjíždějí, ale film končí hroživou předzvěstí dalších útoků.

V *Ptácích* dochází nikoliv jen k zobrazení, nýbrž i k zprostředkování určitých aspektů násilí, což je *de facto* víc, neboť to počítá s určitou fantastičností, neuvěřitelností a nadpřirozeností. Umožňuje se tu vyvolání něčeho rudimentárního z dětské fantazie, v níž právě nereálná hrůza nabývá zprostředkovaných nadpřirozených rozměrů. I v tomto jevu možno – opětovně – odkázat na Hitchcockovu zálibu pro psychoanalytické doktríny...

Příběh je neskutečný a přitom sugestivní – s obrazy krutosti, jež může vyvolat záběr toho druhu, jakým je záběr na farmáře uklovaného havrany. Při napínavém filmu diváci vždy myslí na to, co se zas asi stane. Ale režisér to zařídí tak, aby to nikdy nemohli uhodnout: Děti jdou ze školy – střih – dlouhý záběr na ptáky – mezitím se divák ptá, co je s dětmi – střih a „odmlky“ – a teprve po „odmlkách“ se ukáže, jak je ptáci napadají. Funkčně tu v uvedeném smyslu kromě montáže působí i triky se zvukem. Ve filmu chybí hudba – dvorní Hitchcockův skladatel nebyl přizván ke zkomponování hudby, ale k „supervizi zvuku“ – a na diváka šedesátých let absence hudby ve filmu působí víceméně zlověstně. Zmíněné triky se týkají například zvuků auta, jehož motor při cestě k farmářovu stavení vydává zvuk nejvyšší úzkosti, nakonec ústící skoro ve výkřik.

Ticho ptáků, když se houfují a chystají napadnout lidi, je kontrapunktem dramatického obrazu. Místo očekávaného křiku útočících opeřenců lze sluchem rozeznat jakési šumění – a i toto šumění je opět zlověstné. Jako když se elektrizuje ovzduší mezi bleskem a hromem.

Vize *Ptáků* není ale fantastická jen svým podobenstvím, jež je projevem moderního člověka v ohroženém, nepřátelském a nesrozumitelném světě. Je záhadná a tajemná vlastně i možným výkladem psychoanalytického symbolu, kde ptáci, obrovsky početná hejna opeřenců, představují určitou posedlost. Pocity ohrožení, nepřátelství i posedlosti z tohoto filmu vanou tak spontánně a univerzálně, že se proti nim nelze nijak bránit. Opeřenci pronikají do zabarikádovaných domů, napadají lidi v autech, způsobují požár, vraždí děti. Máme tu další z osudových ran egyptských, nákazu a mor ze sklonku moderního věku. A všechna tato podobenství přivedla režiséra a autora někdejších „individuálních“ psychothrillerů s děsivými symptomy psychopatů, paranoiků a psychotiků do středu té filmologické interpretace, která vychází už z **filosofických** pozic, z úvah existenciálních a nejen psychoanalytických, jež se do takové námětové šířky či ontologické hloubky u dřívějších Hitchcockových děl neobjevovaly.

Frigidita kompenzovaná kleptomanií

Pokud jde o „obrazy choré mysli“, docela jinak koncipovaný film natočil Hitchcock o rok později, když se v *Marnii* opětovně vrátil k individuálnímu „symptomatickému“ chování hrdinky trpící mentální poruchou. Nikde jinde nám – s výjimkou *Psycho* –

nepředstavil detailnější analýzu klinického případu, který by byl podán s tak důvěryhodnou plausibilitou a jasností. Ale ani zde nelze přitom shledávat onu záměnu, s níž by se umělecká licence a obrazivost ztrácela v nějakém psychiatrickém verismu.

Film byl některými kritiky napadán pro zjednodušující psychologii. Měl ovšem zároveň i své zastánce; nejméně ve dvou hitchcockovských monografiích je pokládán za mistrovské dílo. Jeho autor použil zde vše použitelné a upotřebil vše upotřebitelné, a to právě z podnětů psychologie (či spíše psychoanalýzy), takže prý „film by nebyl lepší, kdyby se dal po jiné cestě, než když se zaobírá Marniiným případem v tolika detailech“²¹⁾. Každopádně se v tomto filmovém díle psychoanalýza připomíná průzkumem nejméně tří pro ni obligátních témat nebo jejích určitých tendencí.

Předně tedy, zprvu neprůhledné motivy hrdinčina chování bychom nikdy nepochopili, kdybychom nebrali v úvahu dimenze **nevědomí**. Že každý vědomý projev v sobě chová „bílá místa“ či „mezery“ a to, co je cenzurováno, je jedním ze základních námětů Freudova učení. Dále je tu i druhý motiv. Americký poválečný film silně zdůrazňoval mnohdy neblahý a rozkladný vliv rodiny, zvláště **matky**. „Špatná matka“ je trvalým tématem amerického filmu, z analytického hlediska velmi pronikavého například v Mankiewiczově *Náhle minulém létě* (1959) s Elisabeth Taylorovou a Montgomery Cliftem, typickým nositelem oidipovských fantasmát otců. S tímto tématem přichází rovněž Hitchcock v *Psycho* a také v *Marnii*. Za třetí, právě v *Marnii* – a myslím, že nikde jinde se to neobjevuje tak názorně – se navíc pak připomíná, zcela v duchu dějové předmětnosti, i jeden ze dvou základních postupů analytické terapie. Kromě metody volných asociací je jím přenos. Terapii přenosem tu provádí Marniin manžel, a že není profesionálním analytikem s institucionální pravomocí, o to je zde exploatace psychoanalýzy zajímavější (a možná i „názornější“). Vyšla-li v době natáčení *Marnie* už poněkud z módy traumatická vzpomínka, tedy hlavní „skrytá zápletká“ příběhu, přenos jako laický manželův pokus o léčbu jeho ženy zůstává pro diváka bezpochyby zajímavý.

Proč ale vůbec „pokus o léčbu“? Protože nejen filmový příběh *Marnie*, ale i jeho stejnojmenná hrdinka potřebují **katarzi**. Pojem aristotelovské estetiky se zde úzce spojuje s léčebným efektem – a naopak.

Mladá žena jménem Marnie má vzhledem k své vážně narušené mysli velmi komplikovaný život. Přesně ji diagnostikovat není v uměleckém filmu podstatou věci, jak jsme už konstatovali prve. Kdybychom se však o to měli pokusit, nabízela by se tu diagnóza z postmoderní doby – „borderline personality“. Je to označení pro postneurotickou **hraniční poruchu**, přičemž hranicí se tu míní pomyslné pásmo mezi neurózou a psychózou. Ego takových hraničních osobností je slabé a fragmentované, nekonzistentní. Je to vlastně jakési duševní nedochůdce, jež ani v dospělosti nezvládá problémy z prožitků raného dětství. Marnie například nedokáže přijmout lásku muže, třebaže by to byl muž celou svou osobností přitažlivý jako Mark Ruthland (zvláště když ho hraje Sean Connery), muž atraktivní zjevem, inteligencí a konec konců i společenským postavením a bohatstvím. Při své neschopnosti existovat nezávisle na své ponuré anamnéze a žít oproštěně od svého traumatického zážitku z dětství, potřebuje Marnie další osobu,

21) R. Wood, c. d., s. 167. Dále pak: John Russell Taylor, *Hitch*. New York, Simon and Schuster 1967, s. 279.



*Jeden ze základních analytických léčebných postupů – přenos
jako manželův (Sean Connery) laický pokus o léčbu
jeho frigidní ženy-kleptomanky (Tipi Hedrenová)
je pro diváka filmu Marnie bezpochyby zajímavý...*

Foto archiv

na níž parazituje – a tak se ukáže, že její záchranou v tomto smyslu je právě její odmítání, leč dominantní manžel, proti němuž dlouho zprvu revoltuje. Z fragmentů Marniiny osobnosti působí stejnou silou dva protiklady – odmítání a závislost. Jak jinak potom tuto vnitřní disharmonii odstranit než analytickou léčbou?

Marnie je profesionální zlodějka, stále měnící svá místa sekretářky. Pokaždé když v zaměstnání vykrade pokladnu, zmizí a objeví se pod dalším falešným jménem, s falešnými doklady a nově „namaskována“, s jinou barvou vlasů u jiné firmy. Až se jednoho dne „spálí“ – a to u firmy, kde významným podílníkem je bohatý vdovec Mark Ruthland, který se jí začne – bezúspěšně – dvořit. Jakmile Marnie zmizí s ukradenými penězi i odtud, Mark je v pokladně nahradí, protože už ví, oč běží, a kleptomanku vystopuje a doveze ji domů. Než by ji předal policii, ožení se s ní, aniž by se Marnie jako přistižená zlodějka mohla této vnucené svatbě bránit. Při svatební cestě se ale projeví její **frigidita** a nepřekonatelný odpor k mužům.

Symptomatika mladé zlodějky zcela nahrává psychoanalytickému výkladu. Marnie se například děsivě bojí červené barvy (pro chvíle její mentální poruchy používá režisér

zalití obrazu touto barvou), omdlává při bouřce a lijáku, má noční můry a z fobické averze k pohlavnímu styku chce dokonce spáchat sebevraždu. To vše jsou pazvuky, jež v její nedochůdčí osobnosti rozehrají traumatickou melodii – a je tedy dost důvodů k tomu, aby teď Ruthland začal pátrat v její minulosti.

Pomocí detektiva se podaří nalézt Marniinu matku, kterou její anomální dcera Markovi zapírala. Marniiny obsese a úzkosti, i její nepochopitelný odpor k mužům a frigidita kompenzovaná kleptomanií se nakonec vysvětlí právě jejím vztahem k matce, bývalé prostitutce, jmenovitě pak připomenutím traumatické události z dětství, kdy Marnie bránila svou matku, zabila pohrabáčem jednoho z jejích klientů.

Ani Mark Ruthland se ovšem nevymyká symptomu. Rovněž jeho láska k Marnii se stává obsedantní. Rovněž jeho pokusy Marnii eroticky získat jsou poznamenány posedlostí. Podivínský bohatý vdovec zde kuriózně nahrazuje Marniino **nutkání krás** svou vlastní **sadistickou touhou** totálně ji ovládnout a podrobit si ji v její naprosté bezmoci. Když si ji bere za ženu, je to i proto, aby se zároveň mohl stát jejím „dominem“, protektorem a – psychoanalytikem.

Hitchcock sice přiznal Truffautovi, že proti původnímu námětu se z filmu Markův sadistický vztah poněkud vytratil, nicméně v něm zůstal **fetišistický** aspekt. „Byl jsem nucen zjednodušovat všechno, co souviselo s psychoanalýzou,“ říká autor filmu. „Jak víte, v románu [film byl natočen podle románu Winstona Grahama – pozn. I. P.] Marnie svolí, aby vyhověla manželovi, s týdenními návštěvami u psychoanalytika. Její snaha zamaskovat svůj skutečný život a minulost vytvářela v knize pěkné scény, zajímavé a přitom tragické. My jsme museli tohle všechno zhustit do jedné scény, kdy ji psychoanalyzuje její manžel.“²²⁾

V Markově pokusu léčit manželku můžeme shledat určitý druh „romantizování“, obvyklý ve filmu. Ale co když naopak – v souhlase s naším přesvědčením o **zneužívání** psychoanalýzy – film jenom plaguje realitu? Nejsou snad Markovy laické pokusy o přenos pouze utopii, jež je dobrá leda tak k iluzornímu uspokojení diváků?

S André Malrauxem jsem ovšem zajedno v tom, že ústupky divákově iluzi jsou v každé továrně na sny pochopitelné... A proč nakonec nedat za pravdu i poněkud znevažujícímu hodnocení, že „psychoanalytický film je mystifikací“?²³⁾

Jako každé mistrovské dílo je bezpochyby i Hitchcockova *Marnie* filmem významově i předmětnostně mnohovrstevným. Jsou tu symptomy hraniční osobnosti, chceme-li to chápat z našeho hlediska. Je tu zobrazena posedlost, frigidita, kleptomanie, fetišismus, sadistická přání... Divákovi se tu však nabízí zároveň **obraz lásky** ve vztahu velmi komplikovaném, ale s nadějí na satisfakci, katarzi a úspěšné řešení. Řečeno však ještě přesněji – vysvětlit Hitchcockův film autenticky, to jest psychoanalyticky, k tomu musíme pochopit, že autor v Marnii nenabízí jen „obraz lásky“, nýbrž především **obtíže lásky**, a to v tíživě frustrační, „symptomatické“ verzi.

22) *Rozhovory*, s. 167n.

23) Jak se vyjádřil rovněž lékař Louis Le Guilland („L'Ecran Français“ 1949, č. 228 – 229).

Prof. PhDr. Ivo Pondělíček, CSc. (1928)

Promoval v roce 1952 na Masarykově universitě v Brně, 1954 – 1962 pracoval jako klinický psycholog v Karlových Varech. Od roku 1959 externě přednášel na FAMU (psychologie filmu, filmologie), poté na FF UK. Od roku 1964 pracoval v badatelském kabinetu Čs. filmového ústavu v Praze, 1972 nucen odejít z ČSFÚ i FF UK. Věnoval se publicistické činnosti v sexuologii, 1980 – 1988 pracoval na klinice popálenin FN. 1989 návrat na FF UK, přednáší na katedře filmové vědy. Hlavní knižní práce: *Film jako svět fantomů a mýtů* (1964), *Fantaskní umění* (1964), *Bergmanův filosofický film* (1967), *Lidská sexualita jako projev přirozenosti a kultury* (1972), *Stárnutí: osobnost a sexualita* (1981), *Labyrinty duše* (1991 – 1994). Hlavní ocenění: Trilobit (1968), mezinárodní Ramelšova cena za vědecký výzkum (Brusel – Lobbes 1985), James Lang Mem. Essay (Birmingham 1986).

(Adresa: Čerchovská 3, 120 00 Praha 2)

Poznámka autora

Inspiraci k této studii mi poskytly přinejmenším tři podněty. Jednak několikrát zde citovaná kniha bostonských autorů, Michaela Fleminga a Rogera Manvella, která pod titulem *Images of Madness: The Portrayal of Insanity in the Feature Film* od raných kinematografických dob shrnuje většinu toho, co se v uměleckém (hraném) filmu týká psychiatrického symptomu, samozřejmě s nezbytnými mezerami.

O „nezbytných mezerách“ se zmiňuji proto, že ani při největší péči nelze asi do seznamu „symptomatických“ filmů zařadit všechny, jež kdy byly natočeny. Kniha zmíněných autorů jich na 365 stránkách pojednává celkem 150. Filmový historik prof. Roger Manvell je podle abecedy zařadil do II. části knihy (*Filmography: Synopses and Annotations*). Patrně registroval ovšem pouze ta díla, o kterých pojednává v hlavním textu psychiatr prof. Michael Fleming v I. obsáhlejší části knihy (*Themes of Madness*). Kromě úvodu se tu ve vlastním textu řadí příklady filmové tvorby s psychoanalytickým či psychiatrickým námětem do několika okruhů: Společnost a šílenství, Institucionalizace šílenosti, Posedlost a šílenství, Eros a šílenství (především Láska a agrese a Násilí vůči ženám), Vražda a šílenství, Válka a šílenství (s podkapitolou Vietnamská válka), Drogy a šílenství, Paranoia a šílenství, Zdraví jako šílenství a šílenství jako zdraví a konečně Šílenství a psychiatr.

Jako specialisté na chorou mysl se psychiatři dopouštějí často té chyby, že když posuzují umělecká díla a uměleckou tvorbu, poesii a prózu, divadlo a film, snaží se je vzhledem ke své profesionální deformaci za každou cenu psychiatrizovat. Michael Fleming je však v tomto ohledu velmi uvážlivý vykladač: vidí symptom jen tam, kde je, a hlavně, kde má podle autora filmu být. Zároveň chápe i jeho dramaturgickou funkci, totiž potenciální napětí a hrůzu ze symptomatického, to jest psychopatologického (neurotického, psychopatického či psychotického) jednání. Nevytýká se tu filmovým tvůrcům, snaží-li se někdy dramaturgicky i s ohledem na diváka co nejvíce vytěžit z materiálu takový příběh, který se místo chorobopisu stává psychothrillerem. Fleming vidí tento problém na psychiatra dost nezaopatřené a objektivně – víceméně z hlediska umělecké intencionality, jak by ho mohl vidět například estetik či psycholog umění.

Druhý autor, filmový historik R. Manvell, se při své filmografii řídil především americkou kinematografií. Takže nám tu chybí četné – i důležité – ukázky z jiných zemí, zejména z Francie, z francouzské produkce. Například Francouzi H. G. Clouzot se svými *Ďábelskými ženami* (1954)

a Jean Renoir se snímkem *Člověk bestie* (1938). Ani zmínka tu není o Alainu Resnaisovi, jehož filmy se rovněž zabývají námětem choré (či přinejmenším postižené) mysli; je jím ztráta paměti včetně hysterické amnézie. Není tu ani Alain Robbe-Grillet se svými psychoanalytickými experimenty, ani Henri Colpi s námětem *Tak dlouhé nepřítomnosti* (1961), který zobrazuje především absenci duševní. Chybí tu Agnès Vardové „psychoonkologický“ příběh *Cléo od 5 do 7* (1961), stejně jako bychom tu marně hledali proslavenou kriminopsychopatologii André Cayatta.

Nevytýkejme však tuto neúplnost samu o sobě, jak řečeno: „mezery“ jsou tu pochopitelné; spíše se však pozastavme nad příznačným amerikanocentrismem této práce. A to v oblasti, ve které rozhodně filmovým expresionismem a *Kabinetem doktora Caligariho* (1920) začínala Evropa. A jsme-li u toho, co chybí, nemohu si odpustit připomenout „mezery“ v preferované angloamerické produkci. Ani zmínka tu není o některých amerických či anglických filmech, jež podle mne pro ústřední problém platí jako klíčové (*Svým vlastním katem*, *Dokonalý zločin* aj.). Zato však Manvell opatřil knihu ještě svým appendixem s námětem *Insanity* na alžbětinské scéně, především u Shakespeara. Přifaření tohoto námětu k ústřednímu záměru knihy vypadá skutečně jen jako přifaření.

Druhou inspirací, víceméně aktuální, mi bylo, že ve školním roce 1997 – 1998 na Filosofické fakultě UK pro studenty filmové vědy přednáším o Hitchcockovi a psychoanalýze.

Jako třetí důvod – ne už aktuální, ale trvalý – bych tu mohl připomenout svůj mnohaletý zájem o „filmy, které zobrazují symptom“. Během pětaticeti let až dodnes jsem se nepřestal o toto téma zajímat, což mi dokonce i poprávalo nostalgicky si oživovat svou osmiletou psychiatrickou minulost.

Citované filmy:

A nyní apokalypsa (Apocalypse Now; Francis Ford Coppola, 1976), *Běsnění* (Frenzy; Alfred Hitchcock, 1971), *Cizinci ve vlaku* (Strangers on a Train; Alfred Hitchcock, 1950), *David a Líza* (David and Lisa; Frank Perry, 1962), *Ďábelské ženy* (Les Diaboliques; Henri-Georges Clouzot), *Fantom Londýna* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde; Rouben Mamoulian, 1932), *Giulietta a duchové* (Giulietta degli spiriti; Federico Fellini, 1965), *Hnus* (Repulsion; Roman Polanski, 1968), *Kráska dne* (Belle de jour; Luis Buñuel, 1966), *Lovec jelenů* (The Deer Hunter; Michael Cimino, 1978), *Maltézský sokol* (The Maltese Falcon; John Huston, 1941), *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1963 – 1964), *Náhle minulého léta* (Suddenly, Last Summer; Joseph L. Mankiewicz, 1959), *Nátlak* (Compulsion; Richard Fleischer, 1959), *Nepravý muž* (The Wrong Man; Alfred Hitchcock, 1956), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Provaz* (Rope; Alfred Hitchcock, 1948), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1959 – 1960), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1962), *Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, 1944), *Svým vlastním katem* (Mine Own Executioner; Anthony Kimmins, 1947), *Třicet devět stupňů* (The 39 Steps; Alfred Hitchcock, 1935), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1957), *Vražda na objednávku* (Dial M for Murder; Alfred Hitchcock, 1953), *Ztracený weekend* (The Lost Weekend; Billy Wilder, 1945).

SUMMARY

HITCHCOCK'S IMAGES OF INSANE MIND

Ivo Pondělíček

In the introductory part of the study the author outlines the connexions between the psychopathologic symptom, its psychoanalytic concept and their depiction in artistic feature films.

The core of the study concerns with the motion-picture director Alfred Hitchcock, who adapted or exploited psychoanalytic themes in at least eight of his films. Their dramatic phenomenon is the depiction of *obsession*, which has been discussed in psychiatric literature since the 1930s (under the influence of former Freud's theories) eg as an expression of *multiple personality*, of „dual personality“ or of „individuals with multiple personality“.

This conception of insanity in popular understanding was presented in Hitchcock's first psychoanalytic picture *Spellbound* (1945). Gregory Peck interprets the part of a patient suffering from amnesia. He assumes paranoidly that he is a murderer and his doctor (Kim Novak) manages to cure him of this erring idea by restoring his memory (and by love!). It is a melodrama, of course, but a mad one...

A theme connecting homosexuality and paranoia was adapted in two of Hitchcock's films. In outdated clinical literature, the image of paranoid individuals as larval, latent and suppressed homosexuals used to emphasize their effeminacy and a certain „degeneration“ of character, and this conception can be found in Hitchcock's film *Rope* (1948). The story is about a murder of a student, who became the victim of two of his colleagues. The crime is revealed by their professor (James Stewart). Everything takes place in a very exhibitionistic and pompous atmosphere of a sadistic and morbid experiment. The picture is remarkable also from the technical (cinematic) point of view. It is the first Hitchcock's film, which was shot in colour and in a daring continuity enabling to present the exact time of the whole real action.

The connexion of homosexuality and paranoia is presented less explicitly in *Strangers on a Train* (1951). From the psychoanalytic point of view Hitchcock adapted here another of Freud's principles – the thesis of the dissociation of consciousness and the dissociation of personality. These principles inspired a game that could be entitled „two in one“. In this film the murder can be understood as a result of aggressive impulses of the murderer-psychopath (Robert Walker). The innocent man Guy (Farley Granger), who is the husband of the first victim, almost identifies himself with this murderer. From the point of view of dramaturgy, the whole plot, as well as the impulsive behaviour and the structure of the character of the psychopathic killer, were very suitable for the Master of the Film Terror.

An unusual and on the film screen unseen murder was presented in Hitchcock's thriller *Psycho* (1960). A young psychotic, an owner of an out-of-the-way motel (excellently enacted by Anthony Perkins) kills in a mysterious disguise and without being recognized a woman in a shower – and he kills her already in the first third of the film, so that the spectator is unpleasantly disturbed from his identification with the character, whom he had expected to follow in her flight from justice till the end of the film. The murderer is later discovered by a couple of visitors of the motel – the sister and the lover of the victim. The killer represents the case of „the multiple personality“ as he converts from time to time into his mother, who he had killed before. At least two powers of his dark character are formed by the fact, that they are sexual and cruel (or cruel and egocentric) and thus they have to be „fatally“ punished.

And this subject – the theme of *sexuality and death* – appeared also in the picture *Frenzy* (1972). Ostensibly likable Barry Foster is in fact an anti-social psychopath and a sexual maniac, who strangles women with his tie, while his innocent friend John Finch is mistakenly accused of the crime...

The picture *Vertigo* (1958) fluctuates between love, aggression, sex and death. A retired police inspector (enacted by the favourite Hitchcock's actor James Stewart), who suffers from vertigo, falls in love with a murderess without knowing anything about her crime. Again there is played a sort of „dissociative“ game, as the sensual Kim Novak appears at first as Madelaine and later as Jude. The inspector discovers the truth

about his beloved, and because he succeeds in suppressing his vertigo, he can let the murderess fall from a high belfry and kill herself. It is a story of *ambivalence* of human feelings, of love and hatred, and the two most important gods of psychoanalysis – Eros and Thanatos – joined here to create the inventively exposed dramatic suspense.

The Birds (1963) do not depict a psychopathologic symptom in its individual clinical sense. But there is present the world-shattering disorder of human soul in the times, when the general danger of mankind in the form of the cold war still persisted. The danger is impersonated in the film by an unpredictable attack of traditionally peaceful beings, the birds. They assail everything within their reach, including the two main characters (Rod Taylor and Tippi Hedren). In the psychoanalytic symbolics numerous flocks of birds stand for obsession. The obsession in this film is provoked by something rudimental from a child's phantasy, and therefore it culminates in a terror of supernatural and unreal dimensions.

A whole range of symptoms can be recognized in Hitchcock's film *Marnie* (1964). Sean Connery and Tippi Hedren live in a more or less „forced“ marriage. Marnie is a kleptomaniac, she suffers from frigidity and she has a disgust for men caused by a traumatic experience of her childhood, and thus she presents here a sort of *borderline personality*. Sean Connery tries to cure her by the means of a transfer not as a professional therapist but just because he is her husband. Oddly enough, he compensates Marnie's urge for stealing and her disgust at sex by his own sadistic desire to gain totally control over his wife and subjugate her. In *Marnie* Hitchcock did not only present an image of love, but particularly he showed the difficulties of love in their oppressive, frustrative and „symptomatic“ form.

Hitchcock made use of Freud's ideas and hypotheses as subjects or themes of his films – more than as an interpretation scheme created a posteriori. Nevertheless also the description of the symptomatic behaviour of some of Hitchcock's characters from the point of view of additional freudian constructions, which is the task of the psychoanalytic interpretation of artistic works, presents a definite challenge. In the case of the Master of the Film Terror this psychoanalytic interpretation seems to be suitable and adequate. Thanks to this interpretation one can better understand not only the „images of insane mind“ but also the dramatic and creative processes of the psychothriller as a film genre.

Translated by Gabriela M. Zemanová

Články

BLÁZNIVÉ AKO INÉ

Martin Kaňuch

V špirále čítania – úvodné poznámky^{*)}

*Kritika je metaforou pre akt čítania
a tento akt je sám nevyčerpatel'ný.*

Paul de Man

Po istom čase sa opäť vraciam k filmu, ktorý vo mne nevyvoláva len potrebu kritického písania o umeleckom texte. Moje zameranie na film Juraja Jakubiska *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969) by sa dalo pomenovať ako postoj zaujatého obhájcu – *eius advocatus*, ako posun do pozície milovníka. Zaujatý prístup k Jakubiskovmu filmu vychádza z intenzívneho záujmu, z náklonnosti – *affectio* k **milovanému objektu** (Ch. Metz). O záľube k vybranému filmu nakoniec hovorí aj tento návrat, čiže snaha o oživenie spomienok, obrazov v mojej zrakovej pamäti, a tiež pokus o nové prečítanie. Znovu čítať radikálnu inakosť hlavných postáv, artikulovať premeny, trenia a ruptúry v ich bláznovskej existencii znamená opäť nadviazať *dôverný* kontakt, obnoviť osobné spojenia.

Návrat k filmu teda môžem chápať ako príležitosť zmeniť svoju doterajšiu čitateľskú pozíciu, inovovať ju, pracovať na jej oslabení a zneistení, alebo naopak: dokázať ju posilniť, potvrdiť novými argumentami. Uvažovanie o *Vtáčkoch, sirotách a bláznoch* s istým – nielen časovým – odstupom je potom šancou nájsť iný uhol pohľadu, *bod nazerania* (všímam si české: nazírat – zírat) je to podnet na preskúmanie zaujatých stanovísk a nadobudnutých istôt, možnosť spochybnenia vlastných presvedčení a náklonností. Predpokladom zmeny čítania vybraného filmu je schopnosť kritika odpútať sa od neho, ale – ako píše Christian Metz – „jen tým spôsobom, že by si ho vybral za cieľ téhož zíracieho pudu, ktorý ho kdysi přiměl zamilovat si ho. Musel by se s ním rozejít, tak jako tomu bývá při některých milostných poměrech, nikoli proto, aby přešel k něčemu jinému, ale aby se s ním znovu shledal v dalším obratu spirály“.¹⁾ Každý návrat k filmu, všeobecnejšie, každé nové čítanie teda predstavuje šancu nastoliť novú (ideálnu) rovnováhu síl; nový vzťah je výzvou nezabudnúť, ale zároveň ovládať

*) Táto štúdia je pre-písaním a do-písaním jednej kapitoly z rozsiahlejšej práce, ktorá sa pôvodne venovala dialogickému vzťahu troch slovenských filmov: *Vtáčkovia, siroty a blázni*; 322; *Slávnosť v botanickej záhrade*.

1) Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 36.

svoj afektívny postoj k filmu: „neztratit ho z dohľadu, ale držet ho práve od seba na dohľad“.²⁾

Fenoménu návratu by som chcel uviesť ešte v jednej súvislosti. Nespájam ho len s otvorením možnosti nového čítania, čiastočne naznačuje aj (možný) spôsob čítania filmu, techniku práce s umeleckým textom. V jednej zo svojich „ironických“ esejí – zbierka *Faith in Fakes*³⁾ – popisuje Umberto Eco zaujímavú skúsenosť z čítania filmu. Vždy, keď spolu so skupinou kritikov sledoval americký kultový film *Casablanca*, trvala im prehliadka niekoľko hodín. Množstvo podnetov na zastavenie videa súviselo s počtom hlasov v obecnstve. Každé zastavenie znamenalo, že niekto zo skupiny uvidel, prečítal niečo, čo ostatní prehliadli, alebo im to možno uniklo. Bola to, ako poznamenáva Eco, hra na rozpomätávanie, na neustále zastavovanie (stop by stop) a opakovanie rôznych scén, záberov a detailov. Išlo vlastne o intenzívne oživovanie zrakovej a kultúrnej pamäte. Takáto pomalá, nepochybne aj únavná „kolektívna hra“ s filmom, ktorá predstavuje predovšetkým sústredenú analytickú lektúru, inšpirovala aj môj vlastný prístup, formovala čitateľskú skúsenosť.

Každá príležitosť pozrieť si *Vtáčkov, siroty a bláznov* na videu sa zmenila na spomínanú hru, ktorá bola pre mňa najmä hrou na návrat: často znamenala podnet vrátiť sa k obľúbeným obrazom bláznovskej bezprostrednosti v podkroví, alebo v spoločnej posteli, spomalený pohyb a sústredenie pri mne neznámych fotografiách (zrejme S. Dalího), množstvo zastavení pri piknikovej scéne z Bradla, na večierku homosexuálov, alebo pri Martinej iniciácii do bláznovského stavu, časté opakovanie tretej a poslednej smrti pána domáceho. Bolo to posúvanie od záberu k záberu, postupovanie od zastavenia k zastaveniu, čítanie filmu ako *oka-mžik*, čiže nahliadnutie (do) konštitúcie zmyslu.

Tento text je náčrt alternatívy; vraciam sa a *prepíšem* tému, ktorá ma ešte stále priťahuje. Mojim zámerom je nová legenda k jednotlivým obrazom bláznovstva, prostoty a inakosti (bláznovstva ako inakosti).

1. Nedosiahnuteľná blízkosť

*Přicházelo mu víc a víc zatěžko předstírat,
že je duševně zdrav podle měřítek obvyklého chování.*

Lawrence Durrell, Alexandrijský kvartet

Uvažovanie o inakosti Iného ma opäť privádza k tomuto **obrazu**, ktorý upútava nielen ako záhadný prísľub večného odkladu, ale je – pre mňa – najmä príznačným pomenovaním *skúsenosti s Iným*. Pokúsim sa o jeho rozpísanie, teda zachytenie (aspoň) niektorých postojov alebo predsudkov, ktoré sú späté s existenciou Iného, alebo s nerozumným štýlom existencie.

2) Tamtiež.

3) Umberto Eco, *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*. In: *Faith in Fakes (Travels in Hyperreality)*. London 1995, s. 197 – 211.

V behu sveta – na ceste za prácou, rodinou, šťastím – máme pomerne často príležitosť stretnúť sa s Iným, dostať sa do jeho blízkosti. Priblíženie sa k Inému znamená zaostrovanie, spája so snahou zlepšiť viditeľnosť. Skúšame pohľadom preniknúť odlišnosť, odchýlku od normy, uvidieť inakosť, neobyčajnosť, prípadne to čo Vincent Descombes nazýva *excentrickosť*.⁴⁾ Zaujato pozorujeme inú-tvár-Iného. Pozorne, niekedy zvedavo, ale často s obavou čítame jeho pohyb, vzhľad, správanie. V súvislosti s tým si pripomínam filmové obrazy: príchod Neznámeho do kaviarne Eden u Alaina Robbe-Grilleta, alebo privítanie Francúza v Bábindole u Ela Havettu; pozornosť dokáže upútať každý prejav spoločenskej neužitočnosti, neschopnosť Iného podriaďiť sa rytmu kolektívneho života: Brčkový a dievča z BSP u Dušana Hanáka, komunita mníšok ako ju predstavil Štefan Uher.⁵⁾

Stojíme pred Iným a predsa k nemu máme ďaleko. Nevieme prijať jeho inakosť – chorobu, asocialitu alebo zvláštnosť, nemôžeme tolerovať jeho nevyrovnanosť, extrémnosť. Miesto, na ktorom stojíme nie je len nejakým zemepisným alebo geometrickým priestorom, ale zakladá náš postoj, je podmienkou vzťahu k tomu čo vyznačíme ako iné. Ide o postavenie na strane normality, hľadanie miesta v **zskupení okolo rozumu** (M. Foucault). Skúsenosť s Iným sa v Pamäti ukotvila najmä ako skúsenosť *rozdelenia*.

1.1 Stigma

Vnímanie a myslenie zamerané na seba a na Iného vychádza z „prijatia“ rozumného štýlu existencie. Tí, ktorí rešpektujú súradnice normálneho života („triezvy rozum a pracovité ruky“), prípadne tí, čo ustúpili alebo podľahli tlaku normálnej väčšiny, stoja na jednej strane. Zaujali miesto v usporiadanom a skonvencionalizovanom svete, kde sa dá ľahko zabudnúť a kde je pohodlné stať sa neviditeľným. Orientáciu v ňom uľahčuje a zefektívňuje napríklad plánovanie času a určovanie každodennej trasy pohybu. Ako poznamenáva Zygmunt Bauman, jedna z (beznádejných) racionálnych stratégií života, ktorá sa uplatňuje najmä v mestskom prostredí a smeruje k jeho rutinizácii, „prikazuje redukovať prvek prekvapení (a teda nepredvídateľnosti) natolik, nakolik je to možné, ba dokonca jej z repertoáru chovánií obyvateľ vôbec vyloučiť“.⁶⁾

Inakosť (neobyčajnosť, zvláštnosť), ktorá sa objaví alebo pripomenie v danom sociálnom priestore, rušivo pôsobí na „normálny stav vecí“, zneisťuje samozrejmé a monotónne plynutie života. Postava (vzhľad) Iného nevyvoláva len obavy, pohoršenie alebo údiv – väčšina sa ho pokúša odhaliť a vysvetliť. Reakciou na prekvapivý „vpád“ Iného je potom jeho vyčlenenie a označenie: je stigmatizovaný. Jedným z príznakov spoločnosti stigmatizovaných je pestrosť. Stretávajú sa v ňom všetky nepravidelnosti a odchýlky, jeho súčasťou sa stáva každá zvláštnosť, chorobnosť, bizarnosť, amorálnosť a neposlušnosť. Podľa Ervinga Goffmana vnímame ako poznamenaných napríklad telesne postihnutých,

4) Vincent Descombes, *Stejně a jiné*. Praha 1995, s. 151.

5) Alain Robbe-Grillet, *Eden a potom* (1970); Elo Havetta, *Slávnosť v botanickej záhrade* (1969); Dušan Hanák, 322 (1969); Štefan Uher, *Tri dcéry* (1967).

6) Zygmunt Bauman, *Úvahy o postmoderní době*. Praha 1995, s. 97.

bláznov, homosexuálov, asociálov, politických radikálov a tiež rasovo, národnostne a nábožensky odlišných.⁷⁾ Goffmanova široko koncipovaná galéria inakosti by sa samozrejme dala ďalej diferencovať a špecifikovať. Klasickému príkladu Iných ako stigmatizovaných sa venuje Julia Kristeva – vyvolenosť židovského národa (ľudia so znamením hviezdy).⁸⁾ Zaujímavé je tiež Baumanovo sociologické spektrum – ako poznamenaných vníma normálna spoločnosť aj imigrantov, Rómov, tulákov, bezdomovcov, ctiteľov výstredných mód, stúpcov zvláštnych kultov a členov rôzne orientovaných tajných spolkov a obskúrnych združení.⁹⁾

Pripomeniem ešte raz, že spoločným motívom, ktorý sa ako Ariadnina niť prepletá labyrintom tejto rôznorodosti je práve porušenie normy – vybočenie z Radu.

1.2 Univerzálne a singulárne

Rozum je moc, to je všetko.

Jean-François Lyotard

Som kartograf.

Michel Foucault

Niet pochyb o tom, že téma „rozumné a iné“ je dnes už dostatočne rozpísaná. Stala sa podnetom pre zasvätené komentáre i ostré polemiky, stretávajú a križia sa v nej rôzne hľadiská a postoje. Napriek tomu svojou neochabujúcou aktuálnosťou provokuje k dialógu, inšpiruje nové *archeologické* výskumy, podnecuje ďalšie dopisovanie. Nemôžem samozrejme prehliadnuť príspevky Michela Foucaulta k danej téme a najmä nezastaviť sa – aspoň *in brevi* – pri jeho **dejinách Iného**.¹⁰⁾

Historická analýza je v *Dejinách šialenstva* zameraná na jednu skupinu Iných: bláznov, pomätených, slabomyseľných, dementných, na osoby, ktoré úplne prepadli šialenstvu. Toto archeologické hľadanie je predovšetkým návratom do minulosti jednej podoby iného. Ide tu „o minulosť (ale sprostredkovane i o prítomnosť) toho iného, ktoré už samým pomenovaním „duševná choroba“ odsúvame mimo základov našej kultúrnej existencie, a zároveň sa ho tým istým gestom chceme zmocniť v jeho odlišnosti“.¹¹⁾ Foucaultove *archívne zábery* zamerané na skúsenosť šialenstva odhaľujú rôzne formy, prejavy a postoje k nemu. Sledujeme bláznovu púť svetom: spoznávame ho v dobe, keď ešte mohol hovoriť, vykrikovať a smiať sa márnosti pozemského života, a opúšťame ho vo chvíli, keď umlčaný došiel na miesto, ktoré mu určil rozum, a ktorým sa potvrdzuje nezmeniteľná pravda o duševnej chorobe. Hľadanie je teda vedené snahou popísať krivku onoho gesta, ktoré *odvrhuje*; cieľom je záznam pohybu, ktorý vyznačuje vzájomné pozície.

7) Cit. podľa Bohuslav Blažek – Jiřina Olmrová, *Krása a bolest*. Praha 1985, s. 138.

8) Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*. New York 1991, s. 65 – 77.

9) Z. Bauman, c. d., s. 98.

10) Michel Foucault, *Slová a veci*. Bratislava 1987, s. 51.

11) Miroslav Marcelli, *Michel Foucault alebo stať sa iným*. Bratislava 1995, s. 43.

Avšak do sféry (pre) Iného nie sú vykázaní len blázni. Foucaultovo uvažovanie o inakosti sa v Dejinách šialenstva nevyčerpalo v popise vzťahu rozumného a bláznivého. Spolu so šialenstvom rozum umlčuje, izoluje, napráva alebo trestá aj ďalšie formy ne-rozumu. Tými istými technikami polepšovania a procedúrami vylučovania sa na strane ne-rozumu ocitla napríklad aj homosexualita. „Spolu s bláznami a homosexuálmi sú na začiatku modernej doby vo veľkých budovách internovaní poctiví i nepoctiví chudáci, dobrovoľní i nedobrovoľní zaháľáči. Všetky tieto skupiny sa dostali do sféry pôsobenia mechanizmov modernej kultúry. A hoci ich spoločná internácia na jednom mieste bude len dočasná, ani neskôr, v špecializovaných zariadeniach sa spod vplyvu týchto mechanizmov nedostanú. Ich dejiny budú dejinami Iných.“¹²⁾

V každej forme inakosti ako ne-rozumnosti teda môžeme rozpoznať to, čo ju od začiatku poznamenáva a charakterizuje, určuje jej povahu – je to skúsenosť *vylúčenia*. Rôzne figúry ne-rozumu (spomínaní blázni a homosexuáli, a tiež žobráci, chorí, libertíni, zločinci) ukazujú na jeden, vždy opakujúci sa postup zvrchovaného rozumu, ktorým sa vytvára rozdiel. „Základní je cézura, stanovujúci odstup medzi rozumem a nerozumem; teprve a jedine z ní se odvíjí pohyb, jímž se rozum chápe ne-rozumu, aby mu vyrval jeho pravdu, ať už pravdu šílenství, viny nebo nemoci.“¹³⁾ Konštitutívny je akt deľby, rozhodnutie vyznačiť miesto pre toho, kto je Iný. Svet Iného zakladá potreba rozumnej väčšiny viesť deliace čiary a vykázať za ne všetko, čo je pociťované ako cudzie, obávané a neprijateľné. Pre Foucaulta je to určitý vý-rez¹⁴⁾, vedením a inštitúciou vykonávaný racionálny zákrok, ktorým sa zachraňuje zdravé a normálne, a zavrhuje škodlivé. Iba takéto usporiadanie eliminuje neistotu a rozvíja ďalšie spoločenské aktivity a normalizačné postupy. Postavenie na druhej strane deliacej čiary, miesto, ktoré musia Iní zaujať je pritom konkrétnym *geo* – metrickým/grafickým riešením, priestorovou konfiguráciou, ktorá má zvládnuť nezvládnuté: internačné domy, azylové domy, liečebné a nápravné ústavy, „oficiálne“ nevestince, väzenia. Geometrická interpretácia najpregnantnejšie vyjadruje podstatu skúsenosti s Iným. Kartografia spoločenského a kultúrneho priestoru zaznamenáva a charakterizuje naše vnímanie inakosti.

Hranica vymedzuje a obmedzuje. Predstava hranice s akou pracuje napríklad Foucault, implikuje spoločenské normy, ktoré vlastne fungujú ako zákazy. Odkazuje na kultúru, ktorá sa prejavuje prisvojovaním i zavrňovaním, upozorňuje na myslenie, ktoré sa homogenizuje systémom, resp. sústavou noriem. Slúžia ako ukazovatele správnej cesty, definujú a zreteľne oddeľujú normálne a ne-normálne správanie. V Sloách a veciach sa dozvedáme, že písanie o šialenstve malo (najmä) ambíciu odhaliť „ako kultúra v čo najrozšírenejšej a všeobecnej forme kladie rozdiel, ktorý ju ohraničuje“.¹⁵⁾ Aj v ďalších Foucaultových historických (archeologických) textoch vystupuje do popredia toto úsilie: nahliadnuť miesto ruptúry v danom vzťahu, dostať sa k bodu, v ktorom vyjavuje diferencia medzi **rovnakým** a **iným**.

12) Miroslav Marcelli, *Stal sa iným*. „Romboid“ 1995, č. 9, s. 5.

13) Michel Foucault, *Dějiny šílenství*. Praha 1993, s. 5.

14) V jednom rozhovore pre Les Lettres Français uviedol Foucault ďalšiu charakteristiku Dejín šialenstva: „Dějiny šílenství byly vcelku dějinami dělení a především dějinami určitého řezu, k němuž musí sáh-nout každá společnost.“ Pozri *Pařížské rozhovory o strukturalismu*. Praha 1969, s. 25.

15) Michel Foucault, *Slová a věci*. Bratislava 1987, s. 51.

Rozumná spoločnosť presadzuje život ako *istotu*. Bráni prenikaniu neurčitého, obsedantného do každodennosti a pravidelnosti. Typickým príznakom racionalizácie je snaha eliminovať nebezpečenstvo plynúce z ne-rozumnosti, nedopustiť konflikt, ktorý by mohla vyvolať ambivalencia a náhoda. Rôznymi spôsobmi objektivizácie chce rozum dosiahnuť usporiadanosť a predvídateľnosť. Opak toho – neprispôsobené, živelné, výstredné – sa stáva výrezom. Normalizujúce a nivelizujúce postupy spoločnosti (praktiky delenia) sa zviditeľňujú najmä pri modelovaní životného priestoru; príkladom *pars pro toto* je mestské prostredie. Podobu mesta okrem iného určujú podrobné kalkulácie (obyvateľstvo), plánovanie (priestor), nariadenia a predpisy (správanie). Pri racionálnej distribúcii mestského priestoru sa zdôrazňuje prehľadnosť a tiež bezpečnosť, zdôvodnená skúsenosťou s iným, neadaptabilným. Ako príklad sa tu ponúka rozumné vyriešenie rómskej otázky v Košiciach. Rómska „menšina“ sa tu najčastejšie spája s predstavou asociálneho a nespoľahlivého živlu. Jej spôsob života sa prezentuje ako nespútany, popierajúci akýkoľvek poriadok, ignorujúci medze normálneho. Rómovia tvoria tú kategóriu *cud-zích*, s ktorými si vieme a musíme poradiť (Z. Bauman). V záujme ochrany obyvateľov, ich a mestského majetku sú vysídľovaní a sústreďovaní do vyhradeného priestoru, rezervácie – do *ich* štvrte. Znižuje to napätie a zmierňuje škody, ktoré inak spôsobujú rozptýlení po celom meste. Separácia by tiež mala uľahčiť kontrolu a vyhľadávanie jednotlivcov (policajné pátranie). Je príznačné, že na hranici s rómskou štvrťou, územím (Luník IX.) bývajú práve policajné rodiny (Luník VIII). Ťažko si predstaviť prirodzenejšiu a rozumnejšiu bariéru kontrolujúcu územie so zlou povestou – ako poznamenáva Z. Bauman, v americkej angličtine sa na označenie takého priestoru používa termín *no go*¹⁶⁾ – brániacu hrozbe a prienikom inakosti. Obrazy z ulíc a domov tejto mestskej časti majú byť najmä výstrahou, varovaním. Z toho vychádza ďalší rozumný krok: toto miesto sa stalo formou trestu, slúži ako sankcia za neposlušnosť a nezodpovednosť. Podľa istého nariadenia magistrátu mesta sú tam presídľovaní tí, ktorí si nevážia možnosť normálneho bývania – neplatiči nájomného, alkoholicy, povaľáči. Sídliisko Luník IX. v Košiciach je len jednou z variácií na svet pre Iného.

Normalizácia sa však pri plánovaní (usporiadavaní) mestského priestoru neprejavuje len v požiadavke prehľadného rozdelenia a správneho zabezpečenia. Do popredia sa dostávajú aj ďalšie zásady: pravidelnosť, efektívnosť a unifikácia. Výsledný *tvar* nemá upútať alebo prekvapovať, možnosť porovnania sa prehliada. Dôležité je, že spĺňa svoju funkciu. Človek v ňom stráca *tvár*, rozpúšťa sa v anonymnom a monotónnom prostredí. Jednotlivé podlieha spoločenskej uniformizácii, „vúdcí princípy a rozvojové logiky jedné životní formy“¹⁷⁾ sú presadzované ako univerzálne. Spôsoby ideácie a totalizácie života zvýrazňujú **prienik** – množinu spoločného, prienik ako zoskupenie okolo rozumu, ako morálnu väčšinu. Vedú k stretnutiu a zapamätaniu si toho, čo je **rovnaké**, nemenné, to znamená prirodzené. To, potom ako norma tlačí a usmerňuje individuálne správanie. Singularita sa môže zmeniť, ako píše Foucault, na nevýraznú „šedou jednotejnosť univerzálného“¹⁸⁾.

16) Z. Bauman, c. d., s. 101.

17) Wolfgang Welsch, *Postmoderna. Pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha 1993, s. 41.

18) Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha 1996, s. 52.



*V príbehu o okrídlenom živote sa (okrídleným) vtipom
pripomína aj prenesený význam slova vtáčik.
V jednej scéne vidíme Yoricka a Andreja ako sa kúpu,
očisťujú a pritom bez zábran hovoria
(nielen) o svojich vtáčkoch
Foto archiv*

Jednotlivec sa ale rozpamätáva aj na rôzne formy odporu: neuposlúchnutia alebo odmietnutia, náhodné strety s udržiavateľmi poriadku a morálnej čistoty, na celoživotný odboj proti autoritárstvu. Nevšímam si teraz to, odkiaľ hovorí a čo presne požaduje (protestuje ako vylúčený, alebo naopak sám pociťuje potrebu uniknúť.) Primárne je proti ovládaniu a donucovaniu. Bráni sa. Môže zneisťovať daný stav, alebo nerešpektovať mantinely normálnosti. Môže odmietnuť rovnaké ako jednotvárne, ozvláštniť nevýrazné. Svojim životom môže popierať presvedčenie o univerzálnosti, všeobecnej platnosti hodnôt (dobro, pravda, šťastie). „Ríkame: *všichni* prijímajú hodnotu pravdy, *nikdo* nedáva prednosť zlu pred dobrom atd. Všetchny odrůdy racionalismu postulují jistý ‚sensus communis‘, *bon sense*, zdravý rozum, tedy rozum identický u všech lidských bytostí. Ale toto ‚všichni‘ přísně vzato nezahrnuje všechny jednotlivé případy. Platí nanejvýš pro *většinu*, zatímco *menšina* zůstává stranou [...] Jestliže se ‚všichni‘ shodli na tom či onom axiomu, pak tito ‚všichni‘ chtějí *reprezentovat* všechny osoby, jichž se to týká ale tento nárok není legitimní, protože ono *singulární* nejsou ‚všichni‘ a nikdy nebude souhlasit s tím, aby se s ním zacházelo jako s ‚kýmkoliv‘.“¹⁹⁾

19) V. Descombes, c. d., s. 151.

Tí, ktorí stoja bokom, nesúhlasia s konformným a disciplinovaným životom väčšiny a zámerne unikajú do *iného* sveta, vystupujú aj vo vybranom filme. Sú to tie, individuálne prípady, ktoré už nedôverujú tomu, čo by malo spájať ľudské bytosti. Oslobodzujú sa – *očisťujú* – od zdravého rozumu vďaka nemu sú siroty. Únik a izolácia v bláznovstve zároveň odhaľuje záujem vnímať život inak – ako pohyb stáleho znovuobjavovania. Postavy filmu nechcú a ani nevedia prijímať normálny život ako **jedine možný** a **jedine daný**, kde existuje istý poriadok – jedna forma života – ako nevyhnutnosť, ktorá „všetko“ usporadúva a z(a)väzuje normami. Sú rozhodnutí vyhýbať sa rozhodnutému životu. Podľa Descomba sa v politickom chápaní singularity delí ľudstvo na dve časti: „na jednej strane masa tých, kto se spokojujú s tým, že jsou pouhou replikou modelu, případem zákona, a na druhé straně menšina – kterou všechna jednomyslná prohlášení nutně nechávají stranou – ‚excentrických‘ anebo, jak se rovněž říká, ‚prazvláštních‘ (ve smyslu *nezvyklých*) případů.“²⁰⁾ Podobne načrtnutý kontrast vystupuje do popredia aj v Jakubiskovom filme. Jeho pôsobivosť, monumentálnosť závisí od **veľkosti** záberu; najzreteľnejšie sa mi však vyjavuje u D. Hanáka: panoramatický obraz stádnosti a priemernosti, do ktorej sú vsadené existencie ako ostrovy jedinečnosti a zvláštnosti.

2. Záujem byť Iným

*Už prichádzajú!
Musím robiť blázna...*

William Shakespeare, Hamlet

*Bláznivosť má stan, kam lze dohledět:
u ní může sídlit téměř celý svět...*

Sebastian Brant, Loď bláznů

Vo filme *Vtáčkovia, siroty a blázni* sa hlavné postavy snažia kvalitatívne rozširovať a zvýznamňovať svoju existenciu vo svete, ozvlášťňovať ustálené a rovnomerné plynutie života. V mene svojej predstavy o šťastí sa vzdávajú „zúženého“ videnia života a naplno otvárajú ventil úniku zo stereotypného reprodukovania hodnôt. Spája ich nechť pokračovať, alebo sa dostať medzi mantinely ustálených životných noriem a skonvenacionalizovaných medziľudských vzťahov. Takýto ich životný postoj sa dá charakterizovať ako istá forma odporu proti tlaku normalizujúcich a sedimentačných síl, vychádzajúcich z daného sociálneho chronotopu. Dôsledkom toho je, že sa stávajú, alebo sú prijímaní ako iní.

Hlavným príznakom je tu teda **záujem byť Iným** (býť Iným je autentické bytie, s ktorým sa spája pocit šťastia); záujem o možnosť vybočenia zo samozrejmeho a normalizovaného, alebo obrazne povedané záujem o preladenie na inú „frekvenciu“, na ktorej

20) Tamtiež.

sú „vysielanie“ i „príjem“ oveľa spontánnejšie a intenzívnejšie. Pozícia človeka ako iného je viditeľná práve preto, že na tejto „frekvencii“ z rôznych dôvodov „nevysiela“ a „neprijíma“ veľa ľudí. Niekde túto životnú frekvenciu potláčajú disciplinujúce zásahy, na inom mieste sú zasa ľudia celý život spokojní s jedinou oficiálnou, regulovanou a anonymnou *frekvenciou života*. Takýto stav – človek nainfikovaný jednotvárnosťou a apatickou ospalosťou – je potom významným úspechom (autoritatívneho) spoločenského režimu.

Štefánikov „syn“ Yorick, fotograf a intelektuál Andrej a židovské dievča Marta sa rozhodli pre najvýraznejšiu a najvyhranenejšiu formu inakosti – život v bláznovstve, *hru na bláznov*. Uverili, že bláznovstvo je tým najlepším prostriedkom na zvýznamnenie života a získanie pocitu šťastia. Uverili, a preto našli odvahu žiť tento radikálne iný **štýl existencie** (štylizácia vzťahu k sebe samému a k ostatným, štylizácia konania; M. Foucault²¹⁾). Bláznivý životný štýl im dovoľuje správať sa a konať tak, ako rozumný človek nesmie. Bláznivá (ne-rozumná) menšina svojím nepredvídateľným, náhodným správaním potvrdzuje právo na odlišnosť, zdôrazňuje svoju individualitu. Na druhej strane však musí čeliť tlaku väčšiny, ktorá sa ju pokúša napraviť a priviesť späť k rozumu; alebo jednoducho umlčať.

Yorick, Andrej a Marta odmietajú účasť na rozumnom a civilizovanom živote (mýtus úniku: od J. J. Rousseaua po J. Kerouaca), nechcú sa „zaradiť“ stratiť v spoločnosti. Volia ne-rozumný štýl existencie, ktorý je *útek*om a zároveň *protest*om.

2.1. Chalepon géras

*Někdy se člověk cítí neúplný,
a zatím je pouze mladý.*

Italo Calvino, Rozpúlený vikomt

Postavy filmu sa ocitajú v zlomovej životnej situácii, v Kristových rokoch. Človek sa dostáva k vekovej hranici, za ktorou spoločnosť od jeho života očakáva istú spoločenskú užitočnosť a angažovanosť. Očakáva, že obdobie ne-vážnej (ne-rozumnej) mladosti vystrieda vážny a sústredený životný výkon. Tento stret elánu, neviazanej mladosti plnej ideálov a disciplinujúceho vplyvu spoločnosti J. Jakubisko tematizoval už vo svojom prvom celovečernom hranom filme *Kristove roky* (1967). Príbeh dvoch bratov, Andreja a Juraja zachytáva premenu životného štýlu. Príznačné sú Jurajove slová: „Kristove roky, kamarát, to si takto na konečku... Teraz neostáva nič len spadnúť.“ Na tento pád do normálneho života však iní Jakubiskovi hrdinovia Yorick, Andrej a Marta nie sú a ani nechcú byť pripravení. Vracajú sa, aby nespadli. Utiakajú sa k *droge* mladosti nazývanej bláznivosť. Vzдорujú, nepripúšťajú si svoje starnutie. Komediantske a šaškovské správanie sa pre nich stáva východiskom z tohto krízového stavu.

21) Egon Gál – Miroslav Marcelli (Ed.), *Za zrkadlom moderny*. Bratislava 1991, s. 54.

Bláznivá hra je pokusom o *zastavenie času*, je pokračovaním, alebo predĺžením šťastnej mladosti.²²⁾ Slová samej Bláznivosti (Erazmus Rotterdamský, signál dialogického vzťahu) sú viac ako presvedčivé: „Je to holá pravda, že jinoši, jakmile trochu vyspějí, začnou do sebe míti cosi mužského [...] pak už květ jejich krásy postupně vadne, čilost ochabuje, vtipnost upadá, životní síly se ztrácejí; a čím více se ode mne vzdalují, tím méně mají ze svého života, až konečně se dostaví ono řecké ‚chalepon géras‘, neboli svízelné stáří, které je velkou obtíží nejen pro ostatní, nýbrž i samo pro sebe.“²³⁾ Pre Yoricka, Andreja a Martu je to príliš veľká strata. Chcú sa vyhnúť chybnému kroku, ktorý by viedol až k takejto premene. Preto sa radšej ďalej držia bláznivosti. V istom zmysle odstrašujúcim príkladom sa pre nich stáva starý pán domáci. Ich vzťah k nemu je najmä vzťahom k starobe ako takej.²⁴⁾ To, čo pre nich znamená skúsenosť starnutia, príznačne zachytáva napríklad sekvencia, v ktorej pán domáci zomiera prvý krát (v celej „hre“, t. j. filme, má tri životy): po chvíľach šťastia na neho zrazu doľahne smútok a opäť prežije jeden z týchto záchvatov stareckého žiaľu („Zostarne člověk a srdce ho bolí a bolí a bolí... bolesťou veľkou.“) Yorick a Andrej si uvedomujú, že pán domáci niekde urobil *chybný krok* („Tento člověk v mladosti dopustil sa chyby.“) Inscenujú krátky proces so starobou:

Yorick: *Ruku na srdce Andrej, nebolo by lepšie*
Andrej: *všetkých starcov spáliť.*
Yorick: *Áno, tečie z nich odporný žltý sopeč, pot*
Andrej: *a sliny, fuj!*
Domáci: *(smiech)*
Andrej: *Už zďiaľky člověk cítí*
Yorick: *zápach ich stareckého moču.*

Rozhodnú sa pre kremáciu. Naložia pána domáceho na klavír, ktorý sa pre neho stal symbolom premárneného života („Zostarne člověk a srdce ho bolí... Ani hrať na klavíri som sa nenaučil.“), a v mene bláznivosti, v mene tej, ktorá jediná „prodlužuje jinak tak prchavé mládí a oddaluje strastiplné stáří“²⁵⁾, ho slávnostne *pochovajú* – klavír sa spolu so svojím nákladom stratí vo veľkom čiernom otvore pekárenskej pece (prvá cesta do pekla).

Yorick: *Aká bola kremácia?*
Andrej: *Tak akurát.*

22) Začiatok filmu mal mať podľa scenára inú podobu. Vo filme nenájdeme tieto Yorickove slová, ktoré vyslovuje pri pohľade na mentálne postihnuté deti, a ktoré sú úzko späté s témou návratu do mladosti: „Zamrzli v detstve, anjelíci. Nikdy sa nebudú zbytočne pokúšať znovu ho nájsť... Dívam sa na ne, na tie tupé tváričky a závidím im... Ich je kráľovstvo nebeské, oni poznajú tajomstvo a tohoto tajomstva sa nemocníš... Jedinú nádej mám ešte v šialenstve a v smrti. Potom sa možno s nimi stretnem...“ Pozri Juraj Jakubisko – Karol Sidon, *Vtáčkovia, siroty a blázni (režijný scenár)*. Bratislava 1968.

23) Erasmus Rotterdamský, *Chvála bláznivosti*. Praha 1966, s. 21.

24) V jednej zo svojich esejí pripomína tento pocit zo staroby aj J. L. Borges: „Ačkoli lidé sami podléhají smrti, nemocem a stáří, pohled na starce, nemocného nebo nebožtíka je odpuzuje; Buddha pravil, že právě tento psychický otřes se mu stal podnětem, aby opustil rodný dům a oblékl si žlutý háv askétů.“ Jorge Luis Borges, *Podoby jedné legendy*. „Světová literatura“ 36, 1991, č. 5, s. 130.

25) E. Rotterdamský, c. d., s. 25.

Prvý a neskôr i druhý neprirodzený, neobvyklý odchod pána domáceho zo sveta (druhý krát sa s ním Yorick lúči slovami: „Dovidenia v pekle, pán domáci.“ Dialogický kontakt – „pohyb dopredu“ – k poslednej časti trilógie *Dovidenia v pekle priatelí* /1970/) je najmä symbolickým vysporiadaním sa so starobou. Bláznivá mladá trojica nie je pripravená (naladená) na pocity márnosti i premárnenosti, pocity bolesti, alebo trpkosti. Preto sa rôznym spôsobom pokúša vyhnúť onomu **chalepon géras**. Neustále manifestuje svoju vôľu zotrvať v mladosti.

V rámci rozširujúceho čítania (dôraz na intertextuálne relácie) by som rád na tomto mieste spomenul dialogické prepojenie medzi Jakubiskovým filmom a Shakespearovým Hamletom, ktorý sa odкрýva prostredníctvom motívu staroby, starnutia. Práve v uvedenom fragmente rozhovoru Yoricka a Andreja o starcoch ako keby zaznel cudzí (Hamletov) hlas: „Ten ničomný posmeškár tu tvrdí, že starci majú sivé brady a tváre samá vráska; z očí im tečie hustá živica a slivkovožltý hlien, a že trpia na katastofálny nedostatok dôvtipu [...] Hoci tomu slepo a do písma verím, jednako nepokladám za vhodné, ak sa takéto veci dajú na papier...“²⁶⁾ Shakespearov text sa teda dialogicky ozýva vo *Vtáčkoch, sirotách a bláznoch* (výrazne negatívny príznak staroby). V zmyslovej konfrontácii tieto dva umelecké texty vzdialené od seba v čase i priestore navzájom o sebe nič nevediace (Bachtin) nadviazali intenzívny dialogický vzťah (v analogickom vzťahu sú *Vtáčkovia, siroty a blázni* napríklad k renesančnej Narrenliteratur – Erazmovej Chvále bláznivosti alebo Brantovej Lodi bláznov). Vo filme je aj explicitný poukaz na Hamleta – čítajúca Marta a záber na obal knihy, výber mena pre hlavnú postavu filmu a iné súvislosti.

2.2. Fotografia ako dôkaz

Pre mňa je fotografia okamžitým poznaním.

Henri Cartier-Bresson

Po rozprave o starnutí sa teraz budem venovať inej stránke ne-rozumného štýlu existencie, ktorý si zvolili hrdinovia filmu – bláznivému životu ako **protestu**, alebo inak povedané, bláznovstvu ako úteku pred pocitom bezmocnosti. Yorickov, Andrejov a Martin záujem byť iným nie je vyvolaný len krízou Kristových rokov, nie je motivovaný len snahou ustrnúť šťastne v mladosti, upevňuje ho tiež „špinavosť života“, ktorú vidia (*fotografujú*) okolo seba.

Byť Iným (ne-rozumným) znamená odlúčenie, útek zo života, ktorý je až príliš poznačený rozumnosťou a mravným zmyslom. Dobrovoľný únik „za hranicu“, pozícia „na druhej strane“, vyjadruje nechť patrí k civilizovanej spoločnosti, byť bezmocnou súčasťou (alebo súčiastkou, ktorá sa dá podľa potreby pritiahnuť, uvoľniť, alebo aj vymeniť) poriadku, v ktorom podľa nich vládne pokrytectvo a otupujúca konvenčnosť. Hrdinovia filmu sa teda stali bláznami aj preto, že už stratili dôveru k zdravému rozumu a mravnému zmyslu. Pripravili ich o rodičov. Vďaka týmto ľudským „kvalitám“ sú sirotami. V jednej

26) William Shakespeare, *Hamlet*. Bratislava 1975, s. 59.



Stretnutie sirôt na Bradle.

*Spomínanie na rodičov, ktorí sa vzájomne pozabýjali.
Hranica medzi bláznivým a rozumným sa tu stráca,
vyhranené pozície sa k sebe približujú a do seba prenikajú.*

Foto archiv

sekvencii filmu ich môžeme vidieť pri mohyle Yorickovho „otca“ na Bradle, kam si urobili výlet; spomínajú na rodičov:

Marta: Vážne to bol tvoj otec?

Yorick: Neveríš mi? V živote som ho nevidel.

Ostala mi po ňom iba socha a bláznivosť.

Marta: A matka?

*Yorick: Moja matka. Moju matku zabili ľudia, o ktorých sa hovorí,
že sú rozumní. Ale dávno, však Andrej?*

Andrej: Áno.

Marta: Moji rodičia boli v Poľsku a zabili ich blázni.

*Andrej: Mojich rodičov majú na svedomí Židia...
Židia, rozumieš?*

Yorick medzitým od seba odtrhol tri pruhy slovenskej zástavy a na každom z nich urobil uzlík. Vyrobil si tri **iné** „postavičky“, rôznej farby (národnosti, svetonázoru, náboženského vyznania, atď.):

*Yorick: Naši rodičia sa medzi sebou povraždili
a my sme ostali sirotky.*

Hranica medzi rozumnosťou a bláznivosťou sa stráca ako pri pohľade zďiaľky a cez matné sklo. Ostáva len pocit absurdna a skepsy.

Zvláštna životná forma, ktorú pre seba objavili, je teda okrem iného aj spôsobom existencie človeka ako „nezúčastneného účastníka života, pozorovateľa a zároveň zrcadla života“²⁷⁾. Pozorujú, všímajú si, vnímajú život a *fotografujú* ho (Andrej fotografuje, Marta „fotografuje“ očami). Zachytávajú *čisté* šťastie – železničiarov „domček biely a dve kozočky“; ale aj zlobu a nenávisť – znásilnenie, streľbu na ulici. Tieto *špinavé* fotografie sú pre nich röntgenovými snímkami chorej spoločnosti.

*Andrej: Áno, máš pravdu, svet je špinavý,
hnusný a bezcitný.*

*Marta: A ja ho ticho fotografujem svojimi očami.
Ako všetko, čo je na ňom zlé. A čím viac
toho do seba dám... potom, až raz si to
odnesiem so sebou... tým menej zla zostane na svete.
Ako sa niekto opíja vodou, tak ja sa opíjam
všetkým tým, čo je na svete škaredé.*

Fotografovanie má však v ich živote aj ďalšiu, prozaickejšiu funkciu – je zdrojom obživy. Aj blázon je človek a sloboda ho úplne nenasýti. Hrdinovia filmu, ktorí sa odtrhli od života (ich životným štýlom je bláznovstvo), nemôžu mať **normálne** povolanie. Odpracovať si každodennú „šichtu“ a po nej blázniť (Yorick to skúsil, ale dlho mu to nevydržalo). Problém s prácou je preto vyriešený tak, aby príliš nezasahoval do podoby samého života (slobodného, nezávislého). Z trojice je zamestnaný iba Andrej. Má tvorivé a neobmedzujúce povolanie – je umelcom, fotografom, jediným živiteľom bláznivej domácnosti.

Motív nestranného, nezúčastneného pozorovania šíriacej sa zloby v živote tematizuje aj Hanáková 322, čím sa nám odкрýva ďalší intertextuálny spoj medzi týmito dvoma filmami. Pozíciu odinakaľ hovoriaceho (pozerajúceho) dokázal v 322 zaujať – nie bláznivý – lekár ošetrojúci Lauka. Nevytrhá sa radikálne z rozumného života, ale je nespokojný, a preto sa dokáže *zastaviť* a pozorovať:

*Lekár: Jediné čo trvá... to je ľudská zloba
rozrastá sa... tu, všade
a lieky nie sú
sú len nahrážky.*

Lauko: Dá sa to vyliečiť?

Lekár: Keď sa to včas pozná. Ale zlí sú len tí druhí.

Lauko: Vy nie ste spokojný.

*Lekár: Už pouze přihlížím, aniž zasahuji,
pozoruji, pozorované si pamatují
a obklopuje mě ticho.*

27) Michail Michajlovič B a c h t i n, *Román jako dialog*. Praha 1980, s. 290.

Bláznovstvo sa pre hlavných hrdinov filmu *Vtáčkovia, siroty a blázni* stalo prostriedkom (*liekom?*) na predĺženie mladosti, prostriedkom proti márnosti všetkého, čo podlieha „zákonom moci“. Bláznivá hra sa stala zdrojom šťastia („...iba bláznivosť ti dáva záruku, že neostaneš nešťastná“). Pomohla im prežiť autentický zážitok, objaviť skúsenosť jedinečného, neočakávaného. Prostredníctvom nej naraz objavili chvíle skutočnej radosti. Získali pocit vlastnej osobitosti a jedine v nej nachádzajú voľnosť a slobodu. V jeden slnečný deň to pri hre v podkroví najpríznačnejšie deklaruje Yorick:

*Budú ti hovoriť, že si blázon,
ale čo ťa je do nich, keď je ti dobre.
A je ti dobre, pretože si slobodný
a si slobodný, pretože si blázon.*

Bláznivá hra však nie je pravým **liekom**, ktorý privádza človeka k šťastiu. Je to len **nahrážka** (droga), ktorá síce vytvára intenzívny, ale iba krátko trvajúci pocit šťastného opojenia. Bláznenie opantáva najmä prísľubom pokračovania, umožňuje zotrvávanie v stave ne-viazanosti. Krok (seba)poznania sa odkladá na neskôr. Vytriezvenie je o to bolestivejšie.

3. Figúry ne-rozumu

*Mužem se člověk stává volbou nebo donucením;
příčemž donucení je extrémním případem volby.*

Petr Rákos, Askiburgion

Bláznivé nie je jediné *iné* v tomto filme. Inakosť je tu artikulovaná aj pomocou ďalších foriem ne-rozumného života. Na okraji prežívajúcim ne-rozumným spôsobom existencie – príkladom prehrešku a amorálnosti v normálnej spoločnosti – je homosexualita. V úvode filmu Yorick objavuje v sprievode námorníka-homosexuála, ktorého náhodou stretol na ulici, **ich** spoločnosť. Námorník ho pozval na svoj posledný večierok „len pre pánov“. Postava námorníka je zaujímavá práve tým, že je zachytená v bode zlomu. Stretnutie so svojimi je posledné preto, že sa musel rozhodnúť: *bud'* neustála represia zo strany disciplinujúcej spoločnosti, *alebo* normálny, usporiadaný život. Rozhodol sa proti sebe:

*Námorník: Zajtra sa žením, kamarát... žením, vieš?
Takí pekní chlapci sú ešte na svete
a ja som stratený, stratený, stratený...*

Najbližším ostrovom ne-rozumu, ktorý motivuje (*vyživuje*) bláznovský trojuholník je ústav pre mentálne postihnuté deti. Fascinujú ich deti, ktoré „zamrzli“ v detstve. Na vyjadrenie vzťahu rozumnosti k týmto nerozumným bytostiam stačí uviesť slová rádovej sestry (!), ktoré povedala Andrejovi a Marte, keď navštívili ústav:

*Sestra: Keď som ich videla prvýkrát, chcelo sa mi plakať.
Viete, z týchto detí už nikdy nebudú ľudia.*



Symbióza okrídleného života
Foto archiv

Toto vyjadrenie na seba púta pozornosť zjavnou neúplnosťou. Dodávam preto: už nikdy nebudú **rozumní** ľudia. Sestra netuší, že práve to im Yorick, Andrej a Marta závidia.²⁸⁾

4. Okrídlený život

Veľavážení, sme s Daidalovho rodu.
Elo Havetta, Slávnosť v botanickej záhrade

Obraz *človeka s krídlami* (motív lietania, daidalovský, vtáčí motív) je v ľudskej kultúre bohato dotovaný **intertextuálny archetyp** (U. Eco).²⁹⁾ Má niekoľko charakteristických čŕt. Predovšetkým vyjadruje túžbu po zmene ľudskej určenosti, pripútanosti k zemskému povrchu. Lietanie je pre človeka stav, v ktorom sa prekonáva tiaž zeme. Je to vytrhnutie z rádu pozemského a priblíženie k nebeskému (rajskému). *Okrídlená bytosť* stelesňuje voľnosť, slobodu, ne-spútanosť; je výrazom ne-závislého pohybu vo svete.

U Jakubiska sa motív okrídleného života ohlása už v *Kristových rokoch*, ktoré sú z istého pohľadu príbehom dvoch letcov: vojenského pilota (Andreja) a umelca na voľnej

28) Pozri poznámku č. 22.

29) U. E c o, c. d., s. 200.

nohe (Juraja). Lietanie je tu zámerne konfrontované samo so sebou. Obe jeho formy predstavené vo filme, sú príznačné pre istý štýl existencie. Pre Andreja je lietanie už iba každodenné zamestnanie poznamenané strachom („Vieš čo je to – báť sa? Deň čo deň?... že z teba nezostane ani gombík?“) Vojenský pilot lieta podľa presného rozkazu, riadi sa letovým plánom, čas vo vzduchu sa zapisuje ako letové hodiny. Jeho dolet je ohraničený. Počas letu je pod neustálou kontrolou základne, z ktorej vzlietol a na ktorú sa tiež *musí* vrátiť. Andrejovo lietanie má dokonca presne stanovenú hodnotu (jeho manželka ho dala, predtým ako mu „zdrhla“, poistiť na šiestdesať tisíc Kčs). Juraj nepotrebuje také krídla ako Andrej, aby vzlietol. Maliarova *okrídlená duša* vo svojich úletoch fantázie nepozná obmedzenia (Juraj: „Kamarát, ja som vedel lietať vyššie než ty! Ideály! Čo ja som mal za ideály!“) Avšak v *Kristových rokoch* obaja poznávajú, že lietať sa dá len istý čas – do istého veku.

„Leitmotív“ *Kristových rokov* dialogicky rezonuje aj vo **Vtáčkoch**, *sirotách a bláznoch*, avšak ako na to upozorňuje už názov filmu, vo výrazne modifikovanej podobe.³⁰⁾ Yorick, Andrej a Marta sa predstavili ako tri siroty, ktoré strata rodičov presvedčila, že viac ako s rozumom budú šťastní v bláznovstve. Od začiatku filmu však nie sú len sirotami a bláznami, ale aj vtáčkami. Ich otvorený dom sa stal **skrýšou okrídleného života** (G. Bachelard).³¹⁾ Spolu s nimi v ňom poletuje množstvo papagájov, holubov, vrabcov. Rôzne zábery nám ich ukazujú na stoloch, v posteliach, skriniach. Na niektorých miestach vyčnievajú z podlahy veľké konáre, akoby strom rástol cez dom. Svet bláznovstva, v ktorom žijú je skutočným vtáčím svetom. Yorick, Andrej a Marta vďaka vtáčkom objavili svoje krídla. Vraciam sa k záberu, v ktorom ich kamera sníma v izbe prežiarenej ranným slnkom, v najintímnejšom kúte ich veľkého hniezda. Vo veľkej posteli sa stretli vtáčkovia s vtáčkami medzi vtáčkami jeden z nich prehovori:

Yorick: *Sme šťastní, sme šťastní,
šťastní, sme šťastní, veru, veru, šťastní...
Človek sa dotýka samých pekných vecí,
vonia trávu a drevo,
koža mu vonia slnkom,
okolo lietajú vtáčkovia a pípajú...
Človek má dobrých ľudí okolo seba
a v duši má kľud.*

Hniezdo na strome je domom vtákov. Yorick, Andrej a Marta si vystlali dom ako vtáčie hniezdo. Symbióza okrídleného života.

30) Jediný pilot-vojak, ktorý sa vo *Vtáčkoch*, *sirotách a bláznoch* spomína, je generál M. R. Štefánik. Podobne ako Andrejovi mu lietanie šťastie v živote neprinieslo. Na rozdiel od Andreja („...A nikto o mne nevie. Kto o mne vie? Povedz!“) bol Štefánik známa osobnosť. Národnú legendu o veľkom Slovákoví Jakubisko silne parodicky akcentuje: „Milanko náš, generále náš, vrtula sa ti zlomela, krídelka sa ti polámali, kolečka sa ti polámali... a ty si spadol, ty si dengel... Keby si sa aspoň tej radosti dožil, jakú mohly sme ti vystavali.“

31) Gaston Bachelard, *Poetika priestoru*. Bratislava 1990, s. 156.

5. Rituál prechodu

Očistiť se neznamená prostě a jednoduše zbavit se nečistoty.

Gaston Bachelard, Voda a sny

Príbeh o bláznovstve sa začal rozvíjať medzi dvoma pozíciami na čiare priateľstva. Jej kvalita, priame plynutie alebo naopak nerovnosti a zlomy sa postupne vyjavujú pri kryštalizácii postu tretieho. Zaujala ho žena, ku ktorej si oba mužské subjekty hľadajú cestu. Pre jedného je najmä erotogénnym bodom, stala sa centrom túžby a vzrušenia. V druhom vyvoláva (spočiatku) odpor a znechutenie, číta ju ako zlú spomienku. Jej blízkosť inšpiruje komplikované vzájomné vzťahovanie sa. Spojenia medzi nimi nie sú stabilné a konzervované, komunikácia v bláznovskom trojuholníku sa mení, prevracia, obohacuje sa, alebo stráca. Ženský element prenikol do blízkosti dvoch priateľov, spútal ich pozornosť a tým ešte viac izoloval. Nakoniec sa však prejaví jeho erozívna schopnosť, rozomíľajúca väzby priateľstva. Odhalí sa neschopnosť – alebo nemožnosť – rozdvajať sa. Chcel by som teraz rozpísať jeden z dôležitých momentov procesu približovania a odcudzovania sa trojice bláznov, upozorniť na *rituál očisty* – prijatie nového člena do bláznovského stavu, jeho zasvätenie do ne-rozumnosti, vytvorenie spoločenstva vydedencov. Príchod neznámej osoby (v prvých obrazoch je to skrytá ženskosť), prebudenie sa v dome ovládanom bláznivosťou otvára reťazec príznakov, ktoré ohlasujú problematiku iniciácie, obradov prechodu (*rites de passage*) v Jakubiskovom filme. Paradigma **znovu-zrodenia** je aj tu najvýznamnejším princípom zasväcovacieho, očistného obradu. Ide v ňom najmä o objavenie a prechod do inej kvality života; zvýrazňuje sa vnútorná premena, ktorá prehĺbuje a obohacuje existenciu. Podstatné je zavrhnutie sveta, symbolická smrť postavy pre doterajší „nepravý“ život a prienik do dokonalejšieho stavu. Odchod mimo svet predstavuje nový začiatok, jeho zmyslom je hľadanie cesty k sebe samému.

Do tkaniva textu sú zapletené rôzne iniciačné prvky: záhubná posteľ (lôžko zániku, snov a delíria), očistná kúpeľ vo vani, v skúške hrajú dôležitú úlohu heslá, vyzvania, mená (príznačné je meno a pôvod zasvätiťľa – Yorick, syn M. R. Štefánika; nové meno pre adepta – Sibylla), kresby (na tele adepta), predmety (rukavice, odev bláznov, fotoaparát), zvieratá (vtáci). Je to len zlomok z toho, čím sa zaplnil priestor zasvätenia. V súvislosti s prechodom do vyššieho stavu sa zvýznamňuje aj susedstvo ústavu pre mentálne postihnuté deti (blízkosť blázninca ako iniciačný motív, D. Hodrová).

Vtáčkovia, siroty a blázni žijú v meste – usídlili sa v starom, opustenom a schátralom dome. Okrem tých projektovaných (okien a dverí) má množstvo iných otvorov – diery v múroch, v podlahe, v streche. Je to **dom** deravý a otvorený ako **ementál**. Vstupovať do tohto priestoru sa dá mnohými spôsobmi. Dokazuje to napríklad záber, v ktorom prichádza domov Yorick, vracajúci sa z väzenia, v sprievode Andreja a Marty. Do domu vchádzajú prebúranou dierou v mure nad normálnym vchodom. Využitie možnosti nie normálneho vstupu do domu je príznakové. Takéto prekročenie hranice oddeľujúcej priestor domu od vonkajšieho sveta ho robí semioticky príznakovým. Poukazuje na miesto, kde nevládne rozumnosť. Výnimočnosť (tajomnosť) domu je dosiahnutá zrušením poriadku životných úkonov spojených s normálnym obydľím. Zvláštny interiér



Jedna z posledných fotografií Yoricka s „otcom“, letcom, generálom, živou legendou.

Pri jednej z ciest na Bradlo Yorick spomína, že ho v živote nevidel.

Ostala mu po ňom len socha a bláznovstvo.

*Ťaživá blízkosť otca – veľkého Slováka –
ho na konci strhne do smrti.*

Foto archiv

priam vyzýva k neužitočnému a nekontrolovanému bláznovskému pohybu: sedí sa na zemi, spí sa na skrini, z poschodia sa schádza po žrdi.³²⁾ Ešte dôraznejšie nás na nie-normálnosť miesta upozorňuje ďalšia, najbláznivejšia cesta, ktorou sa dá do domu vstúpiť. Sú to drevené trámy, ktorými sa opiera o vedľajší dom – ústav pre mentálne postihnuté deti. Tieto drevené „mosty“, po ktorých ich chodia deti z ústavu navštevovať, spájajú bláznivosť, vytvárajú jeden ne-rozumný svet. Určenie miesta bláznivosti, jeho vymedzenie v priestore **ovládanom** racionalitou a mravným zmyslom sa stáva základom priestorového modelu textu. Topologická štruktúra filmu by sa dala zapísať takto:

vnútorný priestor
(svet ne-rozumu: dom – ústav)

– *vonkajší priestor*
(svet rozumu)

32) Popis interiéru by mohol byť samostatnou kapitolou. Z množstva vecí si všimnime len *skriňu*, ktorá však domínuje všade, kde v dome s kamerou nazrieme. Skriňou sa vytvára priestor v rohu miestnosti, kde sa dá ukryť i milovať; Na skrini sa spí, skriňa položená na zemi predstavuje Lazarov hrob, dvere skrine sú zároveň vchodom do kúpeľne, skriňa ako stavebný materiál na nový dom... Význam možných typov vnútorných priestorov (zásuvka, skriňa, kút). Porov. G. Bachelard, c. d.

Sebainternovanie v dome ako vytrhnutie sa zo „špinavého, hnusného, bezcitného sveta“, okrem iného znamená, že život vo vlastnom svete je stavom čistoty a prostoty, pravým životom. Dokazuje to práve **prijatie** nového člena, Marty. K Yorickovi a Andrejovi sa dostáva až neskôr – potom ako toho prvého „zachránila“ na slávnosti homosexuálov. Od prvého záberu v dome je zdôrazňovaná jej **špinavosť**. Je na krátko ostrihaná, pretože je všivavá, neskôr ju tiež vidíme v posteli chorú blúzniť v horúčke (chorá a špinavá sníva o vode – mori, hmote, ktorá ju zbaví trápenia: „Modré a studené, sväté ako smrť... more ako smrť... zabudnem...“). Pri hre na slepú babu – herný aspekt zasvätenia – sa s ňou Yorick a Andrej pohrávajú, uhýbajú, aby sa ich nedotkla, pričom ju ale Yorick provokuje: „Zašpiň ma, zavšivav!“ Po skončení hry nasleduje **rituál očisty**. Marta sa zašpinila a zavšivavila vonku, preto teraz podstupuje kúpeľ vo vani, ktorým zo seba zmýva Nečistotu. Yorick ju dokonca pokrstí šampanským:

*Yorick: Teším sa na more čo zmyje zo mňa všetkú špinu...
Krstím ťa menom Sibylla.*

Marta bola prijatá do stavu bláznovského (Na čisté telo jej Yorick namaľuje bláznivé kresby, vtáčkov, atď.) Prechod je završený neskôr, pri ceste autom na Bradlo, keď dostane rukavice, aby si zachovala nadobudnutú Čistotu.

6. Samota/smrť – epilóg

Cítím nad sebou smrť jako bystřinu...
Antonin Artaud, O sebevraždě

Smrt není ničím proti opuštění.
Petr Rákos, Askiburgion

V objavovaní iného štýlu existencie sa odráža vnútorná potreba uniknúť tlaku úzkosti a určenosti smiechom. Spochybňovanie a zanedbávanie komunikácie s vonkajším svetom **uvoľňuje** trojicu bláznov, zakladá to ich pocit šťastia. Prežívajú ho však v úzkom kruhu, spoliehajú sa na vzájomnú blízkosť, pripútavajú sa k sebe. Ich spojenie silnie tak, ako silnie zovretie tanečníkov, ktorí sa prepadli do radosti z pohybu: v zrýchľujúcom sa tempe strácajú kontakt s okolím, vnímajú ho ako rozmazanú škvrnu. Na dosah vrcholu i pádu. Z kruhu bláznivosti nakoniec vypadáva Yorick. Dochádza k **zdvojeniu** vzťahu – ako tretí musí ustúpiť z bezprostrednej blízkosti („...chceli byť bláznivi, ale láska im to znemožnila“). Čím väčší bol prienik medzi nimi, tým horšie sú predstavy o roz/pade. **Rozklad** vzťahu znamená **pád**. Prepojenia pocitu a miesta sú príznačné: keď hovoria o slobode a šťastí sú hore, napríklad v podkroví s deravou strechou; v čase krízy sa ocitajú dole – v podzemí. Zostup na dno.

Vo víre strachu a (seba)ľútosti Yorick znecitlivie, koná impulzívne. V tomto filme je reakcia opusteného človeka krutá. Zasahuje (zraňuje) vzdiaľujúcu sa milovanú bytosť. Krutosť tu vystupuje ako výraz extrémneho záujmu, „krutosť je nedbale prováděná odvěta“³³⁾.

33) Petr R á k o s, Askiburgion. Praha 1995, s. 50.

Samota preniká telom ako bolesť, pomaly a suverénne. Príklon k smrti je rozhodnutím uniknúť jej. Skrytá dispozícia človeka zabiť (sa). Uvažovanie o smrti – samovražde – sa u Jakubiska opiera o vodu, more. Je to jeden z domovov smrti. „Pro některé snivce je voda kosmem smrti.“³⁴⁾

Yorick sa dokázal zbaviť tiaže zeme. Nezbabel sa však nikdy ťaživej prítomnosti „otca“, ktorý mu na konci cesty pomáha splynúť so smrťou, núti ho, aby poslúchol volanie vody.

*Andrejov hlas: Krásne je byť spravodlivý,
smutným byť je krásne, mať deti,
žiť,
najkrajšie je byť dieťaťom.
Ale čo je krásne mimo všetku pochybnosť,
je nebyť vôbec...³⁵⁾*

Mgr. Martin Kaňuch (1973)

Je doktorandem na katedre filmovej vedy VŠMU v Bratislave. Venuje sa poststrukturalizmu, teóriám intertextuality a umění paměti.

(Adresa: Katedra filmovej vedy VŠMU, Ventúrska 3, 811 03 Bratislava)

Vtáčkovia, siroty a blázni

Štúdio hraných filmov, Bratislava. I. tv. skupina A. Marenčin – K. Bakoš, 1969

Režie: Juraj Jakubisko. **Námět a scénář:** Juraj Jakubisko a Karol Sidon. **Kamera:** Igor Luther. **Střih:** Bob Wade. **Hudba:** Zdeněk Liška. **Zvuk:** Alexander Pallos. **Architekt:** Anton Krajčovič. **Výprava:** Vojtech Brázdovič. **Kostýmy:** Milena Doskočová. **Vedoucí výroby:** Ján Svikruha. **Hrají:** Philipe Avron (Yorick), Magda Vašáryová (Marta), Jiří Sýkora (Andrej).

Další citované filmy:

Casablanca (Michel Curtiz, 1943), *Dovidenia v pekle priatelja* (Juraj Jakubisko, 1970), *Eden a potom* (Allain Robbe-Grillet, 1970), *Kristove roky* (Juraj Jakubisko, 1967), *Slávnosť v botanickej záhrade* (Elo Havetta, 1969), *Tri dcéry* (Štefan Uher, 1967), 322 (Dušan Hanák, 1969).

34) Gaston Bachelard, *Voda a sny*. Praha 1997, s. 109.

35) J. Jakubisko – K. Sidon, c. d.

SUMMARY

THE MAD AS THE OTHER

Martin Kaňuch

The analysis of Juraj Jakubisko's film *Little Birds, Orphans and Fools* (1969) focuses on the phenomenon of madness, simplicity and otherness, which is symptomatic for the Slovak cinematography of the turn of the 60's and 70's (dialogic connections with the films of E. Havetta, D. Hanák).

The first part of this work marks out a certain territory of the theme. Here, otherness (e.g. madness) is reflected on and accepted as a manifestation of the singular, of the minority. It contemplates otherness as eccentricity, strangeness, lack of poise or anti-social behaviour. The research is in this part based on several fundamental oppositions. It follows the movement of the boundary between the universal and the singular, the sane and the in-sane, the normal and the mad. The most evident characteristics of our experience with The Other are discussed here. What is constitutive is the act of dividing, the decision to mark out a place for those who are different. The world of The Other rests upon the need of the sane majority to draw dividing lines and put everything experienced as alien, feared and unacceptable behind them. The place we are standing at underlies our attitude, it is a condition of our relation to what we characterize as the other. It is the position on the side of normality, search for the place in the grouping around reason (M. Foucault). The experience of The Other was in the Memory established primarily as an experience of division. Sociological works of Zygmunt Bauman and also philosophical texts of Michel Foucault, Vincent Descombes and Julie Kristeva served here as an important impulse to the inspiration.

The second part of this work is an attempt at analytical reading emphasizing intertextual relations. One of the intentions of the interpretation of Jakubisko's film is to reflect on the motives and methods, through which its main characters strive to make the steady and uniform passage of life extraordinary. Namely the practices of a nonconformist and undisciplined life, the purification of oneself of the sober mind, are paid attention to. Štefánik's „son“ Yorick, Andrej, the photographer and intellectual, and a Jewish girl Marta chose the most pronounced and outspoken form of otherness – life of madness, playing the mad. They dare live a radically different style of existence (stylization of the relationship to oneself and to the others, stylization of the doings, M. Foucault). The choice of the in-sane style of existence is an escape (e.g. from the old age) and at the same time a protest (against the meanness of the world, the sense of helplessness and vanity). Madness elates mainly by a promise of breaking the bonds, but it allows only a temporary persistence in a state of un-ruliness. The step of (self)understanding is postponed for later. In the film, the experience of the other as a madman is outlined distinctly with several motivic lines: growing old, observation and registering of the meanness of the world, affinity of the different figures of in-sanity (homosexuals, mentally deficient children, madmen), flying, purification (consecration), suicide.

Translated by Alena Fidlerová

Články

KRÁL KOMEDIE
V ŘÍŠI DOBRA A ZLA*John Woo: Face/Off*

Karel Thein

Věčná bitva mezi dobrem a zlem. Světec a hříšník. A ty se pořád ještě nebavíš. Znechucená výčitka, kterou Castor Troy *alias* Sean Archer adresuje Sean Archerovi *alias* Castoru Troyovi, je patrně nejlepším shrnutím střetu protikladů, z nichž vychází *Face/Off*, čtvrtý snímek Johna Woo natočený v americké produkci.¹⁾ Cílem následujících poznámek je upozornit na některé rysy, jimiž *Face/Off* posouvá ztvárnění tohoto starého střetu do nové, svou celkovou kompozicí jedinečné polohy. Můžeme přitom navázat na shodu kritiky, vyzdvihující v případě *Face/Off* dva vzájemně spjaté rysy: *Face/Off* dovádí žánr akčního filmu do jistého mezního bodu, přičemž v tomto posunu hraje zásadní roli návrat k postupům, jichž Woo užíval ve filmech svého hongkongského období, tedy před snímky *Hard Target* a *Broken Arrow*. S tímto tvrzením lze souhlasit zejména pokud jde o výjimečné žánrové postavení *Face/Off*. Problém originality nebo návratu k postupům hongkongského období je však podstatně složitější. Zdá se totiž, že rozhodně nejde o návrat, ale naopak o krok zcela nečekaným směrem. *Face/Off* je totiž zatím nejdůslednějším a skutečně krajním případem uplatnění muzikálové a komediální formy v rámci žánru hrdinského akčního filmu jako takového, nikoli v rámci jeho parodie. Této originální syntézy nepůvodních prvků je přitom dosaženo zdůrazněním dvou momentů: momentu rodinného na straně komedie, momentu teologického na straně akčního střetu dobra a zla. Právě v souvislosti s tímto druhým momentem vystupuje do popředí otázka tváře jako místa setkání filmové techniky a filmového herectví.

První část předešlého tvrzení neobsahuje nic překvapivého. Je především upozorněním na to, že pokud se v každém článku o Johnu Woo a snad ve všech rozhovorech s ním objevují neustálé zmínky o „krvavém baletu“ jeho hongkongských filmů a dokonalé

1) Jde skutečně o snímek čtvrtý: v období mezi *Broken Arrow* a *Face/Off* režíroval Woo v televizní produkci film *Once A Thief*, jenž by měl být pilotním dílem připravovaného TV seriálu. Podle dostupných informací jde o remake filmu, který Woo dokončil pod stejným anglickým názvem roku 1991 (čínský název zní *Křížem krádem přes čtyři moře*) jako komediální příběh parodující scény vlastních Wooových gangsterrek. Název i příběh zjevně odkazují k Hitchcockovu *To Catch A Thief* s Cary Grantem, hlavní role lupičů gentlemanů ztvárnili v této první verzi Leslie Cheung a Chow Yun Fat, předvádějící mimo jiné tanec na invalidním vozíčku. Jak se vyjádřil sám Woo, jde o snímek „pro celou rodinu“. (Čínská jména herců uvádíme v transkripcích užívaných západními distributory.)

choreografii akčních scén, je třeba chápat tyto zmínky v jejich doslovném, technickém smyslu. Pokud chceme tvrdit, že právě *Face/Off* pracuje s konvencemi zvoleného žánru bohatším způsobem než kterýkoli starší akční film Johna Woo, je třeba alespoň ve zkratce připomenout některá východiska, z nichž se Woo jako hongkongský filmař zrodil.

Je zde pochopitelně „domácí“ vliv, který se promítá jednak do stylu práce, tj. obsazování rolí, vedení herců, natáčení a střihu, jednak do vlastního obsahu filmů, především do jejich „hrdinské“ tematiky. Woo považuje gangsterky za kulturní ekvivalent filmů bojových umění, a zřejmě právě proto natáčí pohyby rukou držících střelnou zbraň způsobem bližším šermu než tradiční palbě z revolveru. Rovněž ve *Face/Off* hraje takový pohyb, vycházející ze vztahu Castora Troye ke dvěma zlatým pistolím zhotoveným *na míru*, důležitou roli, neboť motiv ruky zde funguje jako korelát motivu tváře. K této kulturní transpozici bojových umění připočteme trojí vliv ryze americký, který představují hudební komedie, akční filmy a westerny. Zvláště silný vliv pak sám Woo připisuje filmu evropskému, zejména kinematografii francouzské: Jean-Pierre Melvillovi (*Samuraj, Rudý kruh*), René Clémentovi, celé nové vlně a opět muzikálu: „Viděl jsem samozřejmě mnoho amerických westernů a muzikálů, v padesátých a šedesátých letech se mě však hluboce dotkly především filmy francouzské. Prvním z nich byla *Paraplíčka z Cherbourgu* Jacques Demyho. Byl to tak smutný příběh...“²⁾

Všechny uvedené vlivy se přímo i nepřímo promítají do celé Wooovy tvorby, byť se o konkrétní podobě výsledného tvaru můžeme ve většině případů pouze dohadovat. Filmy předcházející jeho pěti hongkongským „vrcholům“ z let 1986 až 1992 nebyly v Evropě či Americe nikdy uvedeny a skutečně podrobné údaje o nich jsou dostupné jen obtížně. Každopádně víme, že než natočil roku 1986 *Lepší zítřek*, svůj první „krvavý balet“, následovaný o rok později „dvojkou“, Woo měl za sebou jako režisér šestnáct celovečerních filmů, k nimž patří *Krotitelé draků neboli Krásky Tae Kwon Do* (1975), *Ruka smrti neboli Vyřizování účtů v Kung Fu neboli Muži ze Šaolinu* (1976), *Jdi za svou hvězdou* (1978), *Poslední pocta rytířství* (1979) *Čas smíchu* (1981), *K čertu s ďáblem* (1982), *Když potřebuješ přítele* (1984) nebo *Běž, tygře, běž* (1985). Od chvíle, kdy se Woo stal roku 1971 asistentem režie až po světový úspěch filmu *Zabiják* (1989) tedy uplynulo celých osmnáct let. Tento údaj je důležitý z jednoho prostého důvodu: připomíná nám, že jde o kariéru v rámci klasického studiového systému, nikoli o dráhu nezávislého filmaře s právem plného dohledu nad střihovou skladbou svých snímků. Právě dlouhá studiová kariéra, spjatá především se společností Golden Harvest, vynesla Wooovi přezdívku „král komedie“ a právě díky ní se zrodila syntéza originální technické virtuozity na straně jedné, a prvoplánovosti spjaté s výraznou melodramatičností na straně druhé. Prvoplánovost nelze v této souvislosti chápat jako označení negativní, ale jako popis dramatického či melodramatického principu. Nějde o pouhou jednoduchost či prostomyslnost zápletky, a dokonce ani o její všudypřítomnou jednoznačnost. Prvoplánovost zde označuje výslovné dotažení jednotlivých částí zápletky, k němuž jsou na plátně dávány všechny klíče hned v průběhu filmu. Rovněž *Face/Off* je tedy prvoplánový film,

2) Rozhovor s Johnem Woo viz Christophe Gans, *Pour moi, The Killer est un film parfait*. „HK – Orient Extreme Cinéma“ 1997, č. 1, s. 50 – 57.

jinými slovy film, u něhož opakované zhlédnutí neodhaluje nový smysl, ale násobí a upřesňuje první dojem. Děj a smysl děje se odvíjejí na plátně současně, více či méně lineárně. *Face/Off* je v dramatickém ohledu naprostým opakem takových snímků, jakými jsou klasické *Vertigo*, nebo z novějších snímků *Pulp Fiction* a *Obvyklí podezřelí*.

„Akční“ období, jímž se Woo proslavil na Západě, začíná tedy teprve roku 1986 filmem *Lepší zítřek* a patří do něj ještě čtyři další snímky: dvojka *Lepšího zítřku* (1987)³⁾, *Zabiják* (1989), *Kulka v hlavě* (1990), *Hard Boiled* (1992).⁴⁾ Navzdory neblahému, byť do jisté míry oprávněnému zvyku redukovat toto období na jediné „hrdinské“ schéma, nejde rozhodně o snímky zcela stejnorodé. *Lepší zítřek* se ještě orientuje na motivy bratrství, přátelství a vztahu k etickým tradicím, zatímco *Zabiják* se prostřednictvím těchto témat dotýká osamělosti hrdiny a jeho tragičnosti jakožto rysu samotné lidské přirozenosti. Vliv evropské kinematografie, především Melvillova *Samuraje*, je zde ze všech Wooových snímků nejvýraznější a vzhledem k *Face/Off* stojí za zaznamenání, že film začíná i končí scénami v hongkongském katolickém kostele, ve druhém případě zničující přestřelkou.⁵⁾ *Kulku v hlavě* autor těchto řádek neviděl (jedná se o remake Ciminova *Lovce jelenů*); *Hard Boiled* znovu vychází ze vztahu dvou mužů, ale dává mu novou podobu, plynoucí z faktu, že policista „Tequila“ (Chow Yun Fat) a Tony (Tony Leung), tajný agent působící v jedné z triád, jsou díky svému poslání zároveň spoluhráči i protihráči. To vše nám naznačuje, že základní prvky vztahu obou protagonistů *Face/Off* rozhodně nejsou návratem k hrdinskému typu hongkongského období. Na rozdíl od vztahů Wooových hongkongských hrdinů ve *Face/Off* zjevně neplatí, že by šlo o duel a dualitu protagonistů svádějících vnitřní boj, jenž je hledáním totožnosti, boj, v němž proti sobě stojí zákon a chaos, dobro a zlo, a oba hrdinové se nakonec ukazují jako podobní.⁶⁾ Pravdou se zdá být pravý opak: základem vztahu dvou hlavních postav je od začátku až do konce jejich *nepodobnost*, nezrušitelný rub chirurgické, a tedy nikoli metaforické výměny jejich tváří: dvě tváře se vyměňují, ale *nejsou* si podobné. Castor Troy se stává „doslovným“ dvojníkem Seana Archera, ale nemůže být jeho dvojníkem duchovním, a totéž platí také naopak.

Ke klíčové nepodobnosti obou postav a jejich tváří, zakládající celý film, se později vrátíme podrobně. Nejprve připomeňme, že nová polarita protagonistů vyvstává ve *Face/Off* na pozadí rysů formálních, které starším snímkům naopak podobné jsou. Styl akce je

3) „Trojku“ natočil roku 1989 Tsui Hark: odehrává se ve válečném Vietnamu sedmdesátých let a dějově předchází první části. Podle dostupných popisů obsahuje tento film skutečnou svatokrádež: Tony Leunga, jednoho z velkých „šermujících“ pistolníků Johna Woo, zde učí střilet žena (Anita Mui).

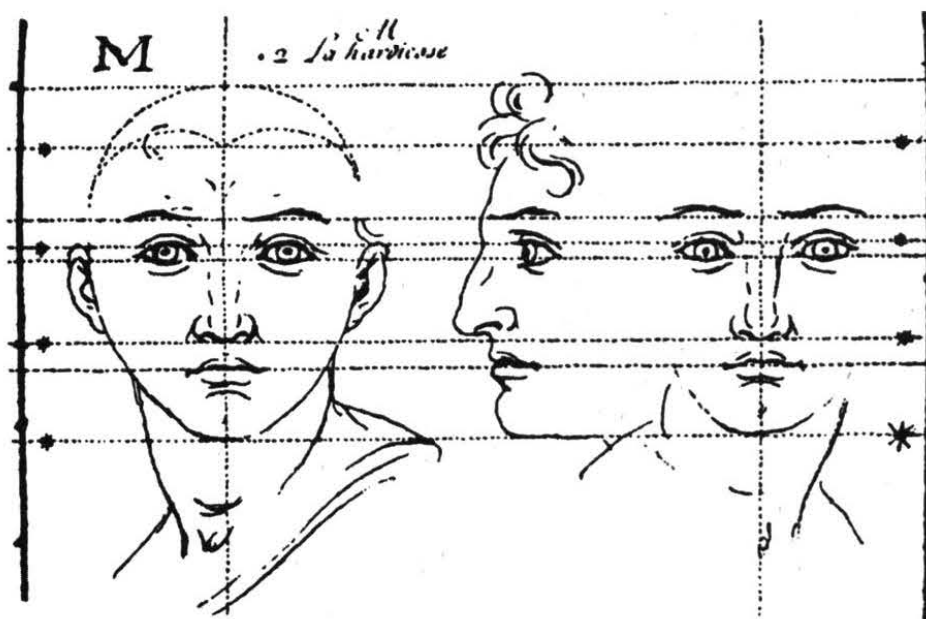
4) Pomíjíme už zmiňovaný parodicky laděný *Once A Thief* (1991), stejně jako film *Just Heroes*, který Woo natočil roku 1989 spolu s Wu Maem.

5) *Zabiják* (The Killer), proslavil Johna Woo na Západě jakožto „příběh přátelství, cti a zrady“ dvou ústředních mužských hrdinů (Chow Yun Fat jako zabiják a Danny Lee jako policista). Stojí proto za připomenutí, že původní verze filmu měla pojednávat o lásce obou hrdinů k jedné ženě, barové zpěvačce (Sally Yeh), kolem jejíž ochrany se točí závěrečná přestřelka. Z této původní „milostné“ varianty zbylo 16 minut ve verzi promítané na Taiwanu, zatímco pro hongkongské a západní publikum je dívka ochraňována a milována zejména tím z hrdinů, který ji předtím nedopatřením připravil o zrak.

6) Což tvrdí například Yannick Dahan, „Volte/Face. Le choix des armes“. „Positif“ 1997, č. 439 (září), s. 29. Citlivěji, ale nakonec ve stejném duchu vykládají základní vztah celého filmu Nicolas Saada, Antoine de Baecque a Jerome Larcher („Cahiers de cinéma“, 1997, č. 516, s. 23 – 25, 30 – 31).

ILUMINACE

Karel Thein: Král komedie v říši dobra a zla



„Smělost je pohybem toužení,
jímž se duše pozvedá proti zlu, aby je porazila.“

Charles Le Brun,
Přednáška o výrazu vášní (1668)

ILUMINACE

Karel Thein: Král komedie v říši dobra a zla



*„Zuřivost má pohyby podobné beznaději, ale ještě násilnější...
Všechny části tváře při ní budou extrémně výrazné a přemrštěně nafouklé.“*

*Charles Le Brun,
Přednáška o výrazu vášní (1668)*

pochopitelně rysem převládajícím, ačkoli i on doznává značných změn. Nepřestává platit, že k akčním scénám Johna Woo mají z hlediska formálních postupů vedle muzikálů typu *West Side Story* nejbližší závěrečné destruktivní přestřelky z filmů Sama Peckinpaha (*Divoká banda*, *Přineste mi hlavu Alfredo Garcii*, do jisté míry i *Útěk a Železný kříž*), ze dvou filmů Briana De Palmy (*Scarface* a *Nedotknutelní*), a jistě také z Ciminova *Roku draka*.⁷⁾ Celý rozvrh natáčení akčních scén je u Johna Woo stejně jako u Peckinpaha založen na souběhu více kamer s různými objektivy, což pak umožňuje sestříhat dohromady tutéž scénu a tatáž gesta sejmutá z různých úhlů a promítaná různou rychlostí. Zpomalení přitom není prostředkem, jímž se prodlužuje *trvání* (a nikoli prostě jen čas) celé scény: tímto prostředkem je střih sám, montáž téhož gesta viděného z různých úhlů a probíhajícího různou rychlostí. Přesně tytéž postupy užívá s řadou variací Woo, jehož skutečná originalita na tomto poli spočívá jednak ve zvláštním užití hudby, jednak v „muzikálové“ práci s dynamikou pohybu herců.

První moment, práce s hudbou, zcela zjevně popírá princip souladu mezi dramatičností akce a dramatičností hudby. Často je tomu přesně naopak: pomalá a výrazně melodická hudební sekvence doprovází zpomalené záběry a *vytrhává* je z reálného času akce: dává jim strukturu snu, typickou pro muzikál.⁸⁾ Woo sám mluví s oblibou o svém „stříhu na hudbu“, jenž se tedy vzhledem k povaze použité hudby projevuje tím, že z žánru muzikálu je vypreparována *prostorová* kostra pohybu, zatímco samotná hudba jde přímo proti muzikálovým principům a stává se jedním z prvků, které ustavují specifický nереálný čas či spíše specifické *trvání* akčních sekvencí.

Druhý moment se projevuje nejen proslavenými lety hrdinů vzduchem (závěrečný duel ve *Face/Off* nabízí jeden vynikající příklad) a střelbou oběma – někdy zkříženými – rukama, se zbraní šermířsky otočenou o devadesát stupňů, takže pažba je stejně vysoko jako hlaveň.⁹⁾ Jde o mnohem širší arzenál otoček, pádů, zrychlení a zpomalení běhu, což vše jsou gesta převzatá částečně z filmů kung-fu a „rytířského“ žánru Wu Xia Pian, částečně ze západních hudebních komedií: jako by šlo o některá čísla Gene Kellyho nebo Franka Sinatry „položená“ do horizontály pádu, nemluvě o tanečních „střetech“ ve zmíněné *West Side Story*, jednom z deseti nejoblíbenějších filmů Johna Woo. „Jsem velkým milovníkem baletu, muzikálu, a záleží mi na tom, aby každá akční scéna byla velkou choreografií, se spoustou lidí, kteří tančí... Modelovým příkladem je scéna z čajovny v *Hard Boiled*. Sekvence tohoto druhu považuji za široké pole experimentu. Snažím se dojít pokaždé o něco dál, hledám původnost, výjimečný nápad. To proto se tyto scény stávaly v mé práci postupně stále důležitější.“¹⁰⁾ Muzikálová forma pohybu, zejména

7) Viz především závěrečný souboj v mlze. Obvykle se tvrdí, že se celá vlna hongkongských hrdinských filmů o boji zákona a podsvětí zrodila právě pod vlivem *Roku draka* (1985), jehož tématem je boj newyorského policisty Stanley Whitea (Mickey Rourke) s čínskými triádami usazenými v USA. Jde-li nám o vliv na Johna Woo, neměli bychom zapomenout na to, že přestřelkám v *Roku draka* odpovídají v Ciminových filmech *Lovec jelenů* a *Nebeská brána* velké a velmi dlouhé scény taneční.

8) Pro podrobný výklad vztahu muzikálu a snu viz Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*. Miniut, Paris 1985, s. 82 – 91. K Deleuzovým odkazům doplníme Brdečkova a Lipského *Limonádového Joa*, pro milovníky Lynche *Čaroděje ze země Oz*.

9) Pokud jde o střelbu, viz Jane Jacobs, „Gunfire“. „Cinepur“ 1997, č. 7, s. 48 – 50.

10) Ch. Gans, c. d., s. 55.

pokud vyjadřuje vztah jednotlivce ke skupině, ztělesňuje podle Johna Woo úlohu formy v dramatu vůbec (předchůdcem tohoto postoje se zdají být choreografie dnes neprávem opomíjeného Bushby Berkeleyho).

Jsou-li uvedené rysy konstantním prvkem práce Johna Woo, vyznačují se pak akční scény ve *Face/Off* něčím výjimečným? Za prvé je třeba říci, že ve srovnání s hongkongským obdobím nejsou tyto scény nijak výjimečné svou délkou: závěrečná scéna *Lepšího zůtrku* trvá čtyři minuty, *Lepšího zůtrku 2* osm minut, *Zabijáka* šestnáct minut, a konečně *Hard Boiled* končí hromadnou přestřelkou, trvající třicet sedm minut. Přechod do Hollywoodu tento téměř dokonale pravidelný nárůst zarazil, v čemž není *Face/Off* výjimkou. Film obsahuje přestřelky čtyři: první na letišti trvá šest minut, druhá ve vězení pět a půl minuty, třetí u Dietricha osm minut, celý závěrečný souboj pak nepřesáhne sedmnáct minut. Za druhé je třeba dodat, že ve srovnání s hongkongským obdobím nejsou tyto scény nijak výjimečné svým ztvárněním: detaily letící střely v první a třetí přestřelce jsou jistě efektní, na druhou stranu ale musíme přiznat, že závěrečný střet, slibně rozehraný scénou v uzavřeném prostoru kaple, ztrácí přechodem do duelu na otevřené vodní hladině značnou část napětí, banalizuje se a zdaleka nedosahuje účinku typu *Hard Boiled*. Woo však vlastně nemá jinou možnost, protože osnova závěrečného střetnutí není v tomto případě diktována ani zápletkou, ani nadosobní etikou, ale pouze a výlučně postavami: Castor Troy je gangsterem z osobní zvrácenosti, nikoli jako člen početné a vnitřně strukturované triády či gangu, který by se mohl frontálně střetnout se silami zákona (své spojence nechá ostatně sám ve třetí přestřelce „pod tvář“ Seana Archera zlikvidovat). Specifika přestřelky ve *Face/Off* spočívá tedy v něčem jiném, v momentu projevujícím se velmi různě a velmi výrazně ve třetím a čtvrtém střetu: tímto momentem je přítomnost rodiny, která přestává být pouhým nepřítomným zázemím a vstupuje přímo na scénu, v obou případech s „nepravým“ otcem. Akční-taneční sekvence starších Wooových filmů těží z postupů hudební komedie, ale přebírají z nich pouze formální rysy nezávislé na stupni realismu příběhu. Spolu s často dokonalým tanečním pohybem nikdy nepřebírají ani obvykle slabomyslné písně či zpěv vůbec, ani žádné jiné prvky.¹¹⁾ Teprve ve *Face/Off* se poprvé přímo v akci objevují i momenty hrdinské akce zcela cizí, momenty rodinného melodramatu.

Úvodní část závěrečného střetnutí svádí dohromady dva otce (jeden z nich o svém otcovství neví), dvě matky a dceru,¹²⁾ přičemž problém poznání a nemožnosti poznání „kdo je kdo“ hraje klíčovou roli. Jak Eve Archerová tak Sasha Hasslerová (matka syna Castora Troye) se upírají k Archerovi s Troyovou tvář, první však proto, že ví, kdo je kdo, zatímco druhá proto, že neví; sama Archerova dcera se nejprve rozhodne pro nesprávnou stranu

11) Negace realismu dosahuje ze západních umění větší míry pouze v opeře, která je proto nepřenositelná na půdorys akčního filmu, a patrně do filmu vůbec. Na okraj lze poznamenat, že jediným nám známým pouze zpívaným filmem, který není natočenou operou (tedy ohavností typu Zeffirelliho verzí Verdiho), jsou de Oliveirovi *Kanibalové*.

12) Scéna v kostelní kapli je vlastně rodinnou verzí závěrečné přestřelky z *Reservoir Dogs* alias *City on Fire*. Tato scéna odkazuje k motivu svaté rodiny, jejíž tradiční ikonografie je ve *Face/Off* předvedena způsobem úžasným i bizarním, hraničícím s gnosticizmem: dvě protikladné figury otce, mrtvý syn (Michael Archer), jeho matka (Eve Archerová), v srdci dobrá hříšnice (Sasha Hasslerová) a celé hejno bílých holubic, duchů svatých. Opakování a násobení jakožto oblíbený postup Johna Woo se během této fáze souboje nepromítá do množství munice, ale do barokních a tanečních variací na hmotu, pád a světlo.

a otce postřelí, vzápětí ovšem poraní také Castora Troye, a to zbraní, kterou jí sám daroval. Symetrie tohoto zranění obou mužů Jamie Archerovou připomíná to jediné, v čem si jsou Archer a Troy rovni: oba selhávají vzhledem k ženě, která jim je či byla blízká, a teprve ve vztahu k ženě svého protivníka mohou sehrát roli kladného zprostředkovatele, dávajícího průchod rodinným citům. Role kladného a záporného hrdiny jsou tedy ve *Face/Off* jednoznačně určené, ale kladný hrdina je sám jakožto kladný určen pouze *prací*, zatímco v situaci *rodinné* ztrácí svou hodnotu. Akční půdorys konfliktu dvou mužů a dvou druhů povinností je doplněn polaritou hrdinské služby dobru a sexuální touhy, přesněji řečeno klasickým motivem jejich vzájemné výlučnosti. Woo nechce tuto polaritu překonat, ale používá ji jako nosnou, takže motiv rodinného pouta polaritu dobra a zla zároveň utvrzuje a přesahuje. Na rozdíl třeba od Tarantina a stejně jako Hitchcock se Woo opírá o skutečnost, že rodinné vztahy jsou vždy potenciálně dramatictější a krutější než vztahy milenecké i vztahy obchodní. Právě v tomto smyslu komentuje Castor Troy s tváří Archera vývoj svého vztahu s Archerovou ženou: „Lži, přetvářka, poruchy komunikace. Stává se z toho opravdové manželství.“ Z hlediska zla je manželství koncem svádění neboli koncem *hry*, a právě skrze tento konec přechází *Face/Off* z rámce žánrového akčního filmu do kategorie filmu „velkého“.

Základem jedné roviny filmu je tedy rodina jakožto *nefungující*, rodina jakožto druhé místo boje, boje přinejmenším stejně krutého jako konečný osamělý střet obou mužů. Vyvrcholení a vyřešení mužského souboje není ostatně vůbec totožné s vyřešením Archerova souboje rodinného. Ani závěrečný motiv adopce syna Castora Troye není sám o sobě prostě happy endem, ale spíše náznakem nahraditelnosti mrtvého Archerova syna, a tedy *zaměnitelnosti štěstí* (1 syn = 1 syn). Formální podobu happy endu má až úplně poslední záběr filmu, jímž je výmluvný polibek „všechno dobré, znovu spolu“. Tímto posledním záběrem se akční *Face/Off* vepíše do jiného, a tentokrát typicky hollywoodského žánru, do žánru „comedy of remarriage“. Zejména při opakovaném zhlédnutí *Face/Off* je však patrné, že také tento žánr zde vzhledem ke klasickým konvencím podstupuje nebyvalou proměnu.

Obvyklé schéma „comedy of remarriage“ jakožto komedie nového shledání rozloučených manželů či milenců je prosté:¹³⁾ dva stále se milující partneři se rozcházejí proto, že jeden z nich se zdá být příliš excentrický, příliš nepraktický nebo naopak příliš pohlcený svým povoláním, a tedy neschopný vést vytoužený „obyčejný“ rodinný život. Partner toužící po zázemí a klidu si najde zcela vyhovujícího partnera nového, brzy se však ukáže, že lék je horší než nemoc: hledání klidu a jistoty nevyhnutelně vrcholí nalezením nudy. Následuje návrat ke šťastně nefungujícímu původnímu svazku. Toto schéma má ovšem jednu podmínku, kterou *Face/Off* v případě Archerovy rodiny nesplňuje: dočasný náhradní partner musí být méně výrazný a nudnější než partner původní. Jedním slovem, musí být banální. Castor Troy ovšem banální není, a to v takové míře, že samotná „výměna“ partnerů zde může proběhnout jediné nezáměrně,

13) Viz Cukorova *Philadelphia Story* a Hawksova *His Girl Friday* (v obou ztělesňuje hlavní roli Cary Grant). Pro jejich podrobnou analýzu viz Stanley C a v e l l, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1981. Spojení „comedy of remarriage“ a akčního žánru není samo o sobě ničím novým (z novějších filmů viz *Twister*).

bez vědomí všech ostatních aktérů a v důsledku výměny tváří (ve starších filmech se podobného efektu obvykle dosahuje triviální záměnou dvojčat). Archerovi se tedy „rozcházejí“ nedobrovolně a povaha jejich nového shledání není úplně jasná. Nebanální zlo Castora Troye bylo zničeno. Došlo však k proměně banálního dobra Seana Archera? Závěrečný polibek nám přes svou až příliš nápadnou konvenčnost jednoznačnou odpověď nenabízí. Prvek nejistoty je ostatně posílen předchozím záběrem, v němž Jamie Archerová pohládí syna Castora Troye nikoli *po tváři*, ale přes *celý obličej*, tedy přesně stejným gestem, jímž hladí Sean Archer opakovaně jak svou ženu, tak „svou“ tvář Castora Troye.

Face/Off tedy vychází ze dvojího, vzájemně nepřevoditelného konfliktu. Nejde už o rozpor povinnosti či zákona na straně jedné a svědomí či přátelství na straně druhé. Jde o dva „objektivní“ konflikty zcela odlišné povahy: o boj dobra a zla jakožto radikálních protikladů, a o rodinný spor jakožto bezpředmětnou bitvu, v níž nemůže mít pravdu ani jedna strana, protože na rozdíl od boje dobra a zla zde žádná pravda neexistuje. Rodinná situace a teologický protiklad dobra a zla se ve *Face/Off* snadno prolínají na rovině zápletky jedině proto, že jejich společným přirozeným stavem je válka. Jejich styčným bodem jsou očividně obě hlavní postavy.

V celé úvodní části filmu, až do přestřelky na letišti, vycházejí veškeré pohyby Seana Archera (Johna Travolty) a Castora Troye (Nicholase Cage) z jejich rozdílného mravního charakteru. Cílem je nepochybně rychlé předvedení celého rejstříku obou protagonistů, který musí být naprosto jasný předtím, než budou po výměně tváří oba nuceni *napodobovat* gesta, chůzi a dikci protivníka. Výměna tváří, jejich „sejmutí“ (face off), je tedy rozhodujícím okamžikem, jenž definitivně podřizuje obě roviny filmu polaritě dvou hlavních postav a jejich postavení, nikoli zápletky. Půjde o prvoplánový střet dobra a zla, které už *známe*, a teprve v rámci tohoto střetu bude možné naznačovat jejich případný relativní vztah. A stejně jako jsou Sean Archer a Castor Troy protikladní před výměnou tváří, tak také svou roli „po výměně“, to jest roli toho druhého, hrají každý naprosto odlišným způsobem. Tento způsob není nahodilý, ale vyjadřuje a doslova rozehrává samotnou povahu dobra a zla. Ve *Face/Off* se dobro a zlo promítají na hereckou rovinu přímo, a to jako *overplaying* či „přehrávání“ v případě zla, a *underplaying* či „nedohrávání“ v případě dobra.

Než se budeme zabývat konkrétními podobami této herecké asymetrie, je třeba zdůraznit, že sama možnost „přehrávání“ a „nedohrávání“ závisí na tváři, jejíž sejmutí dává filmu jméno. Klíčovou roli přitom hraje taková záměna dvou různých tváří, která je protikladem jejich vzájemného sbližování. Chirurgická výměna tváře umožňuje nastolit mezi dvěma protivníky složitější vztah než naznačuje český překlad názvu filmu, *Tváří v tvář*, a rovněž vztah radikálně odlišný od různého stupně prolínání či prostupování tváří, předvedeného dvěma různými plakáty k filmu. Jeden z těchto plakátů ukazuje tváře obou hlavních postav tak, že se vzájemně překrývají, zatímco druhý jde až k jejich syntéze, jejíž výsledná podoba odkazuje na Bergmanovu *Personu*. Tento zjevný odkaz na sekvenci, v níž splývají tváře Elisabeth (Liv Ullmannové) a Almy (Bibi Anderssonové), zůstává ovšem ději Wooova filmu zcela vnější, a vlastně protikladný jeho obsahu. Odlišné způsoby užití detailního záběru tváře přesto sdílejí minimální společné východisko, jímž je motiv přenosu tváře na filmové plátno, přesněji řečeno motiv lidské tváře jakožto



*Plakát Face/Off odkazuje k Personě,
děj však tomuto odkazu protiřečí.
Tvář se také zde odlučuje od osoby,
ale podržuje si identitu zároveň vlastní i neosobní.*

Foto archiv

filmové. Neboť tvář, spolu s oběma rukama, umožňuje jakožto výsadní rys člověka předvést to, co je buď více nebo méně než lidské. Odtud nepochybná kvantitativní převaha detailů tváří a detailů rukou v dějinách filmu, převaha, do níž se přímo promítá základní lidská kvalita: pohyblivost těla jakožto výraz pohyblivosti duše. Spolu s Deleuzem, analyzujícím Bergmanovu *Personu*, pak lze říci, že o detailech tváře mluvíme přísně vzato nesprávně, neboť sama technika záběru, zvaného velký detail, není ničím jiným než tváří. Tam, kde se Deleuzova analýza tváře jakožto filmové obrací ke smyslu prolnutí dvou tváří ve filmu *Persona*, musí zákonitě vyústit v pravý opak toho, co jsme dosud řekli o polaritě dvou hlavních tváří ve filmu *Face/Off*. Má-li však tento opačný výsledek minimální společné východisko, v čem toto východisko spočívá?

Deleuzův výklad sepětí filmu, tváře a velkého detailu vychází z Bergmanova výroku, ztožňujícího možnost přiblížit se lidské tváři s první a základní vlastností filmového umění.¹⁴⁾ Toto přiblížení není vstupem tváře do detailu, ale pohybem, jehož smysl je opačný:

14) Viz Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*. Minuit, Paris 1983, s. 141 (citace Bergmana pochází z Cahiers du cinéma, říjen 1959).



Persona (Ingmar Bergman, 1966)

Foto archiv

velký detail tváře neexistuje, neboť velký detail je sám tvář, zbavenou vazeb na individuální život člověka ve společnosti ostatních lidí, a tím uvolněnou pro bytí příznaků, zvířat a věcí. Odtud následující analýza slavné sekvence z *Persony*: „Je zbytečné ptát se, zda se v *Personě* jedná o dvě osoby, které se předtím podobaly nebo které se začínají podobat, nebo naopak o jedinou osobu, která se zdvojuje. Je to něco jiného. Velký detail jen dovedl tvář až do těch oblastí, kde přestává vládnout princip individuace. Nesplývají proto, že se podobají, ale proto, že ztratily individuaci, stejně jako společenskost a komunikaci. Tak působí velký detail. Velký detail nezdvojuje jednoho jednotlivce, ani nespojuje dva různé: vyrazuje individuaci. Jediná a zpustošená tvář pak spojí jistou část jedné s jistou částí druhé. V tomto okamžiku již nic neodráží ani necítí, ale pociťuje pouze neurčitý strach. Pohlcuje dvě bytosti a pohlcuje je v prázdnu. A v prázdnu je sama spalujícím fotogramem, jehož jediným afektem je Strach: velký detail je zároveň tvář i její beztvárností.“¹⁵⁾ Bergman překročil hranici tváře jakožto tváře *někoho*. Tvář už není ikonou člověka, není znakem jeho *podoby*.

Deleuze sleduje v Bergmanově filmu soustředění na detail *neboli* tvář jako postupné vymazání identity tváře lidské osoby, jako proces, v němž se tvář stává místem světa. Tvář

15) Tamtéž, s. 142.

člověka se stala beztvářností čili možností věcí a příznaků věcí. V případě *Persony* se stala příznakem zárodečné ohebnosti dítěte i minerální tvrdosti mořského pobřeží.¹⁶⁾ Motiv tváře netotožné s identitou, tváře nepodobné nositeli tváře, spoluurčuje rovněž celý děj filmu *Face/Off*, ale filmová operace v základu tohoto odosobnění je zcela jiná, a technicky vzato opačná, než jakou vidíme v *Personě*. Celá tato operace probíhá v prvním plánu pomocí technického zdvojení, k němuž dochází prostřednictvím rukou, přítomných neviditelně v „operační“ technice filmové a viditelně ve „zobrazení“ chirurgického zákroku. Dochází zde ke dvojímu snímání jakožto osvobození povrchu, ke snímání tváře jakožto snímané chirurgicky. Tvář ztrácí individualitu osoby, ale podržuje si svou zároveň vlastní i neosobní individualitu. Jednotlivec ztrácí tvář v nejradiální doslovnosti, jejím fyzickým odříznutím od lidské osoby. Takto odosobněná tvář jako podklad mimiky je dále neredukovatelná, a na druhou postavu se přenáší rovněž chirurgickou implantací bez jakékoli viditelné fúze. Místo splynutí skrze montáž dochází k roubování skrze stříh. Neosobní individualita tváře, její striktně fyzická danost, tedy odlišuje *Face/Off* právě od filmů jako je *Persona*, protože není krokem za hranici člověka, nýbrž podmínkou hereckého výrazu. Odtud nejhlubší rozdíl tváří obou filmů: zatímco v *Personě* jsou silnějším pólem pasivní rysy tváře čili detailu, do jejichž pasivity se hroutí celé okolí, ve *Face/Off* je gravitačním centrem všech gest aktivita tváře Castora Troye jakožto tváře zla.¹⁷⁾

Stejně jako v Deleuzově analýze je tedy ve *Face/Off* zrušena přirozená osoba, její místo však zaujímá hraní přejaté role. Motiv velkého detailu jakožto tváře tak přestává být definitivně otázkou autentičnosti a kloní se na stranu hry či hraní. Do popředí se tím znovu dostává skrytý zdroj Deleuzova výkladu Bergmana, jímž je původní aristotelské pojetí jednak tváře jakožto pouze lidské, jednak člověka jako „nejnapodobivějšího“ zvířete. Tvrdí-li Deleuze, že velký detail tváře neexistuje, protože takový detail je sám tváří, rozvíjí tím Aristotelův výrok, podle něhož „část tváře (*meros prosópu*) nelze vůbec nazývat tváří (*prosópon*)“. Lidská tvář je nesložená neboli nerozložitelná, stejně jako lidská ruka, a jejich jedinečně pohyblivý anatomický souběh vyjadřuje akční jednotu duše.¹⁸⁾ Tvář není prostě částí člověka, ale lidskou možností být vším nelidským. Možností chápat.

Doslovná neboli nedialektická výměna tváří je tedy pravým důvodem toho, proč je ve *Face/Off* vztah dvou hlavních postav k jejich vlastní úloze po celý film výrazně asymetrický. Výměna tváří není ani jejich vnitřní proměnou ani krokem k jejich splynutí.

16) Scénu doprovází opakovaný monolog Almy o vztahu Elisabeth a jejího syna. Pro minerální vrstvu *Persony* viz Milan Doi nel, *Střepy z Persony*. „Iluminace“ 7, 1995, č. 2, s. 45 – 46. K celému tématu tváře a nikoli lidského světa viz srovnání „rostlinné krásy“ a minerální beztvárnosti tváře Gary Coopera v Godardově kritice Mannova *Muže ze Západu* (*Cahiers du cinéma* 1959, č. 92).

17) Na okraj chirurgického zákroku, označeného za *tiny little surgery*, připomeňme ještě dvě vzorové scény odhalování tváře po plastické operaci: jde jednak o scénu s Bogartem ve filmu Delmera Davesa *The Dark Passage*, kde je scéna plastické operace zároveň přechodem od „subjektivní“ k „objektivní“ kameře, jednak o operaci Joan Crawfordové v Cukorově *A Woman's Face*, která je zasazena jako vzpomínka do výpovědi před soudem, u něhož se teprve operovaná tvář naplno odhalí, čímž se stříhem vyhneme klíšé pohledu do zrcadla: zrcadlo zde vidíme krátce a zezadu, takže samo zakrývá zrcadlený obličej. Operace tváře zde ztělesňuje hlavní motiv filmu, jímž je tragická oscilace mezi *přílišnou* ošklivostí a *přílišnou* krásou.

18) Aristotelés, *O částech zvířat* II, 2, 647b20–21; *Zkoumání zvířat* I, 1, 485a5–9. Srov. Plótínos, *Enn.* VI, 7 [38], 14, 8 – 12.

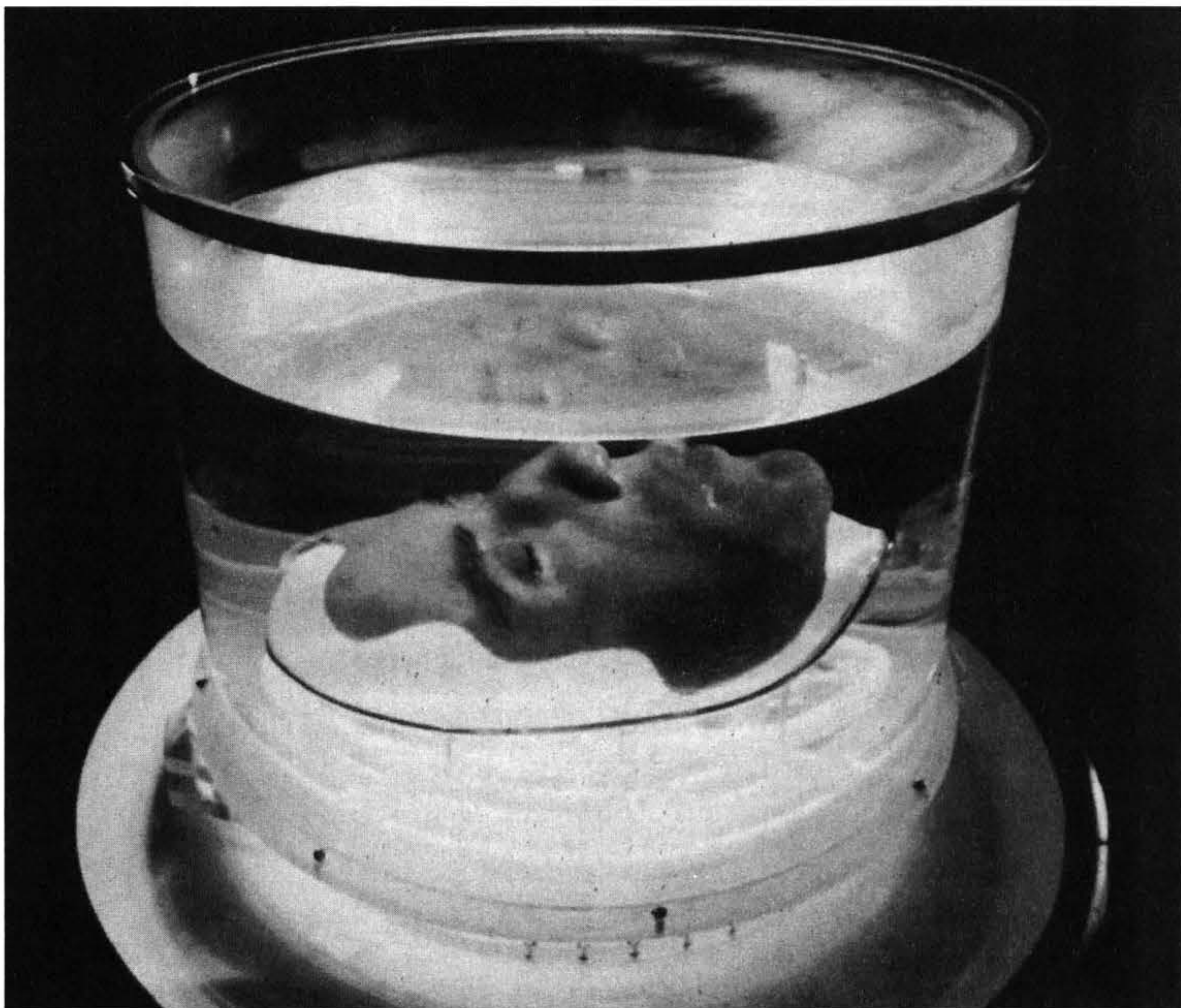
Doslovnost tváře se na plátno promítá přímo: Castor Troy je postavou, která od prvních do posledních záběrů filmu *hraje* a přehrává.¹⁹⁾ Přehrávání dosahuje ve dvou scénách první části filmu hranice snesitelnosti: výstup tančícího kněze za zvuků Alelujá z Mesiáše i výstup s agentkou FBI v letadle spojuje přehrávání s motivem sexuality, a tedy slasti, proti níž bude později postavena absence touhy Seana Archera. Oba výstupy zároveň *herci* Cageovi umožňují předvést v postavě Troye celý rejstřík gest, která bude nucen opakovat jako Archer změněný na Troye (hrát sebe sama nelze bez přehrávání). Důležitější je ale samotný motiv hry, kladený zjevně na stranu zla, a právě proto záměrně dovedený o krok za správnou míru.²⁰⁾ *Overplaying* a *underplaying* tím dostávají roli etickou: první předvádí přemíru zla, druhé proti zlu stojící dobro. Od výměny tváří má iniciativu zlo a spolu s ním přehrávání, neboť Troy hraje přirozeně také tehdy, když dostane Archerovu tvář: hraje stejně přirozeně a přehnaně Archera i sebe sama (viz druhý tanec kolem bomby).²¹⁾ Archer jako přirozený herec naopak přijímá roli Troye obtížně, jak ukazují dvě klíčové sekvence: nejprve vězeňská scéna prvního příchodu mezi ostatní vězně, a poté „drogová“ scéna u Dietricha. V obou se objevuje oscilace mezi „přehrávajícím“ grimasou a pláčem, druhá z nich navíc vrcholí Archer-Troyovým monologem před zrcadlem. Právě tento monolog je jedním z momentů, kdy se Archer objevuje s Troyovou tváří v zrcadle, přičemž ve všech těchto případech je zrcadlový obraz nakonec buď narušen (roztřesený, zdvojený obraz v „drogové“ scéně s monologem) nebo zcela zničen rozbitím zrcadla (scéna v nemocnici po implantaci tváře, „zrcadlová přestřelka“ Archera a Troye u Dietricha Hasslera, která je jistě nejlepší střelbou do zrcadel od *Dámy ze Šanghaje*). Zrcadlo ukazuje ve *Face/Off* vždy nevlastní tvář, náznak toho, že dobro se nezrcadlí, jinými slovy je bez obrazu. Patrně proto odkazuje rovněž scéna zrcadlové přestřelky na teologický půdorys Pavlova výroku, adresovaného Korintským: „nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom však uvidíme tváří v tvář“.²²⁾ Právě v zrcadle nevidíme stejně, protože pouze zlo Castora Troye se zajímá o tvář jako takovou, přesněji řečeno o její estetiku. Rozdílný vztah k implantované podobě je součástí rozdílného stylu: zatímco Archer je „svou“ Troyovou tváří zděšen, Troy je „svou“ tváří Archerovou znechucen. Je-li Castor Troy scénářem *Face/Off* sestrojen jako přirozený herec, neznamená to ještě, že je sestrojen jako herec dobrý. V předváděném souboji dobra a zla je vlastně výraz

19) Výjimkou je titulková sekvence, v níž Castor Troy zcela zjevně „vypadne z role“ ve chvíli, kdy pochopí, že zabil Archerova syna. Graficky jde o nejlepší titulky od práce Saula Basse pro *Sedm*.

20) Přehrávání je samo o sobě nejohavnějším přestupkem pravidel filmového herectví (zvláště odpudivý příklad nabízí Tim Roth ve *Čtyřech pokojích*), protože vylučuje styl. Velkým přínosem *Face/Off* je tedy čistě stylotvorné využití přehrávání (viz dále). *Face/Off* pracuje s opozicí *overplaying* a *underplaying* zcela systematicky. Není nijak těžké si povšimnout, že na ní stojí nejen celý geniální tah záměny postav Troye a Archera, ale také „záměna“ herců Cage a Travolty za své vlastní obrazy (srov. J. Larcher, c. d.). Stejně jako Tarantino v *Pulp Fiction*, také Woo zde nepřímou využívá jedinečného rysu herce Travolty, jeho vzácné tváře inspirovaného tupce. Naopak tvůrci filmu *Fenomén* se tento rys pokusili zvyšlovnit a nutně neuspěli.

21) Podruhé a naposled vypadává Troy na okamžik z role ve chvíli, kdy po probuzení z komatu objeví svou „beztvářnost“. Tomuto odhalení odpovídá okamžik ztráty artikulované řeči. Stejná chvilková ztráta řeči postihne Archera-Troye ve vězení, tváří v tvář Troy-Archerovi.

22) 1. Korintským, 13, 12. Viz Castor Troy při pohledu na svou tvář implantovanou Seanu Archerovi: „It's like looking in the mirror. Only not.“



*Tvář jako základ mimiky, předvedený v radikální hmotné doslovnosti.
Nikoli symbol, ale chirurgie.*

Foto archiv

„dobrý herec“ něčím nesmyslným, protože hra odpovídá pozici zla. Zmíněná scéna příchodu Archera-Troye do vězení jasně ukazuje, co máme na mysli: špatně hrající Archer s Troyovou tváří dokáže nakonec Troye více či méně úspěšně zahrát jediné proto, že sám přirozený herec Troy je herec *špatný* v obojím slova smyslu. Sean Archer Castora Troye hrát neumí, a proto jej přehrává (včetně pokřiku „Já jsem Castor Troy!“). Stejně tak ale jako by Troy přehrával i sama sebe: zatímco Archer neumí hrát nikoho, ani gangstera ani sebe jakožto manžela, Troy hraje Archera lépe než sám sebe. Naše úvodní citace – *Věčná bitva mezi dobrem a zlem. Světec a hříšník. A ty se pořád ještě nebavíš* – opravdu nabízí souhrn těchto vztahů. Troy bere střet s Archerem jako hru, divadlo, představení; Archer bere tento střet a šest let starou smrt svého syna osobně, bez odstupu, a záleží mu spíše na pomstě než spravedlnosti. Castor Troy je ztělesněným zlem. Mstitel Sean Archer není a nemůže být ztělesněným dobrem. Dobro nemá tělo.

Vztah hlavních protagonistů *Face/Off* se tedy zřejmě neřídí žádným z hrdinských kódů hongkongských filmů Johna Woo. Dokonce ani vztah k etice pomsty není na obou stranách stejný. Zabití Archerova syna, předcházející spolu s titulkovou sekvencí samotnému

ději, vylučuje jakékoli skryté pouto mezi Archerem a Castorem Troyem. Výměna tváří – nikoli identit – by byla vynikající příležitostí takové pouto nastolit, ale tato příležitost nemůže být využita. Archer se s Troyem neztotožní ani ve chvíli, kdy mu Sasha odhalí existenci „jeho“ syna: právě naopak, tohoto syna okamžitě ztotožní se *svým* opravdovým synem. Jako otce nevidí Troye, ale znovu sebe sama. Syn Castora Troye má ve filmu význam pouze ve vztahu k Archerovi, zatímco Castor sám má „zástupného“ syna ve svém bratru Polluxovi, jenž je však především mladším spoluviníkem.²³⁾

Rozdíl mezi synem a partnerem nám připomíná, že zlo není ve *Face/Off* záležitostí ani genetickou ani ekonomickou. Je určujícím pólem stylotvorného pohybu, který prostupuje celým filmem jako neustálá oscilace, neustálé napětí mezi přemírou a nedostatkem. Toto napětí představuje odpověď snímku *Face/Off* na otázku „co je to film?“, soubor symptomů čili indicií na citlivém materiálu, z nichž vyvstávají gesta ani přirozená ani divadelní. Součinnost lidské ruky a herecké tváře, „organický vztah“ hry a kinematografické techniky,²⁴⁾ nabývající ve *Face/Off* tvaru, jehož jedinečnost teď zbývá jen znovu krátce shrnout.

Na rozdíl od filmů jako *Zabiják* nebo *Hard Boiled* nepředvádí *Face/Off* etické problémy tajnosnubného vztahu mezi udržováním řádu a porušováním řádu. Do popředí naopak vystupuje protiklad přitažlivosti zla a nepřitažlivosti dobra, tedy základ etiky jako takové. Předvedena je tím samotná podmínka celého akčního žánru neboli skutečnost, že nikoli samo zlo, ale každé zobrazení zla může být *zábavné*. Proti zábavnosti projevů zla už ve *Face/Off* nestojí zákon jako čistý styl bez figur, ale řada výměnou tváří podmíněných situací, v nichž se dobro musí projevit prostřednictvím nápodoby projevů zla, prostřednictvím nápodoby jeho přitažlivosti samotné. Zmiňované scéně svádění agentky FBI Castorem Troyem, v níž vrcholí přehrávaná obscenita, tak velmi přesně odpovídá „pooperační“ scéna, v níž se muž zákona Archer učí užívat Troyova hlasu a dikce právě nesmyslným opakováním předem nahrané (a tím ještě stupidnější) sexuální výzvy. Atraktivnost zla a pracnost dobra se ovšem zrcadlí nejen v doslovém opakování projevů zla, ale také v již zmiňovaném převzetí klasického motivu vzájemné výlučnosti hrdinství a sexuality. Motiv askeze a povinnosti, tak častý ve filmech hongkongského období, přitom zcela nemizí ani z postavy Castora Troye, byť z něj zbývá pouhý náznak: počínaje titulkovou sekvencí vidíme Troye „nehrát“ jen ve chvílích, kdy se soustředěně dívá přes mušku. Také pro něj platí „nejdřív práce, potom zábava“, na rozdíl od Archera se však obvykle baví svou „prací“ samotnou. Sean Archer se bavit nemůže: záměnou osobní pomsty za neosobní zákon zůstává vždy o krok zpět a zpoždění nemůže být důvodem k smíchu.

Pojetím hlavních mužských postav tedy melodrama *Face/Off* na hlavní témata Wooova hongkongského období opravdu navazuje, ale jejich zpracováním nám nabízí několik překvapení. Baletní sekvence v dešti kulek zůstávají do velké míry samostatnými uzlovými body filmu a vynikají svým výtvarným pojetím, ovšem třetí a čtvrtá z nich zároveň obsahují momenty zcela nové: v prvním případě nejen zrcadlovou scénu, ale též motiv

23) Volba jmen Castor a Pollux je mimořádně zbytečnou připomínkou antické mytologie. Jen o odstín méně banální je odkaz na Samuela Butlera a jeho román *Erewhon* (ve filmu jde o název „tajné“ věznice).

24) Viz Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*. Le Promeneur, Paris 1997.

ochrany syna falešným otcem před otcem vlastním, byť nevědomým; ve druhém případě „rodinný“ střet v prostředí kostelní kaple jakožto prostředí víry, klidu a kontemplance, střet na pozadí obrazu Panny Marie a hejna bílých holubic, a přece – na rozdíl od filmu *Zabiják* – bez náznaku pokání ze strany Castora Troye. „Jsem protestant, ale svou atmosférou mne fascinují katolické kostely,“ tvrdí John Woo²⁵⁾ a my nemáme důvod mu nevěřit. Závěrečný duel Seana Archera a Castora Troye nepolí okamžik vítězství nad zlem není samospasitelný. Poslední záběr *Face/Off* nenabízí ani dopad velkorážní kulky ani obraz osamění, ale polibek. Nad hrdinou jako modelem visí napříště dvojznačná a strašlivá hrozba štěstí.

Karel Thein (1961)

Asistent na FF UK. Studoval tamtéž (obor knihovnictví v letech 1983 – 1987) a na pařížské EHES (1990 – 1994). Zabývá se dějinami antické a raně moderní filosofie, a také problematikou filmu a fotografie.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Ústav pro filosofii a religionistiku,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Poznámka autora

Za řadu podnětů a komentář první verze textu děkuje autor Iloně Gottwaldové.

Tváří v tvář
(Face/Off)

Douglas/Reuther/WCG Entertainment/David Permut, 1997

Režie: John Woo. **Scénář a koprodukce:** Mike Werb, Michael Colleary. **Kamera:** Oliver Wood. **Střih:** Christian Wagner, Steven Kemper. **Hudba:** John Powell. Různé skladby a písně. **Zvuk:** David Ronne. **Výprava:** Neil Spisak. **Kostýmy:** Ellen Mirojnicková. **Vizuální efekty:** (supervize) Richard Hollander, Boyd Shermis; VIFX. **Vedoucí výroby:** Michael Douglas, Steven Reuther, Jonathan D. Krane. **Produkce:** David Permut, Barrie M. Osborne, Terence Chang, Christopher Godsick.

Hrají: John Travolta (Sean Archer), Nicolas Cage (Castor Troy), Joan Allenová (Eve Archerová), Alessandro Nivola (Pollux Troy), Gina Gershonová (Sasha Hasslerová), Dominique Swainová (Jamie Archerová), Nick Cassavetes (Dietrich Hassler), Harve Presnell (Victor Lazzaro), Colm Feore (dr. Malcolm Walsh), John Carroll Lynch (dozorce Walton) ad.

25) Ch. Gans, c. d., s. 54.

SUMMARY

KING OF COMEDY IN THE REALM OF GOOD AND EVIL JOHN WOO: FACE/OFF

Karel Thein

The article deals with several conceptual features of John Woo's latest movie. If *Face/Off* seems to represent a singular insertion of a new dimension into the genre of action movie, this is due first and foremost to the striking novelty of its formal scheme. The movie reaches the extreme limit of applicability of purely formal elements of the musical and the comedy without becoming the action genre's parody. Operating an original synthesis of different unoriginal moments, *Face/Off* emphasizes two of them: the role of the family (used with apparent reference to the „comedy of remarriage“) and the clash between the good and the evil as finally irreconcilable. This opposition does not come from any protagonists' internal moral struggle, but follows a basically theological blueprint. The determining role of this theological opposition and the way it is directly translated on the screen both show that, contrariwise to many recent critical statements, *Face/Off* cannot be considered as a return to Woo's Hongkong „heroic“ period. Any complicity of good and evil, of the FBI agent and the maniac killer, is precluded since the movie's titles (the death of agent's only son), and their mutual exclusivity is immediately and definitively incarnated by two radically opposed ways of film-acting, this last opposition being only reinforced by the literal exchange of the protagonists' faces.

On this ground, the essential tension of *Face/Off* is being constantly expressed by the polarity between underplaying and overplaying. However, the underplaying as the face of good and overplaying as the face of evil (see the typical figures of sad clown and laughing devil, or of Buster Keaton and Jim Carrey) do not enter in a straightforward battle. More interestingly, what is made visible is their fundamental asymmetry. Of good and evil, only the second one admits a direct dramatic representation. While the gangster identifies with the evil, and acts then just for the pleasure's sake, the pleasureless agent desires nothing but the vengeance, and acts then for the good's sake only indirectly.

The leading part belongs in *Face/Off* to the evil or the overplaying: hence the necessity of its structurally new stylistic use. The evil plays naturally, which does not mean it plays well: the overacting is the evil's proper image as a bad image. Or even the good, precisely because it lacks any proper image, is forced to play, and finally to overplay in imitating the evil. This is where the literal, that is surgical exchange of the faces intervenes. Through its material non-symbolic character, this exchange excludes any melting or meddling of the two men's faces or even facial features. Face becomes a radically non-psychological phenomenon, and yet an expression of the soul's passions. The surgical literality of the human face as almost independent of the always animal body (the hand being the second exception) stands for every possible symbolic loss of identity. We are on the opposite pole of Bergman's *Persona* while partaking in the same axiom of acting through face and gesture: the face is the gravitational center of the screen, but the determining passivity of Bergman's famous face-melting sequence is replaced by the determining activity of the evil man's face. As an action movie, *Face/Off* apparently replaces the unity of action by the action unity of soul and face.

The whole set of filmic operations developed in *Face/Off* seems to indicate a return to the problem of ethics and image in the strong sense: only the evil is attractive while the good brings in boredom. Throughout the plot, this shadow-condition of the good is being carefully counter-balanced by the inherently dramatic nature of the movie's second playground: the family. Both protagonists fail to be the family members in their own homes, and their only and partial reciprocity appears through the relation to the child and the wife or girl-friend of their enemy. The family does not offer the resolution of the personal as well as theological conflict but introduces a double ambiguity of an even higher degree, firstly between being good and being good actor, and secondly between being good actor and being good husband.

Indicating the family struggle as potentially more cruel and violent than the street action makes *Face/Off* to transcend the status of a genre movie. Together with the way the actors are led to create the human expression of inhuman moments, it points directly to the first quality of a classical film-making: to the coordination of human body and technique of the camera-work.

Články

STAVEBNÍ HISTORIE
PRAŽSKÝCH KINOSÁLŮ

Část I – do vzniku Československé republiky

Jiří Hilmera

Začínáme-li hovořit o pražských kinosálech z hlediska jejich stavební historie, pak jako by se předmět našeho zájmu začal před námi teprve pozvolna vybavovat z mlhy nebo šera. A to nejenom proto, že musíme teprve postupně shromažďovat své informace; sám náš předmět se teprve postupně stává skutečností: plných deset, možná dvanáct let po prvním promítání filmu u nás nemůžeme hovořit o sálu, natož budově zřizovaných záměrně k tomuto účelu. Ať to bylo v červenci 1896 v Karlových Varech a Mariánských Lázních nebo následujícího měsíce v Brně či 18. října 1896 v Praze (v přízemním sále hotelu U černého koně na Příkopech) a potom opakovaně na různých místech, vždy šlo o jednorázově využitě a improvizovaně přizpůsobené sály jiného určení – v hotelích a restauracích.¹⁾ Nejinak se nám jeví, když v prosinci následujícího roku 1897 zařadilo pražské Varieté do svého programu jako pravidelné číslo produkci Amerického biografu. Pavilon Českého kinematografu na pražské výstavě architektury a inženýrství roku 1898 bychom ovšem mohli brát jako první jednoúčelový kinosál u nás; šlo však o zařízení přechodného trvání, o němž nevíme nic bližšího. Nadále pak přibývá filmových produkcí za improvizovaných podmínek v pražských šantánech, Varieté, vinohradském Národním domě a jinde. Legendární Viktor Ponrepo střídá se svými krátkými produkcemi Pištěkovu arénu, sály oblíbených hostinců v Holešovicích, na Žižkově, v Libni, ve Smečkách či Hybernské ulici, na výstavišti či v zahradě smíchovské Klamovky – až 15. září 1907 otevírá první stálý biograf v Praze, své **Divadlo živých fotografií** v domě U modré štiky v Karlově ulici na Starém Městě. Alespoň pro onu stálost působení (až do roku 1950!) položme začátek naší cesty po stavební historii pražských kinosálů právě sem – i když skutečné stavební zásahy tu patrně nebyly veliké a naše informace o nich nejsou ani příliš konkrétní.²⁾

1) V obecných údajích z české filmové historie se text opírá o publikaci Zdeňka Štáblý, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie. I. – IV.* Praha 1989. Za zapůjčení několika dosud nepublikovaných dobových snímků a upozornění na některé časopisecké články děkuje autor panu Lubomíru Břinčilovi.

2) Nejstarší známý půdorys (stavební archiv ObÚ Praha 1) je až z roku 1915, kdy byla další z místností připojena k prostorám kina a došlo také k některým změnám v rozvrhu příslušenství. Východiskem k analýze všech pojednávaných kinosálů byla dokumentace, uložená ve stavebních archivech příslušných obvodních úřadů. Autor zde upřímně děkuje za ochotu, s níž mu bylo v těchto archivech umožněno studium. Dále srov. *Umělecké památky Prahy, Staré Město a Josefov.* Praha 1996, s. 194.

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů

*Sál biografu Viktora Ponrepa
v prvním patře domu U modré štiky na Starém Městě
(nároží Karlovy a Liliové ul.); kino vzniklo roku 1907,
plán zachycuje dílčí úpravy z roku 1915*

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Dům U modré štiky (stav z roku 1945)
Foto Archiv hl. m. Prahy

Sál pro 200 osob byl upraven v prvním patře nárožního domu čp. 180-I, který postavil Edvard Rechziegel roku 1905, a zaujímal zde celý uliční trakt, táhnoucí se od nároží podél Liliové ulice. V křídle do Karlovy ulice k němu přiléhala kancelář, z boku na opačném konci „čkárna“ obecnstva s šatnou, ve středním traktu (za chodbou u půlkruhem vedeného domovního schodiště) toalety a komory. Proporce sálu – jak bylo tou dobou obvyklé – byly velmi protáhlé: při šířce 5,57 m činila jeho celková délka téměř 24 m. Z jediného dostupného půdorysu ovšem nevysvítá, kolik z této délky zabíralo stanoviště promítače (nic z plánu nedokládá izolovanou kabinu)³⁾ nebo předpokládaný vyhrazený prostor pro hudbu; nevíme také nic o výtvarném řešení interiéru, který je dnes rozdělen na jednotlivé obytné místnosti.

Po Ponrepově Divadle živých fotografií bylo v roce 1908 otevřeno hned několik stálých biografů, ohlašovaných pod vzletně kuriózními názvy. Prvním z nich byl **Fysograf** Aloise Sladkého v Palackého ulici (čp. 720-II), který zahájil svá představení 25. července. Je to první pražský kinosál, k jehož zřízení máme původní stavební dokumentaci.⁴⁾ Plán, podepsaný karlínským stavitelem Matějem Blechou, ukazuje opět velmi protáhlou místnost (největší šířka necelých 7 m, délka přes 21 m), upravenou ze skladiště v pravém dvorním křídle staršího, dnes již neexistujícího domu. Do sálu se vcházelo zadními dveřmi z domovní chodby, tři východy vedly přímo do dvora. Na svažité podlaze byla umístěna sedadla v osmnácti řadách, v pravém zadním rohu byla na vloženém mezipatře zřízena kabina s promítacím přístrojem – „bioskopem“.

Pod honosným jménem **Grand Théâtre Electrique** zahájilo svou činnost 22. srpna kino v „elegantní divadelní dvoraně“ pivovaru U bílé labutě (hlavním číslem programu byl dramatický snímek V podmořském člunu, po něm následovala komedie Dotěrný manžel – číslo, které „získalo si hlučného potlesku svým povedeným obsahem i skvostným provedením“).⁵⁾ Z půdorysu, zachycujícího ke zboření již určenou budovu před výstavbou dnešního obchodního domu z poloviny třicátých let, zjistíme, že do kina se vstupovalo průchodem v zadním dvorním křídle čtyřkřídlého, původem barokního domu. Sál byl pak umístěn v dalším podélném křídle a jeho šířka byla 7,5 m a délka 28 m. Po levé straně se otvíraly široké průchody do přísálí, kde – jako to bylo pravidlem v podobných sálech smíšeného určení – byly rozestaveny restaurační stoly, jaké stojí ostatně i ve vlastním sále na vzácném dobovém snímku. Vlevo nad sálem vystupovaly z lunet široké klenby jednotlivé balkony lóží; časopisecký článek (výstřižek nezjištěného původu, podle souvislostí snad z roku 1917) hovoří i o lóžích v zadní části sálu.

Právě týden po prvním promítání v sále u Labutě (29. 8. 1908) se otevřel druhý „Grand“ – **Grand Premier Biograf**, pro nějž byl upraven sál restaurace U krále Václava na dnešní třídě Milady Horákové č. 35 (čp. 394-VII). O jeho podobě však neznáme nic než hrubé

3) Závazné předpisy pro stavební řešení kinosálů byly vydány až v roce 1912.

4) Stavební archiv ObÚ Praha 1; plán na „bioskopické divadlo“ byl komisionelně projednán 19. 5. 1908, stavební povolení však bylo vydáno (zřejmě už v pokročilém stadiu prací) až 14. 7. a kolaudace se konala 22. 7. 1908. Zahájení představení bylo ohlášeno v „Národní politice“ 24. a 26. 7. 1908.

5) Stavební archiv ObÚ Praha 1. Srov. „Národní politika“ 26, 21. 8. 1908, č. 230; „Pražský ilustrovaný kurýr“ 1908, č. 232 (23. 8.).

rozměry (cca 10 x 22 m): kino přestalo hrát na počátku padesátých let, jeho prostory byly přestavěny na sklady obchodního domu Letná a v té souvislosti zmizela veškerá starší dokumentace.⁶⁾

Také další kino si vybralo náležitě honosné jméno: **Grand Biograf de Paris**.⁷⁾ Navázalo jím na obdobný název restaurace v domě čp. 509-II v Ječné ulici č. 10. Ve dvoře tohoto domu, postaveného v letech 1901 – 1902, připojil stavitel Josef Procházka roku 1903 zvýšené přízemní křídlo s jevištěm, kde zahájilo svou činnost nové kino 27. září 1908. Nepůsobilo tam však dlouho, protože už následujícího roku se přestěhovalo přímo přes ulici do novostavby čp. 547 (Ječná 15 – U čtrnácti pomocníků), u níž stavitel Jan Voráček zřídil v pravém dvorním křídle sál o rozměrech 15,7 x 6,8 m. V něm byla sedadla v sedmnácti řadách, z toho pět na rovné podlaze, další pak vždy po třech řadách na čtyřech stoupajících stupních; původně plánovaná galerie se nerealizovala.

Také Vinohrady dostaly své **Grand Bio**, které bylo otevřeno 26. listopadu 1908 v sále restaurace U velké Prahy (čp. 171-XII, Francouzská 28). Šlo o původně taneční sál, který roku 1874 zřídil stavitel Jan Troníček v samostatném stavení v zadní části dvora. O případných stavebních úpravách pro nové využití nevíme. Obdobně tomu bylo v případě „prvního českého křesťanského kinematografického podniku **Illusion**“, který byl 5. listopadu 1908 otevřen v bývalém tanečním a ochotnickém sále dnes již neexistujícího pivovaru Na Slovanech (čp. 1396-II, Vyšehradská 47); o obou objektech však ještě uslyšíme v souvislosti s pozdějšími stavebními úpravami.⁸⁾

S programovou orientací na umělecké filmy zahájilo svá představení 15. října 1908 kino **Grand (zase!) Orient** – Krásnou Arelatkou, kterou salonní orchestr doprovázel známými Bizetovými melodiemi. Hrál se v domě čp. 1006-II (Hybernská 18), který v letech 1903 – 1904 postavila stavební firma Václava Nekvasila podle projektu arch. Karla Mottla.⁹⁾ Původně kabaretní sál se nacházel v příčném křídle mezi prvním a druhým dvorem. Šlo o výtvarně hodnotný interiér s bohatou výzdobou secesního charakteru, kde provozu kina dobře vyhovovala celková dispozice s galerií a šesti lóžemi v pozadí sálu, nevýhodou mohla být přemíra světla, pronikajícího jak vysokými okny po obou stranách, tak částečně prosklenou klenbou. Sál byl v dalších letech znovu upravován: už roku 1909 přibýlo sedm dalších lóží, roku 1913 byla rozšířena galerie podle kubismem ovlivněného projektu P. A. Kopetzského. V jejím čele byly čtyři lóže a za nimi pět řad sedadel, po každé straně pak bylo ještě pět bočních lóží. Filmovému provozu sloužil sál do konce roku 1920, pak byl rozdělen na úřadovny, generální rekonstrukce objektu v letech 1993 – 1994 vrátila interiér v podstatě do původního stavu.

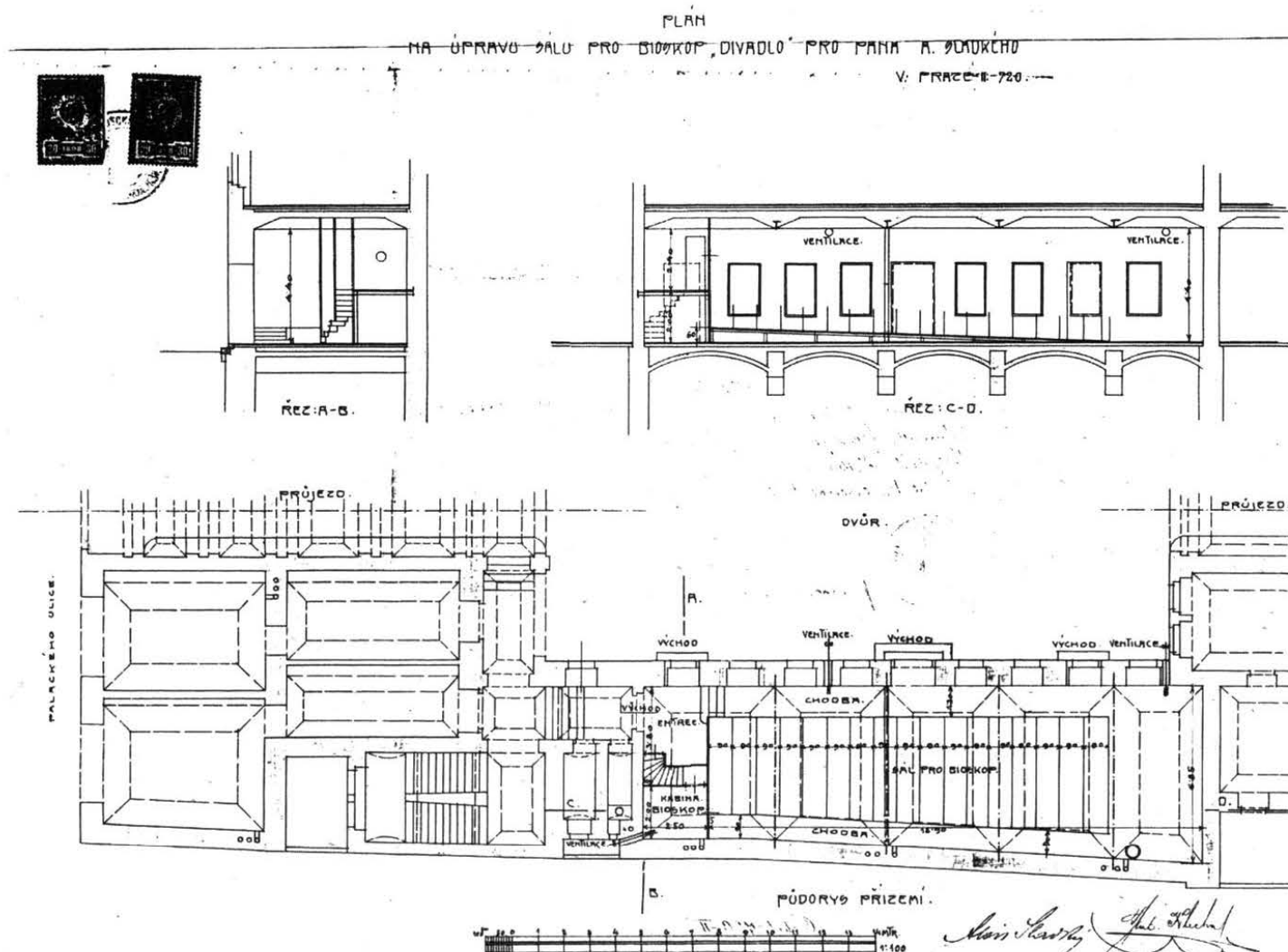
Zdá se, že právě Orient působil ve výtvarně nejhodnotnějšími interiéry ze všech sedmi kin, která v překvapivě rychlém sledu během roku 1908 zahájila svou stálou činnost.

6) Stavební archiv ObÚ Praha 7. Srov. „Národní politika“ 26, 28. 8. 1908, č. 237.

7) Stavební archiv ObÚ Praha 2. Srov. „Pražský ilustrovaný kurýr“ 1908, č. 267 (27. 9.). Ke kinům na území dnešní Prahy 2 viz Miroslav Čvančara, *Kouzelné šero biografů*. In: *Kniha o Praze 2*. Praha 1995, s. 86 – 90.

8) Stavební archiv ObÚ Praha 2.

9) Stavební archiv ObÚ Praha 1. Srov. *Umělecké památky Prahy, Nové Město a Vyšehrad*. Praha 1997, s. 531; „Český svět“ 9, 1912 – 1913, s. 263.



Sál kina Fysograf ve dvorním křídle již neexistujícího domu čp. 720-II v Palackého ul.;
reprodukce plánu od karlínské firmy Matěje Blechy z roku 1908

Hovoříme-li však o stavební historii, je dobře si uvědomit, že stále ještě nešlo o novostavby, projektované jako kinosály, ale o adaptace místností původně jiného určení.

Když se v únoru roku 1909 přestěhoval Grand Théâtre Eletricque od Labutě do hotelu U císaře rakouského (Na Poříčí 5/1076-II), a působil zde pod novým jménem **Grand Théâtre Elite**, nebylo to – zdá se – ani spojeno s okamžitou úpravou sálu v pravém dvorním křídle čerstvé novostavby arch. Josefa Janského. Až v říjnu následujícího roku snížil stavitel Ferdinand Korb podlahu sálu a dal jí mírný sklon.¹⁰⁾ Protáhlý sál byl při šířce 6,6 m dlouhý 28,6 m, v jeho čele bylo 4,6 m hluboké jeviště. Přístupný byl přes předsálí dvěma samostatnými, od provozu hotelu oddělenými portály, nad nimiž se četlo jméno kina, na přilehlých pilířích byly zavěšeny obvyklé vývěsní skřínky; po levé straně sálu byl nouzový východ přímo na dvůr.

Bez podstatných úprav se patrně obešlo, když v přízemním sále na nádvoří domu U modrého raka (na místě dnešního Dětského domu) bylo 25. 9. 1909 otevřeno kino **Kosmos**, 31. 10. 1909 začalo v horním sále žižkovské Bezovky hrát kino **Pokrok** (majitel Vilém Weiss), 1. 5. 1910 zahájil v libeňském divadle Marie Zieglerové v domě U Deutschů promítání **Lidový biograf** Fr. Karafiáta anebo v srpnu téhož roku bylo pod stejným názvem zřízeno provizorní kino v Lidovém domě v Hybernské ul. – O dalších osudech dvou z těchto kin bude ještě řeč. Mezitím však došlo k události, která znamená významný mezník ve stavební historii pražských kinosálů.

Od roku 1907 budoval stavitel Václav Havel na rozsáhlé parcele mezi Vodičkovou a Štěpánskou ulicí velký palác, nazvaný v průběhu stavby **Lucerna**.¹¹⁾ Tam se v prostorách prvního a druhého patra připravoval divadelní sál, zamýšlený původně jako působiště Studia Národního divadla. Z toho však sešlo a v poslední fázi výstavby byl sál upraven pro filmové promítání, které tu bylo slavnostně zahájeno 5. 12. 1909. Sál byl tehdy proti dnešnímu stavu o něco užší – kromě čelního balkonu tu byl boční balkon jen na levé straně. Výzdoba se držela ve střízlivých mezích geometrické secese, snad jen opona před promítacím plátnem kombinovala secesní styl s klasicistně rokokovou inspirací. Nad poslední řadou čelního balkonu byla zřízena kabina se dvěma promítacími přístroji a pod ní lůžová sedadla. Kapacita sálu byla kolem 660 míst. – Dnešní podobu dostal kinosál během přestavby, zahájené v roce 1913.¹²⁾ Celá dispozice dostala symetrický tvar připojením pravého balkonu, rovné překlady nad trojicemi polí bočních balkonů se změnila na půloválné oblouky. Sál dostal klasicistně neorokokovou štukovou výzdobu s velkými oválnými medailony na stropě i menšími na vyšíkmených pásích pod ním a parapetech balkonů. Kapacita kina se zvýšila asi o 200 míst, naproti tomu původní, pro divadelní provoz dimenzované orchestřiště se zmenšilo (hrávalo tu pak 8 – 12 hudebníků). Významně se rozšířilo předsálí se šatnami a bufetem a místo dřívějšího stísněného schodiště byl zřízen monumentální nástup dvěma schodištními rameny od křížovatky pasáží.

10) Stavební archiv ObÚ Praha 1.

11) Srov. „Kinematografický věstník“ 1, 1917, č. 7 (1. 5.); Z. Š t á b l a, c. d., s. 162 – 163; Václav M. H a v e l, *Mé vzpomínky*. Praha 1993, s. 368 – 373.

12) Celá přístavba byla dokončena až roku 1921, pro zahájení provozu v rozšířeném sále chybí přesnější data; snímek sálu už v novém stavu viz „Kinematografický věstník“ 1, 1917, č. 7 (1. 5.).



*Divadelní sál v někdejší pivovare Bílá Labuť,
kde se konala pravidelná filmová představení od srpna 1908;
reprodukce dobové pohlednice*

Tak okázalá úprava nově postaveného kinosálu – už v první fázi určenému plně svému účelu a tím držícího primát mezi jinými sály toho druhu v Praze – jasně signalizovala, že biografy se už prosadily jako svébytná složka ve společenském životě rozvíjejícího se velkoměsta. Co se týče dispozičního řešení, nezaprou ovšem kinosály svůj původ z divadelních hledišť. A jestliže tou dobou divadelní teoretici kritizovali konvenční řešení divadelních interiérů s jejich lóžově/pořadovým uspořádáním (např. při soutěži na projekt vinohradského divadla roku 1902 hovořil kritik a teoretik K. B. Mádl o „lóžové falši“), jeví se zřizování bočních balkonů ještě protismyslnější v kinosálech, kde jsou boční pohledy na plátno zvlášť nevýhodné (a připomeňme si, že v tehdejších protáhlých kinosálech platila za nejlepší místa s nejdražším vstupným sedadla v posledních řadách). Cítíme však, že ke slovu tu přicházely motivy, související právě s rolí kina ve společenském životě. Jak již bylo jinde upozorněno,¹³⁾ začalo tou dobou „patřit k dobrému tónu chodit do biografu“. Pro leckterého diváka stálo tedy možná zato posadit se na viditelné místo i za cenu toho, že sám bude vidět zkreslený obraz.

13) Srov. Ladislav Pištora, *Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 4, s. 40; Miroslav Čvančara, *Z historie žižkovských biografů*. In: *Kniha o Praze 3*. Praha 1995, s. 94 – 98.

Výše jsme se zmínili o orchestřišti v sále Lucerny. I tento prvek převzaly kinosály z divadelní architektury – a jeho existence v nich byla zcela organická po celou éru německého filmu, kdy kapelníkem vybraná čísla z populárního repertoáru dotvářela atmosféru předváděných scén. Kino Lucerna však bylo vybaveno i technickým přístrojem k imitování zvuku bouře, jízdy vlaku nebo vodopádu.

Krátce po otevření Lucerny následovala další novostavba – samostatná budova, postavená v areálu žižkovské „Stabenky“ (čp.70-III, Husitská 24, podle plánů arch. Karla Maška, datovaných 30. 5. 1910¹⁴⁾). Zde zahájil 4. září svá představení **Bioskop Františka Ponce**. Filmy se zde už dávno nepromítají, sál sloužil dlouho jako skladiště, ale zajímavá budova dosud stojí – i když už ve značně sešlém stavu. Do slepé uličky u železničního přemostění se obrací třemi oblouky lodžie, v níž stoupají dvě ramena schodišť ke zvýšeným podestám před krajními vchody. Poutavost exteriéru zvyšuje pilastrové členění, nízký štít stupňovitého obrysu (původně se jménem kina) či perlovcové lemování oblouků i říms; nástupní schodiště kdysi působivě rámovaly majáčky lamp na pilířích nálevkovitě vytočených parapetů. Za předsálím s pokladnou, šatnami a bufetem vedly dva vchody do sálu rozměrů 24 x 12,5 m, kde na svažité podlaze byla sedadla ve 26 řadách – převážně po 19 se střední uličkou, přičemž z nákresu se zdá, že prvních deset řad (čili levnější místa) byla vybavena lavicemi a teprve v dalších řadách byla lepší sedadla. V pozadí sálu pak byly lóže: po dvou v každém rohu a dvě uprostřed, pod promítací kabinou se dvěma aparáty. Před promítacím plátnem leželo mírně prohloubené orchestřiště na ploše 5 x 2,45 m.

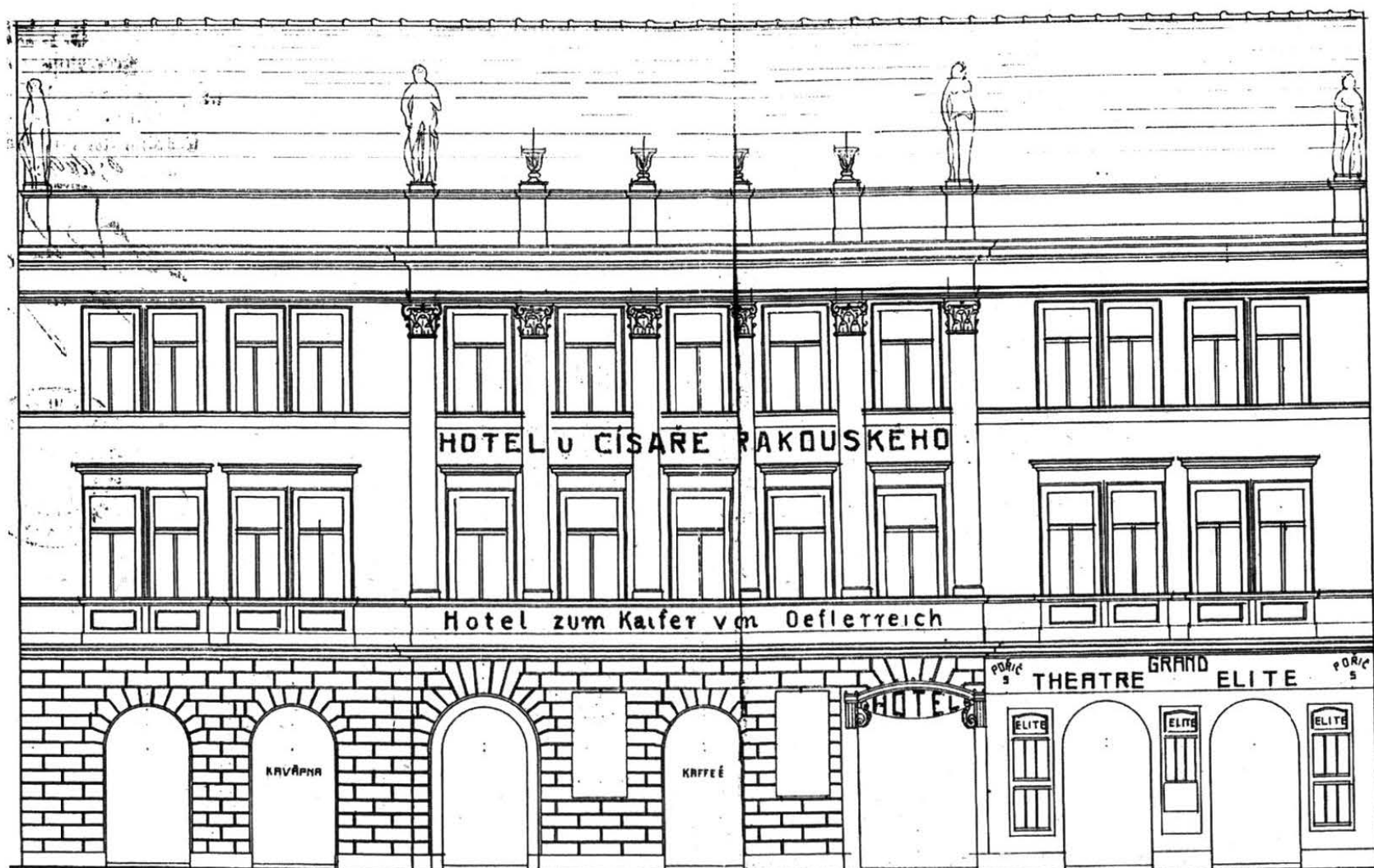
Jestliže otevření kina Lucerna v přepychovém paláci uprostřed pražského centra vyjadřovalo zařazení filmových představení mezi kulturní a společenské potřeby vyšších městských kruhů, značí novostavba Poncova kina začátek soustavné výstavby stálých kin v okrajových čtvrtích a jejich orientaci na širší lidové vrstvy, orientaci spojenou i s osvětovými programy zainteresovaných politických a vzdělávacích organizací. Oběma naznačenými směry se nesl nápadně živý ruch ve zřizování nových kin od počátku druhého desetiletí až do prvních válečných let.

Nevíme bohužel, jak byl řešen dřevěný pavilon na ovocnicko zahradnické výstavě, kde Jan Kříženecký provozoval své **Grand Royal Bio de Prague** v září a říjnu 1910, ani jak byl zařízen první sál kina **Louvre** na Národní třídě, které působilo od poloviny roku 1911 do května 1916 ve výstavném domě na tehdejší Ferdinandově třídě (čp. 116-II, Národní 20, stav. Fr. Buldra, 1902 – 1904). Roku 1912 přestavoval stav. Robert Pařízek dům čp. 359-I na rohu Perštýna a Martinské ul. Nevíme docela přesně, jakými změnami procházel původní záměr během prací; kolaudační zápis z 28. října 1915 však konstatuje, že původně projektované příčky v suterénu nebyly provedeny a „mítnost ponechána byla v jedné prostore, jež označena jest za hlediště kinematografu. Podlaha této místnosti jest sklonitá se spádem 2 m v některé části.“¹⁵⁾ Zde tedy působilo kino **American**. – Nově byl adaptován „sál pro bioskop“ v domě **Na Knížecí** podle plánů Karla Hermana z března 1912, ukazujících místnost o rozměrech 18,3 x 10 m, v pozadí s balkonem rovného čela, do něhož byla vpravo vestavěna promítací kabina.¹⁶⁾

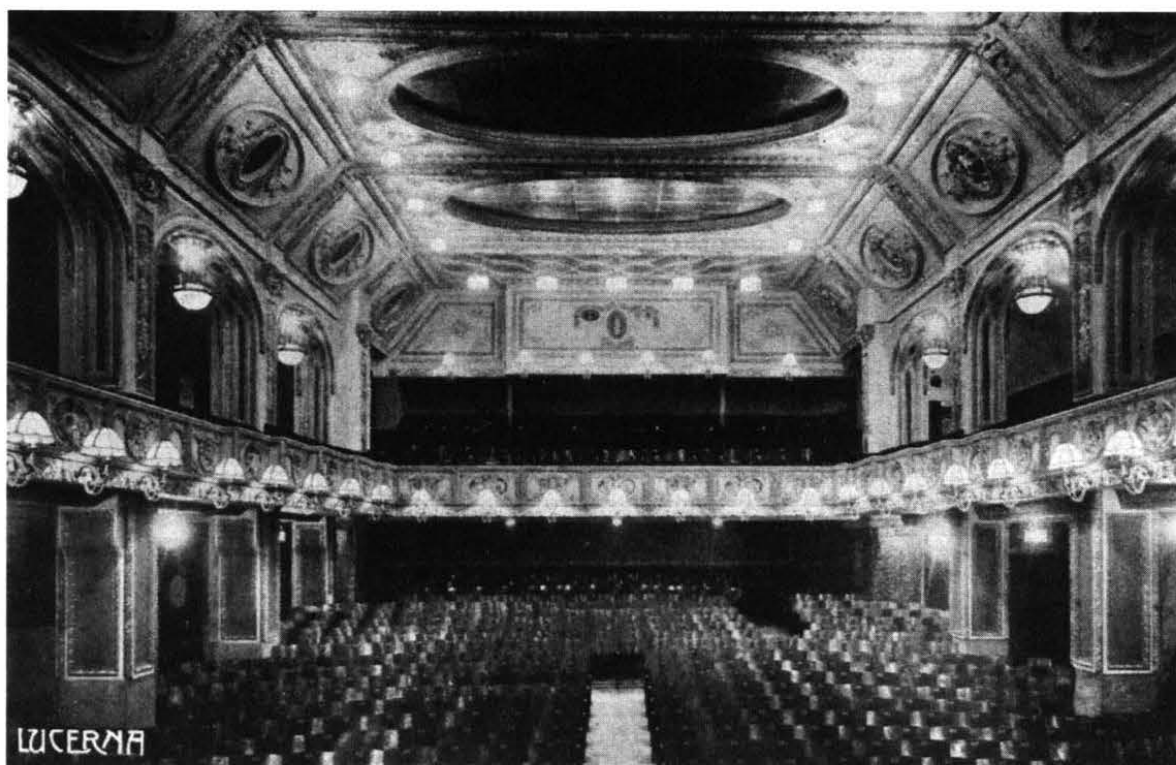
14) Stavební archiv ObÚ Praha 3.

15) Stavební archiv ObÚ Praha 1.

16) Stavební archiv ObÚ Praha 5.



*Průčelí hotelu U císaře rakouského (Na Poříčí 5/1076-II) s portálem kina Grand Théâtre Elite;
reprodukce nákresu z roku 1910 (stavitel Ferdinand Korb)*



*Interiér biografu Lucerna – stavitel Václav Havel;
snímek z doby před rokem 1917*

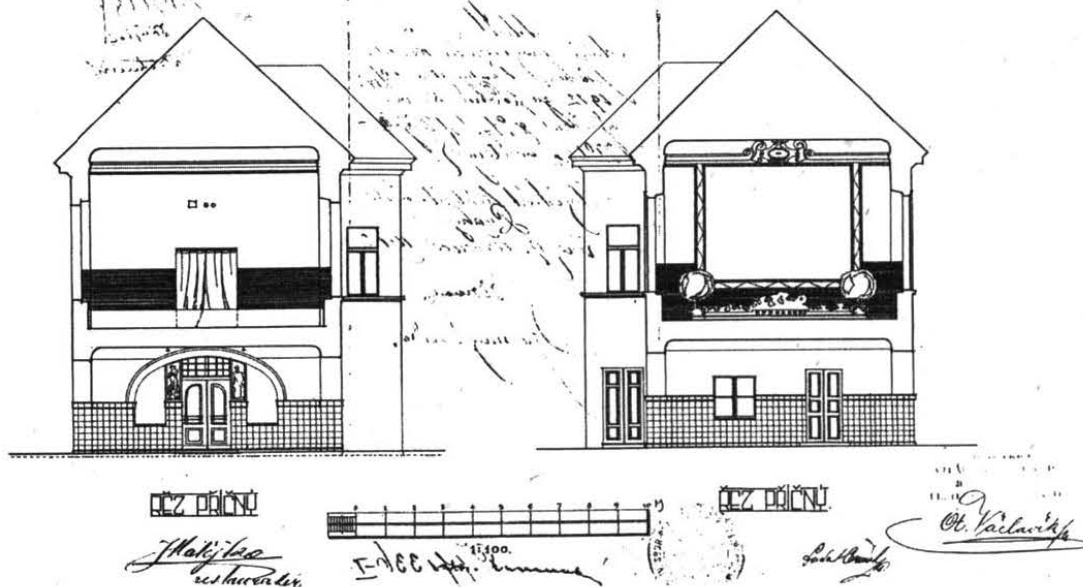
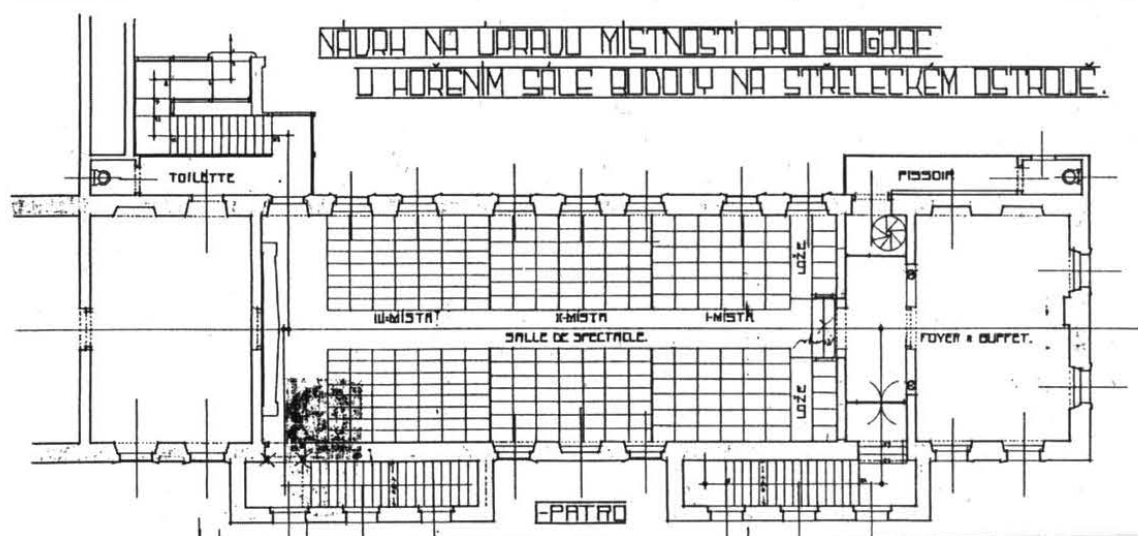
Nové kino vzniklo na Střeleckém ostrově v prostředí, spjatém už odedávna se zábavami a zřizováním staveb tomu sloužících.¹⁷⁾ O střeleckých slavnostech jsme zde informováni už od konce 15. století; roku 1811 si střelci postavili hlavní empírovou budovu podle plánů Josefa Zobela, postupně vznikala další zařízení pro pohodlí návštěvníků i pro umístění atrakcí. Roku 1912 byl horní sál hlavní budovy upraven pro promítání filmů v kině **Helios**, jehož majitelem byl Ludvík Čermák.¹⁸⁾ Adaptace podle projektu arch. Otakara Václavíka byla povolena 9. 7. 1912, kolaudace upraveného sálu se konala 27. 10. téhož roku. Na ploše 8 x 20 m tu bylo umístěno 282 sedadel ve dvaceti řadách, oddělených střední uličkou (od deváté řady na stoupající podlaze), za nimi lóže – pokud souhlasíme s označením, které nápis na plánech dává řadě dvakrát pěti sedadel u zadní stěny, oddělených od ostatního prostoru hlediště prostým zábradlím. Novými přepážkami byla na galerii zřízena promítací kabina, přístupná po železném točitém schodišti. Obecenstvo vstupovalo z přízemního vestibulu vpravo do šatny a odtud po schodišti v pravém rizalitu hlavního průčelí do předsálí. Sál dostal novou výzdobu s geometrickosecesním rámováním projekční plochy, završené dekorativní kartuší; pod plátnem ukazuje projekt malou dekorativní „zahradku“ s ozdobnými stromky po stranách, ale – ve světle dobových zvyklostí překvapivě – žádný vyhrazený prostor pro hudbu.

17) Srov. *Umělecké památky Prahy, Staré Město a Josefov*. Praha 1996, s. 259 – 260.

18) Stavební archiv ObÚ Praha 1.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Úprava sálu kina Helios
v empírové restaurační budově na Sřteleckém ostrově;
reprodukce plánů arch. Otakara Václavíka z roku 1912

Celkovou novostavbou toho roku bylo žižkovské kino **Pokrok**, které se přestěhovalo z dřívějšího sálu do samostatného domu.¹⁹⁾ Projektantem byl arch. Zdeněk Frič, jakož první plány nesou datum 6. 11. 1911. Stavělo se však podle pozměněného projektu, datovaného únorem 1912, kolaudace se konaly postupně 10. 7. 1912 a 27. 7. 1913, 13. 8. 1913 pak bylo Vilému Weissovi uděleno povolení k předvádění filmů v nových prostorách. Hrál se v jednopatrové budově, obrácené do Štítného ulice pětiosým klasicistně secesním průčelím, nad nímž mnohoúhle zalamovaný štít mezi atikovými křídly nesl štukovou desku s nápisem Kinematografické divadlo. Architektonicky zdůrazněný portál v ose přízemku sloužil se dvěma dalšími vpravo od něho jako přímý východ ze sálu na ulici, ale vstup byl portálem v levé ose do úzkého předsálí, v jehož zadní polovině stoupalo podél pravé stěny schodiště na balkon. Sál měl podstatně vyrovnanější proporce než jiné kinosály té doby – šířka 12 m, délka 20,2 m. V přízemí se svažitou podlahou bylo osmnáct řad sedadel, rozdělených střední uličkou na oddíly vždy po deseti místech. Na stupňovitě řešeném balkoně byla sedadla opět po 2 x 10 místech v pěti řadách, jejichž konce se vytáčely mírnými oblouky. Tento tvar kopírovalo i čelo balkonu, přecházející tak do krátkých bočních ramen, obsahujících vždy jednu lóži. Za balkonovými sedadly pak byly dva svažité stupně určeny pro stojící diváky. Vysoko na zadní stěně byla zavěšena promítací kabina, jejíž strop prorážel vrcholem ploše půloválné klenby až do prostoru podkroví. – Na rozdíl od promyšleně řešeného interiéru kina Pokrok vznikl dejvický biograf **Bruska** spíše nenáročnou improvizací.²⁰⁾ Při domě čp. 317-XIX, který začal stavět na Dejvické třídě v květnu 1912 stavitel Václav Syrový, se plánovalo v zadní části dvora přízemní stavení s ateliérem a dílnou; ještě počátkem srpna 1912 však bylo rozhodnuto zařídit zde proti původnímu záměru nedělený kinosál. Jeho úprava byla zcela prostá, rozměry činily 10 x 16,2 m; přesto sloužil svému účelu uspokojivě ještě v šedesátých letech (roku 1963 se rekonstruovala jeho pokladna), dnes je opuštěn v zanedbaném stavu a prohlídce nepřístupný. – Konečně na sklonku roku se znovu vrátila filmová představení do sálu U Labutě na Poříčí, když ve zdejším divadelním sále zahájilo svou činnost kino **Labuť**.

Na vznik nových kin neobyčejně bohatý byl rok 1913. – Monumentální záležitost představovalo **Passage Bio**, zřízené v obchodním paláci, budovaném od jara 1912 podle projektu arch. Františka Weyra; jeho zahajovací představení se konalo 26. 4. 1913.²¹⁾ Úprava sálu spojuje historizující inspirace se secesní dekorativností. Strop nad dvoutážovým interiérem rozměrů 24,3 x 12,8 m podpírají široce rozklenuté oblouky, otevřené do přilehlých bočních prostorů, projekční plochu rámuje portál, v němž sloupy s dekorativními hlavicemi nesou zvlněné kladí, všechny články pokrývá štukatura zlacených ornamentů i bílohnědových figurálních reliéfů. Před plátnem bylo opět zřízeno prohloubené orchestřiště. V přízemí, rozděleném podélnou i příčnými uličkami, dostalo 24 řad obloukový tvar, v 10. – 16. řadě rozšířený i do bočních prostorů na samu mez

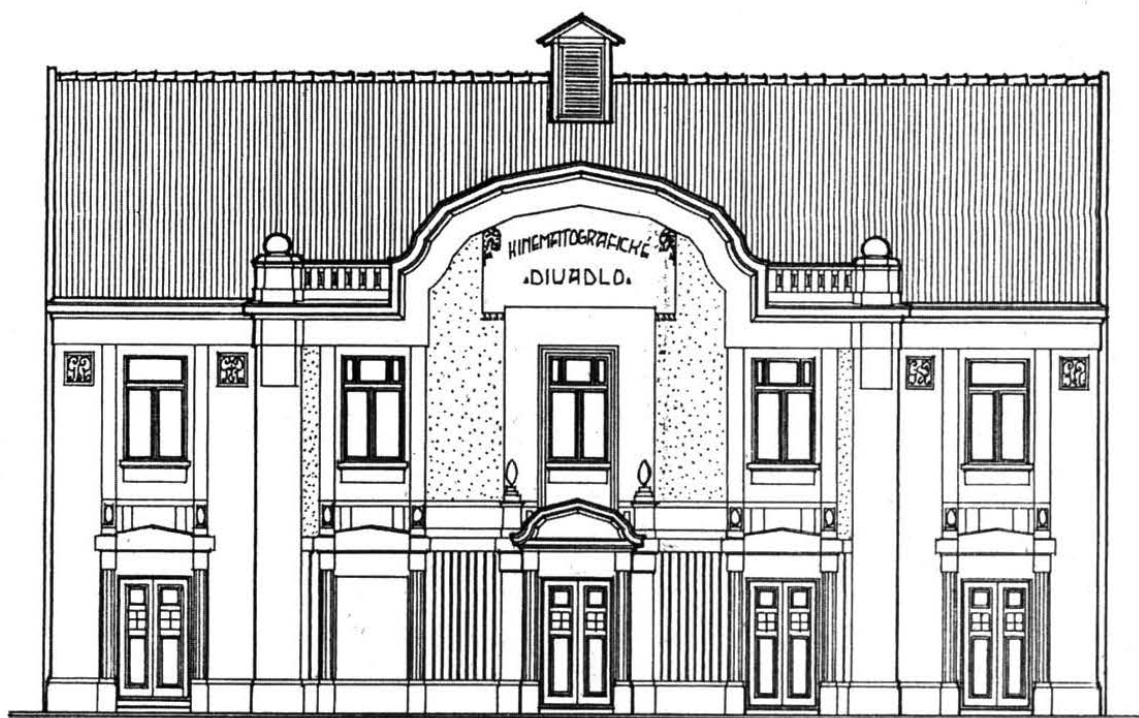
19) Stavební archiv ObÚ Praha 3. Roku 1949 bylo kino zrušeno a v budově zřízen ateliér krátkého filmu.

20) Stavební archiv ObÚ Praha 6.

21) Čp. 840-II, Václavské nám. 5. Stavební archiv ObÚ Praha 1. Srov. „Český svět“ 9, 2. 5. 1913; „Kinematografický věstník“ 1, 1917, č. 7 (1. 5.). Sál byl pečlivě opraven v roce 1994 a slouží dnes převážně kabaretnímu provozu.

ILUMINACE

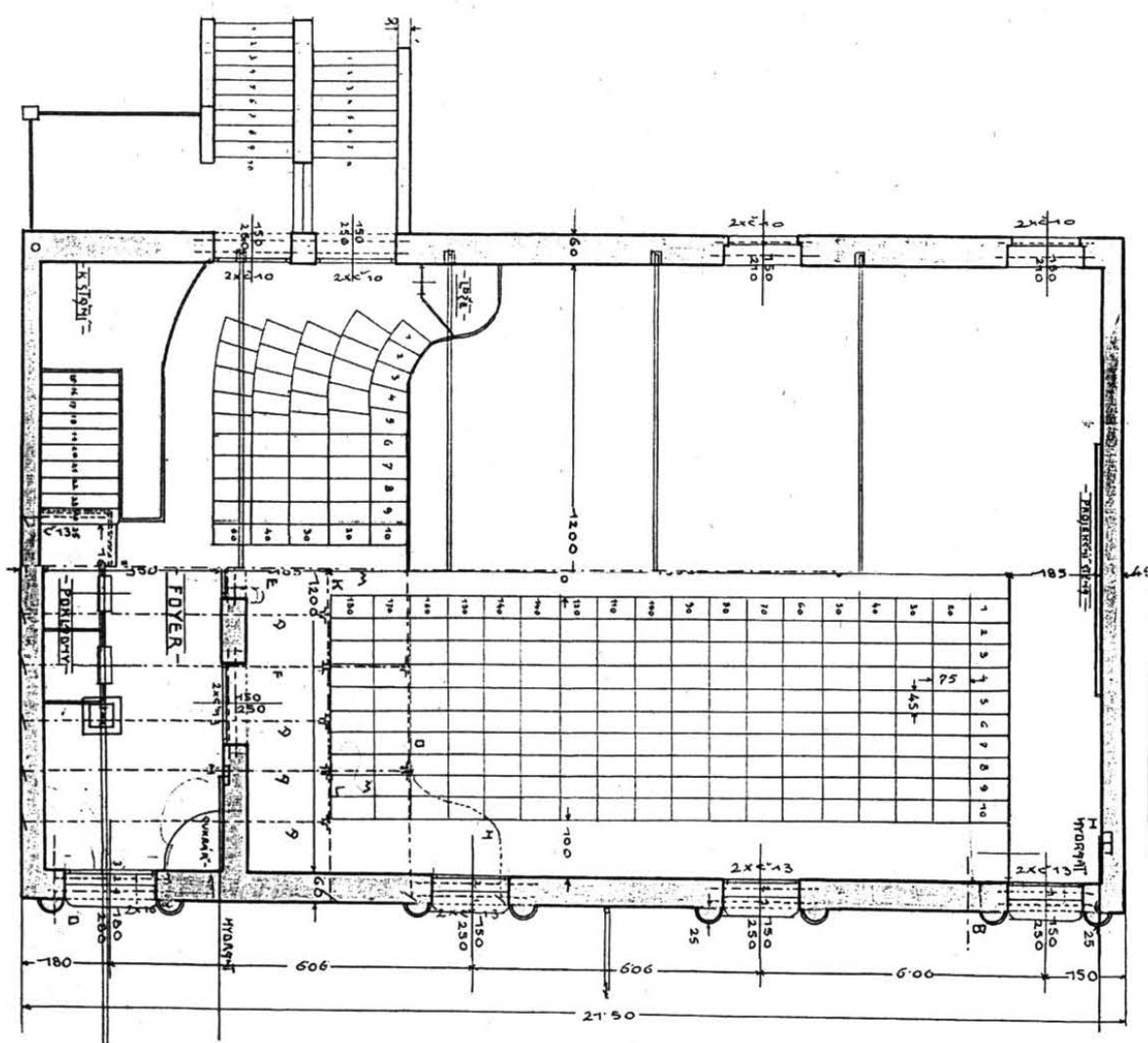
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Arch. Zdeněk Frič:
projekt žižkovského kina Pokrok (únor 1912);
fasáda a podélný řez

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů

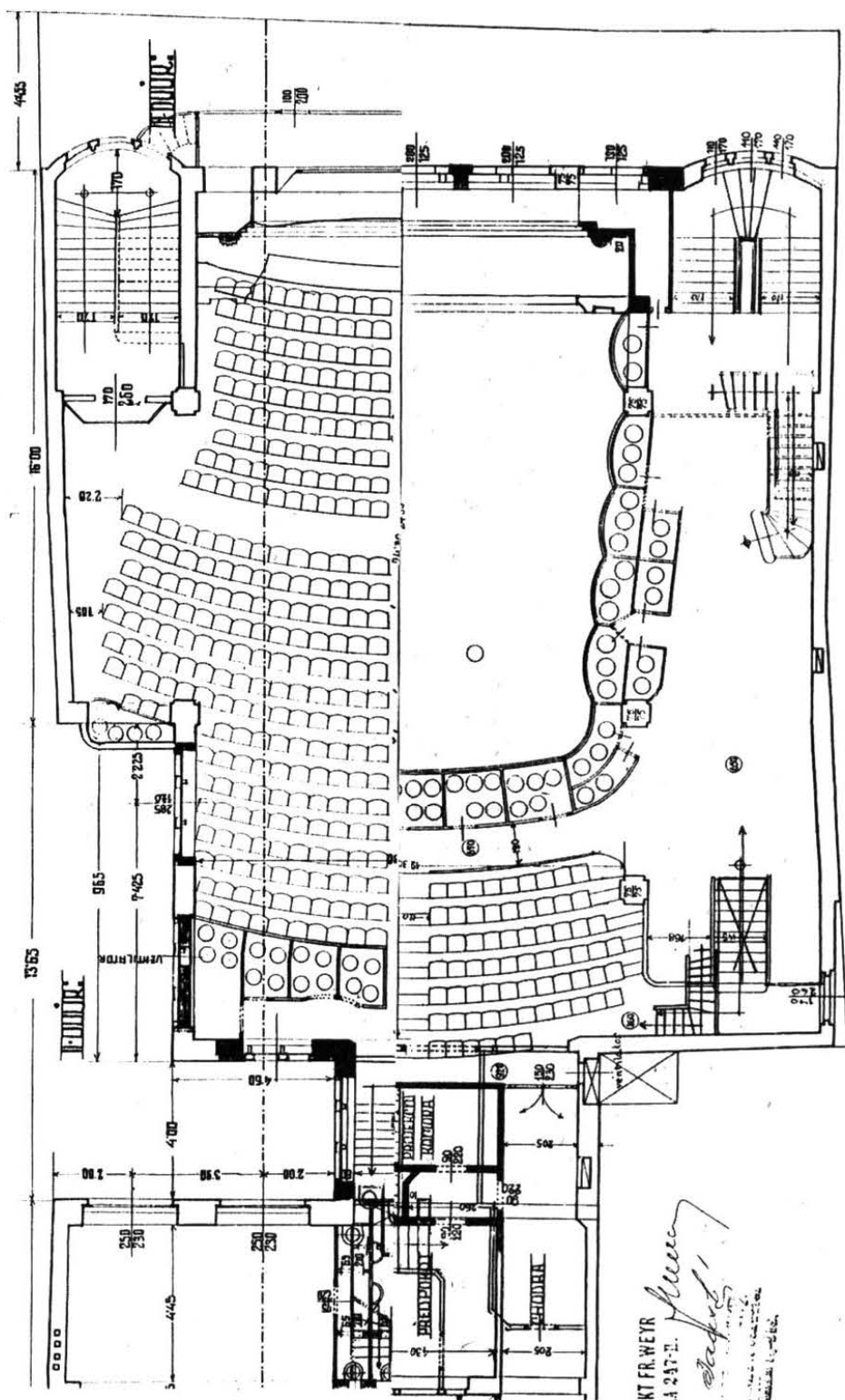
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



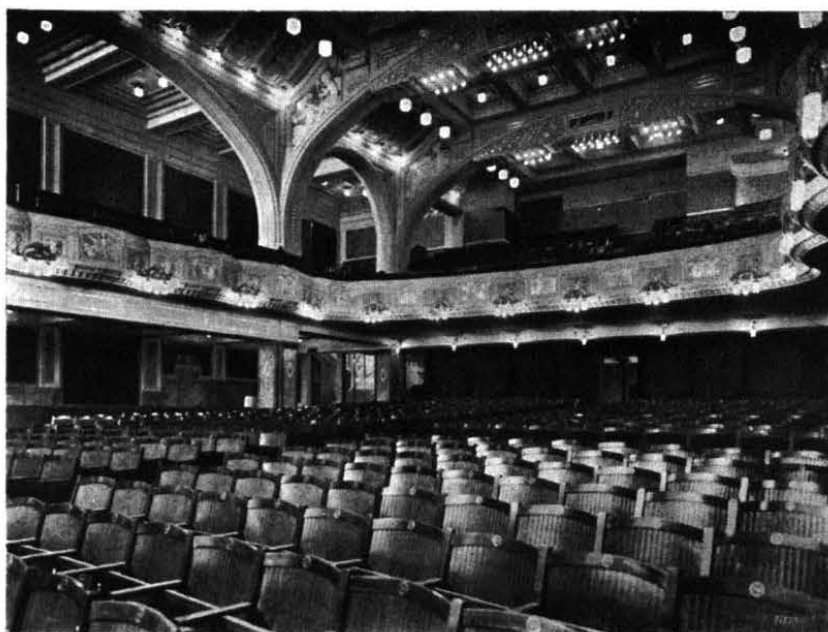
Arch. Zdeněk Frič:
projekt žižkovského kina Pokrok (únor 1912);
půdorys parteru (dolní polovina) a balkonu (horní polovina)

ILUMINACE

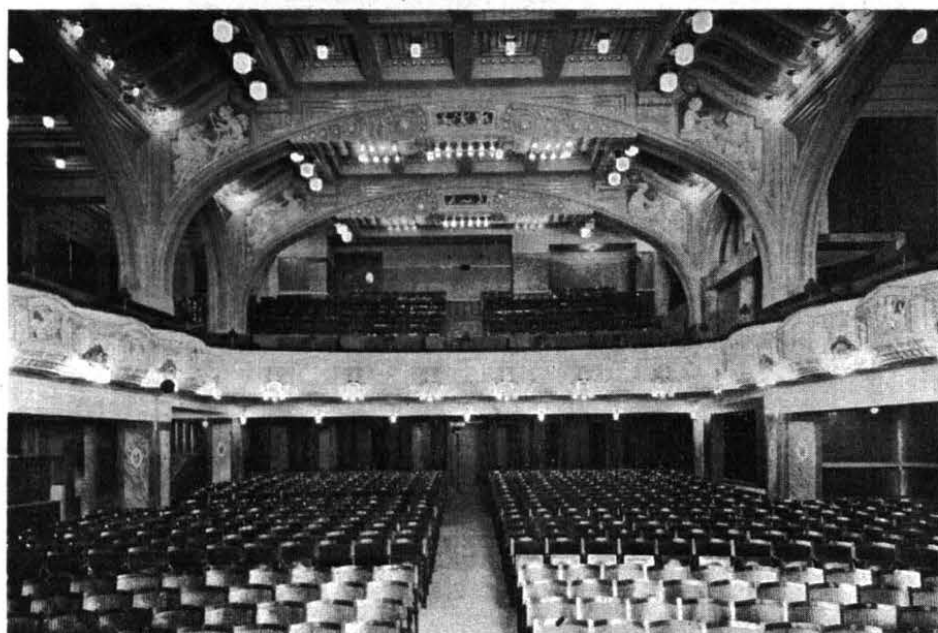
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Arch. František Weyr:
plány kina Passage na Václavském nám. 5/840 (říjen 1911);
půdorys parteru (levá polovina) a balkonu (pravá polovina)



PASSAGE BIO, VÁCLAVSKÉ N. 11.



výhledu mezi nosnými pilíři; počet sedadel zde činil 2 x 13. Za poslední řadou křesel bylo celkem osm čelně orientovaných lóží, každá pro čtyři osoby. Obdobně orientované lóže (pět, každá pro pět osob) byly umístěny hned za čelním parapetem balkonu, v jehož dalším oddílu pak stoupalo sedm střední uličkou dělených obloukových řad křesel (vždy 2 x 10 – 11, poslední řada redukováná). Až potud vedl projektanta ohled na racionální řešení s cílem vytvořit v sále optimální divácké podmínky. Za dalším už cítíme jednak výtvarně motivovanou snahu o vzdušné propojení jednotlivých komponent složitého interiéru, ale i zájem na dosažení maximální exploatace daného prostoru, jemuž ostatně nahrávalo naladění té části obecnstva, která přišla do kina především na společenskou sešlost. Je tu řeč o lóžích na bočních balkonových ramenech, kde seděli diváci v podstatě bokem k promítanému obrazu a ten se jim jevil tím zkreslenější, čím blíže k němu byla jejich lóže. Úplně špatný výhled pak byl z lóží zřízených ještě ve zvýšené druhé řadě; ovšem na druhé straně – ve dvojicích, které se sem uchýlily (na rozdíl od ostatních to byly lóže dvoumístné), se mohl nerušeně věnovat jeden druhému, a i toto byl důvod, proč se chodilo do temných kinosálů. Nevýhodě horšího výhledu z bočních míst ostatně projektant do jisté míry čelil tím, že půdorys balkonu se směrem k plátnu šikmo rozevíral.

Byla už řeč o biografu, který působil od roku 1908 pod jménem Illusion v původně tanečním sále pivovaru Na Slovanech. Nyní byla k promítání upravena zahradní veranda při ohradní zdi se sousedním domem čp. 1446, a to podle plánů významného pražského stavitele Alfonse Wertmüllera, datovaných červnem 1913.²²⁾ Šlo přitom o stavbu, povolenou jen jako provizorium na šest let, a její pojetí (nehledě na renomé dodavatelské firmy) takové charakteristice také odpovídalo – jak lehkou dřevěnou konstrukcí, tak nevynalézavostí dispozice. Šlo zase o sál velmi protažený – při šířce necelých 6 m byl dlouhý téměř 24 m. Na výrazně svažité podlaze stoupalo 27 řad po 9 místech (12. a 13. řada byly zkráceny o dvě krajní místa v blízkosti jediných kamen v polovině levé stěny), k zadní stěně sálu přiléhaly čtyři lóže, před plátnem bylo prohloubeno dosti prostorné orchestřiště. Zprava se k sálu připojovala čekárna se šatnou, nad jejímž vchodem se jako jediná ozdoba celého exteriéru zvedal nízký trojúhelný štít s vnitřní ornamentální (patrně řezbovanou) výplní. V tomto novém sále začal provoz kina pod názvem **Bio Imperial** koncem srpna, ale za letních podmínek se promítalo i v přilehlém zahradním kině: v prostoru, zařízeném restauračními stoly a obklopeném oblouky „besídek“ (zřejmě dřevěných mříží s popínavými rostlinami) stála při zdi podél Vyšehradské třídy dřevěná bouda promítací kabiny, na opačném konci byla vztyčena projekční stěna, vpravo od ní vyhrával orchestr v ozdobném altánu, který tu byl zřízen už roku 1888. Celé zařízení se tedy vyznačovalo určitými půvaby (nikoliv bezdůvodně hovoří návěští z 27. června 1914 o „ideálním zahradním biografu“) a už vzhledem ke své poloze na jižním konci Nového Města v bezprostřední blízkosti Podskalí a Vyšehradu si jeho majitel Zdenko Koerber patrně nemohl stěžovat na nezájem publika. Provizorní charakter sálu s prve zmíněnými nedostatky ho však už na jaře 1914 důvodně vedl ke snaze přenést svou licenci do lepší lokality kdesi na Karlově náměstí. Záměr však

22) Stavební archiv ObÚ Praha 2. Alfons Wertmüller postavil např. podle projektu z vídeňského ateliéru Ferdinanda Fellnera a Hermanna Helmera budovu dnešní Státní opery (1885 – 1887).

vyvolal ostrý odpor majitelů kin ve vnitřním městě;²³⁾ zakrátko nato ostatně také vypukla světová válka, a tak další novostavba kina v zahradě Na Slovanech se uskutečnila až po dalších šesti letech.

Jako provizorium (zprvu dokonce jen na tři roky) byla roku 1910 povolena i novostavba **Lido-Bia** v zahradě Lidového domu „na místě dosavadní jízdní“ (na přilehlém rozsáhlém pozemku stávaly do konce 19. století jezdecké kasárna);²⁴⁾ plány novostavby, které dodal arch. Josef Limax, jsou datovány červnem 1913, stavební povolení bylo vydáno 7. 7., již 27. 6. 1914 se povoluje úprava dvora „při nově zřízeném biografu“, v létě 1917 připojil tesařský mistr František Vajtr ke vstupní předsíni malebné závětrí v pozdně secesních, kubismem trochu ovlivněných formách. V sále harmonických proporcí 22,7 x 13 m bylo v parteru s mírně svažitou podlahou místo pro 540 diváků a vpředu snížené orchestřiště v plné šířce sálu. Vzadu za přízemkem byly toalety a komory s transformátorem a akumulátorem; nad nimi pak, na balkonu přímého půdorysu, přístupným po lomeném schodišti z předsíně po pravé straně sálu, šest čelně orientovaných lóží (každá se čtyřmi sedadly na dvoustupňové podlaze) a uprostřed mezi nimi promítací kabína (podle plánu s jediným aparátem).

Dalším kinosálem znamenité funkčnosti a pozoruhodné výtvarné úpravy bylo kino **Minuta**, otevřené 30. 8. 1913 v zahradě vinohradského Národního domu (čp. 820-XII).²⁵⁾

Do značné míry můžeme souhlasit se slovy časopiseckého komentáře, že sál „jest v celkovém pojetí u nás prvním pokusem o umělecké vyřešení kinematografického divadla jak po stránce architektonické, tak i dekorativní“. Projektanta neznáme; jeho řešení však imponuje svou střízlivou účelovostí: Svažitý parter byl rozdělen střední uličkou (jen několik předních řad bylo souvislých), na jeho konci odhadujeme čtveřici čelně orientovaných lóží. Nad nimi byl balkon přímého čela se strměji stoupajícími řadami, z něhož po obou stranách vybíhala krátká ramena, obsahující nejspíše vždy dvojici lóží. Nad balkonem bylo na dvou pilířcích vztyčeno kvádrové těleso promítací kabiny, před promítacím plátnem bylo ohrazeno obligátní orchestřiště. Celý prostor kryla podélná klenba zalamaného profilu. Sál vyzdobil geometricky stylizovanými secesními malbami Jindřich Hlavín – a právě jeho dílo dodalo interiéru onen programově „kinematografický“ charakter. Po stranách projekčního plátna v meandrovém zarámování byly vymalovány dvě alegorické postavy – žena, personifikující Světlo, a muž jako představitel Tmy; obdobně na bočních stěnách byly v obdélných polích pod klenebním výběhem znázorněny labutě pod rozkvetlým stromem a sovy (?) pod hvězdou na noční obloze. Ostatek stěn i stropu pokrývala geometrickými ornamenty dekorativní malba. Roku 1926 byla ke kinu přistavěna dřevěná předsíň se šatnou (arch. Ant. Bradáč) a výzdoba sálu doplněna malbami Josefa Weniga (zpodobení čtyř světadílů, vyobrazení Douglase Fairbankse a Mary Pickfordové). Kino bylo těžce poškozeno za náletu 14. 2. 1945 a roku 1947 zbořeno.

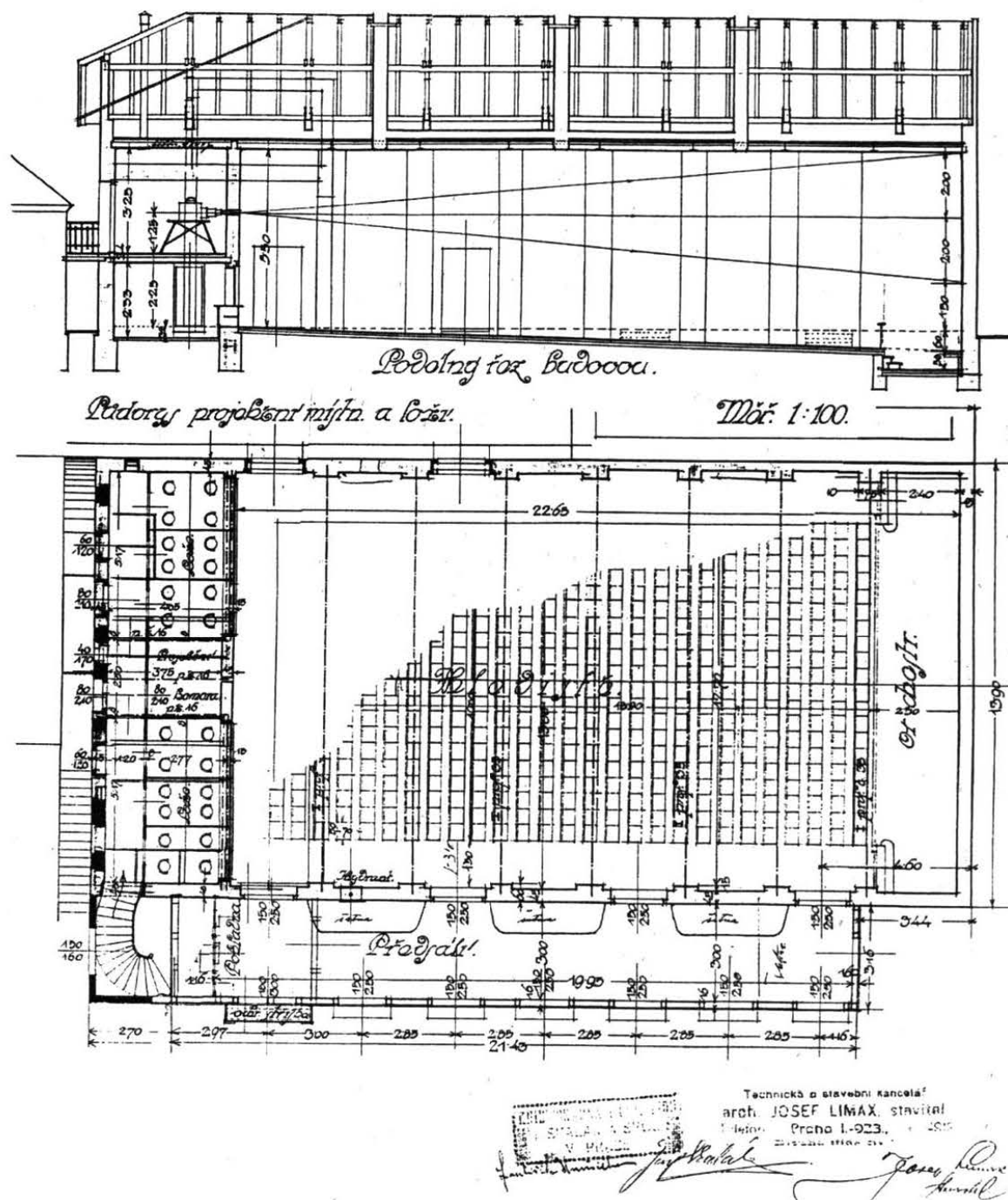
23) Srov. „Kinematografický věstník“ 1, 1917, č. 6 (15. 4.).

24) Stavební archiv ObÚ Praha 1; kino stálo za domy čp. 1028 a 1462 v Havlíčkově ulici, na pozemku přiléhajícím k ulici V Celnici.

25) Stavební archiv ObÚ Praha 2 (dokumentace až od roku 1925); „Český svět“ 10, 1913 – 1914, č. 2 (o zde zveřejněné fotografie se opírá – v některých detailech nutně nejistý – popis sálu); „Český svět“ 22, 1925 – 1926, č. 7.

ILUMINACE

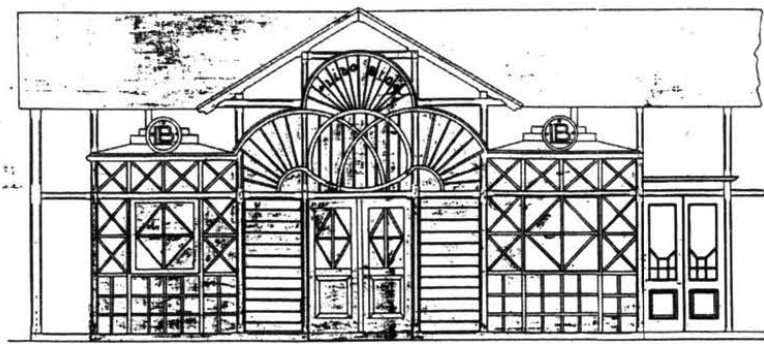
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



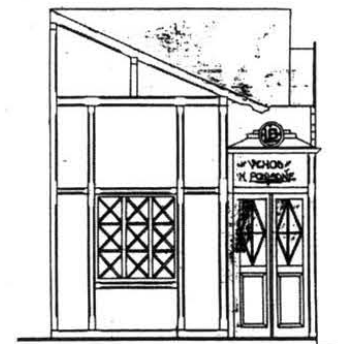
Sál kina Lido-Bio u Lidového domu v Hybernské ul.
v původní podobě z roku 1910; plán J. Limaxe,
podélný řez a půdorys (kombinace parteru vpravo a balkonu vlevo)

NÁVRH ZÁVĚŘÍ
PRO LIDO BIO V PRAZE, r. 1917

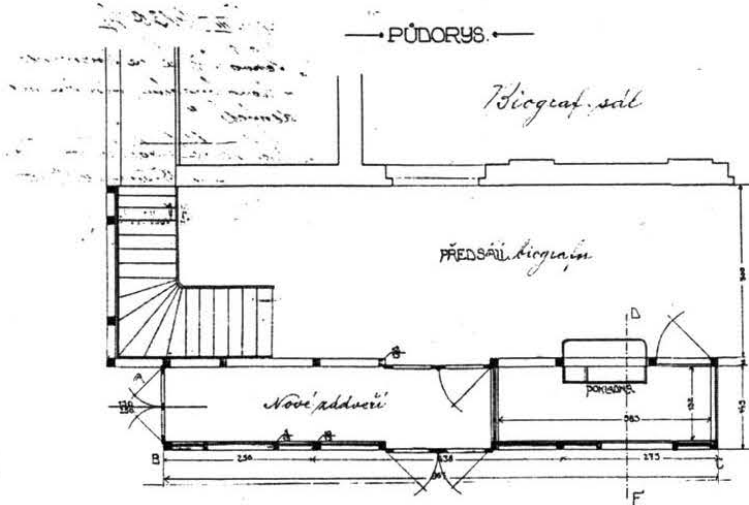
POHLED B-C



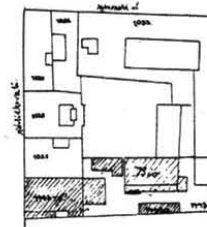
POHLED A-B



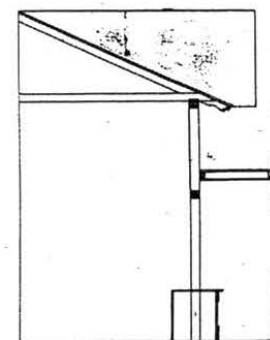
PŮDORYS



SITUACE 1:1440



ŘEZ D-F



Malá

František Vajtr
mistr tesařský

Ozdobný portál závětrí, které zřídil před vchodem do Lido-Bia tesařský mistr František Vajtr roku 1917



*Kino Minuta na Vinohradech,
otevřené na rohu Korunní tř. a Blanické ul. 30. 8. 1913;
projektant není znám, budova zanikla při náletu 14. 2. 1945
Foto Archiv hl. m. Prahy*

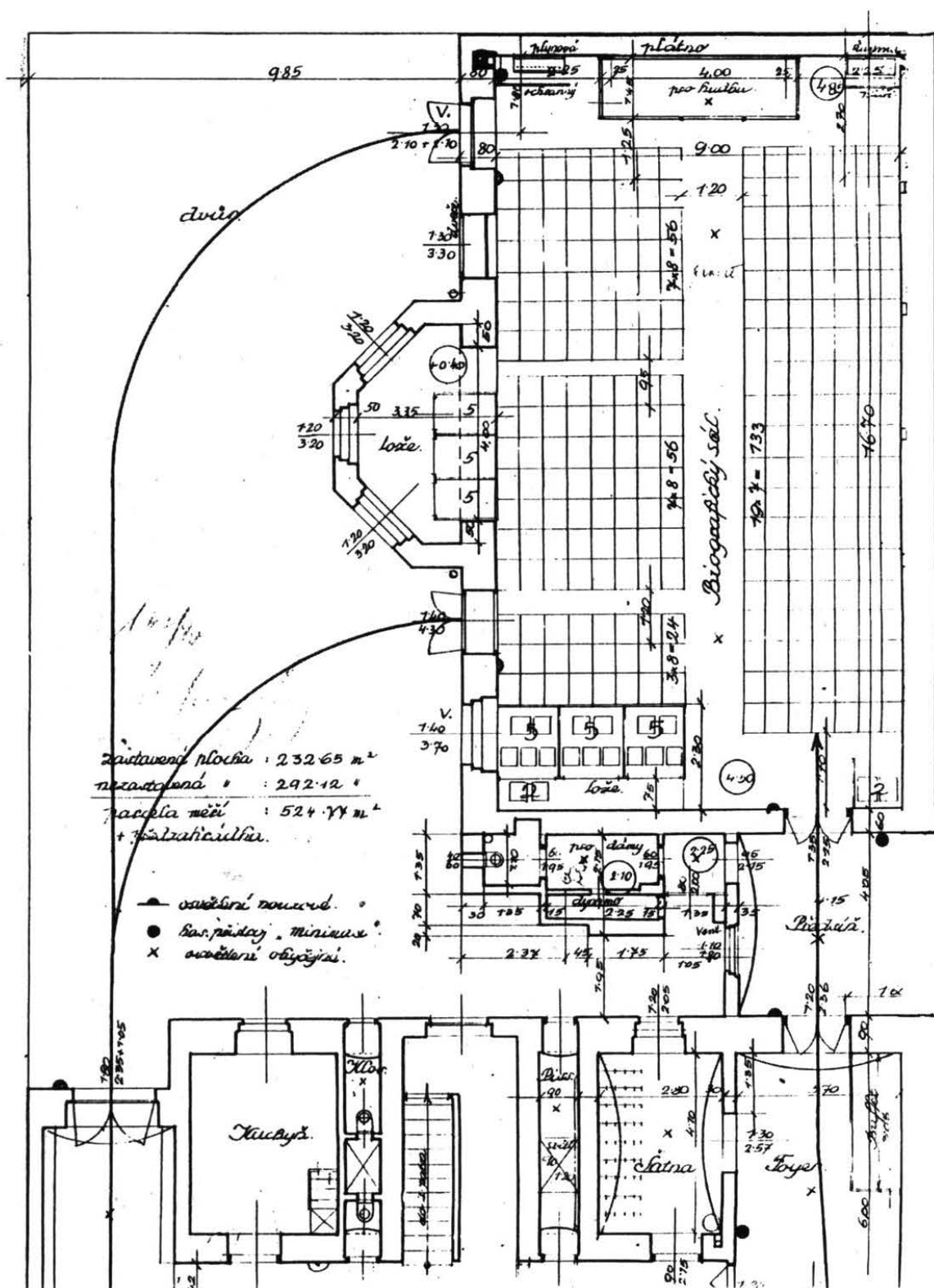
Už na jaře roku 1913 byla dokončena úprava sálu pro kino **Útulek** ve dvorním stavení domu čp. 489-VIII v Libni (ul. Novákových 20).²⁶⁾ Podle plánů arch. Ladislava Kuřáka, datovaných 6. 6. 1912, tu vznikl sál ne zcela pravidelného tvaru o délce 24,6 m a šířce 5,7 m, k němuž se v přední polovině zleva připojoval o 75 cm vyvýšený ochoz (galerie k stání?); bylo zde dvacet řad po osmi sedadlech. Majitelem kina byl František Karafiát (slyšeli jsme už o něm v souvislosti s Lidovým biografem v nedalekém divadle M. Zieglerové), jemuž bylo dáno povolení konat zde filmová představení místodržitelským výnosem z 26. 3. 1913. – Slyšeli jsme také již o kině **Grand Bio**, působícím od roku 1908 v původně tanečním sále při vinohradské restauraci U velké Prahy (čp. 171-XII, Francouzská 28); zde proběhly mezi únorem a srpnem celkové úpravy dvorních stavení v klasicistně secesním stylu podle projektu arch. Františka Jandy.²⁷⁾ Kinosál se přitom mírně rozšířil a bylo mu představeno půlkruhové vstupní závětrří. Na řešení interiéru bez balkonu, s rovnou podlahou, se však patrně mnoho podstatného nezměnilo; teprve v březnu následujícího roku byl schválen projekt nové promítací kabiny, vyzdvižené na ocelové konstrukci. – V Bubenči bylo roku 1913 otevřeno kino **Edison**. V dnešní Šmeralově

26) Stavební archiv ObÚ Praha 8.

27) Stavební archiv ObÚ Praha 2.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Kino Edison v někdejší tanečním sále domu čp. 130 v Bubenči
(dnes Holešovice, Šmeralova ul. 5);
reprodukce plánu z roku 1929

ulici č. 5 (čp. 130) tam roku 1894 vystavěl zednický mistr František Veselý třípatrový dům s tanečním sálem ve dvorním stavení;²⁸⁾ ten byl roku 1913 adaptován pro účely kina v souvislosti s jinými úpravami, které v domě prováděla stavební firma A. Zemana a J. Richtery. Až podstatně pozdější plán (z roku 1929, kdy kino patřilo Čs. červenému kříži a hrálo pod jménem **Samarit**) zachycuje nepochybně původní dosti neuspořádané řešení: V přízemním sále o rozměrech 16,7 x 9 m bylo po pravé straně střední uličky devatenáct řad po sedmi sedadlech, vlevo sedmnáct řad po osmi místech; za nimi tři pětimístné lóže a v obou zadních rozích ještě dvě lóže dvoumístné, další trojice pětimístných lóží pak byla zasunuta do pětibokého arkýře po levé straně sálu; před plátnem bylo ohrazené místo pro hudbu na ploše 4 x 1,5 m, v předních rozích jsou na plánu z roku 1929 zakresleny plynové radiátory. Později sloužil sál delší dobu jako skladiště, v roce 1994 v něm byl zařízen kulečnický klub. – Ve Vršovicích, na dnešní Kodaňské třídě, se od roku 1912 stavěl podle plánů Antonína Belady Katolický dům (čp. 61b-XIII, Kodaňská 43b) se zhruba 20 m dlouhým sálem víceúčelového charakteru ve dvorním traktu, v čele s galerií pro orchestr a dvěma lóžemi v každém ze zadních rohů.²⁹⁾ Během stavebních prací se koncepce sálu změnila potud, že byla vynechána hudebnická galerie, vhodná nejspíše pro plesové využití, a mezi lóžemi byla zřízena promítací kabina biografu, známého pod jménem **Pohádka** (plány takové úpravy byly schváleny 12. 11. 1913). Krom toho zde působil ochotnický spolek Bozděch, po válce však byl sál využit pro tiskárnu. – Ve staroměstském **Konviktu** (čp. 291-I, Bartolomějská 11) byl prostorný sál, který v 19. století patřil k předním lokalitám pražského koncertního života. V létě roku 1913 upravil stavitel František Zelníček tento interiér na kino Josefa Tupého. Podobu sálu i vzhled exteriéru ukazuje poměrně názorně několik dobových fotografií.³⁰⁾ Parter na svažité podlaze měl vždy sedm až osm sedadel po obou stranách střední uličky, mělký balkon v pozadí sálu zaujímaly – zdá se – výlučně lóže, lóžová sedadla byla patrně umístěna mezi oblouky arkád i na bočních galeriích. Venku upozorňoval na kino transparentní nápis v dekorativně vysekávaných konzolách markýzy nad vchodem, na jejíchž předních rozích byly zavěšeny nápadné lampy v podobě osmibokých komolých jehlanců. – V hotelu **Savoy**, který postavil roku 1911 stavitel Benedikt v dnešní Keplerově ulici (č. 6/218-IV),³¹⁾ byla 26. 11. 1913 povolena v přízemí uličního traktu úprava kinosálu se čtyřmi lóžemi podle plánu zednického mistra Josefa Všetěčky. Povolení ke hrám získal Rudolf Friesz 11. 3. 1914, kino zde působilo do roku 1917.

Pozoruhodné kino **Kosmorama** vzniklo ve druhé polovině roku 1913 při žižkovském domě čp. 560-XI (Seifertova 51).³²⁾ Projekt „na přestavbu domu k účelům biografickým“, podaný k úřednímu projednání 11. 6. 1913, vznikl v karlínském závodě architekta a stavitele Matěje Blechy a je podepsán arch. Rudolfem Utěšilem, kterého snad můžeme považovat i za pravděpodobného projektanta. Sál o rozměrech 24,85 x 10,5 m zabral na úrovni přízemku a suterénu druhý trakt domu a nové podélné křídlo, ukončené polygonálním

28) Stavební archiv ObÚ Praha 7.

29) Stavební archiv ObÚ Praha 10.

30) Snímky z fondů Národního filmového archivu a Archivu hl. m. Prahy.

31) Stavební archiv ObÚ Praha 1.

32) Stavební archiv ObÚ Praha 3.



*Interiér kina Konvikt na Starém Městě
(čp. 291-I, Bartolomějská 11);
snímek nejspíše z doby nedlouho po převratu roku 1918*

závěrem, v němž bylo plátno, široké něco přes 5 m. V parteru bylo dvacet devět řad po sedmi místech na každé straně střední uličky, existence lóží v zadních rozích sálu a snad i uprostřed zadní stěny není zřejmá: kresba v původních plánech je nejasná, později se jen neurčitě hovoří o jejich zrušení; absence lóží by však byla v té době překvapující. Galerie na úrovni domovního přízemku vyplňovala hloubku druhého traktu. V jejím středu byly za sebou řazené do vestibulu orientovaná pokladna, sklad filmů a u čela galerie projekční kabina. Po obou stranách pak na šikmé podlaze stoupaly pětice sedadel v devíti řadách. Sál zdobily štukatury klasicistně secesního charakteru, prvek moderního komfortu představovalo ústřední topení. Působivým způsobem byl upraven i vchod z ulice s reliéfními majolikovými figurami a názvem kina v kubisticky stylizovaných písmenách. V letech 1957 – 1958 bylo kino, hrající tehdy pod názvem **Obzor**, podstatným způsobem rekonstruováno. Balkon byl přitom vysunut zhruba o metr kupředu a na obou koncích rozšířen o krátká ramena, každé s jednou lóží pro pět osob (ty byly při další adaptaci roku 1977 znovu odstraněny). Jinak však převážnou část balkonu zaujala rozšířená projekční kabina, takže sedadla se omezila na čtyři souvislé řady v jeho popředí. Nově byl řešen boční východ do dvora. Dnes je kino mimo provoz a jeho prostory nepřístupné.

V nesrovnatelně skromnějších podmínkách než v případě Bia Passage byl upraven kinosál na protější straně Václavského náměstí, v domě čp. 780/18, který roku 1898 postavil prosperující pražský stavitel Alois Richter. Dlouhou přízemní místnost v pravém dvorním křídle tohoto domu si vybral podnikatel František Tichý pro zřízení kina, jemuž dal nedávno předtím na Slovanech opuštěný název **Illusion**.³³⁾ Potřebné úpravy byly

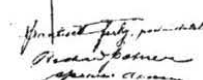
33) Stavební archiv ObÚ Praha I.

ILUMINACE

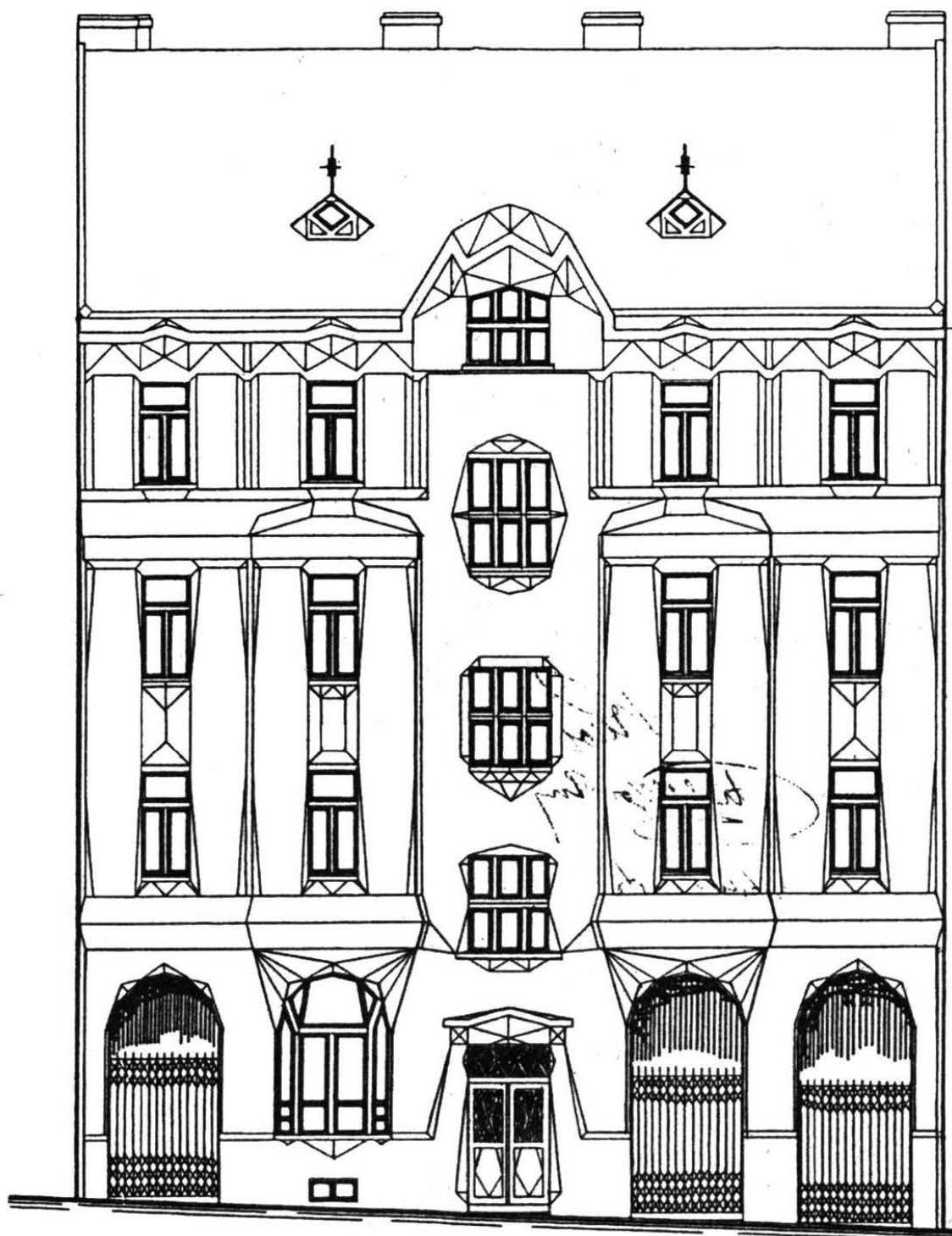
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



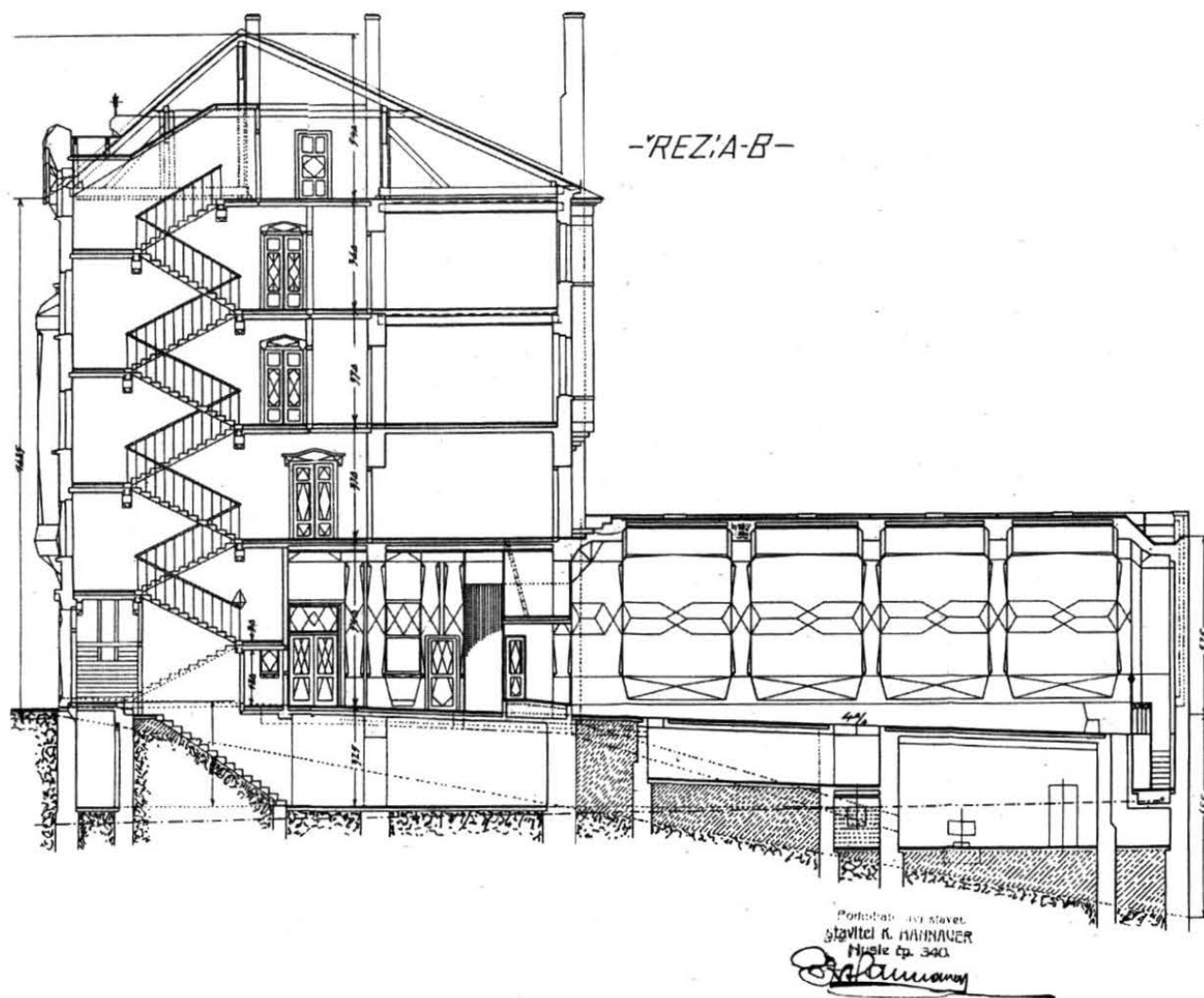
*Pohled do Bartolomějské ulice,
vlevo budova Konviktu
Foto Archiv hl. m. Prahy*



*Půdorys kina Illusion, zřízeného roku 1913 ve dvorním křídle staršího domu čp. 780/18 na Václavském nám.;
úpravy prováděl patrně stavitel Josef Balabán*



*Karel Hannauer:
původní projekt činžovního domu s kinem Morava v Nuslích
(čp. 41-XIV, Boleslavova 13) z března roku 1914;
fasáda*



Karel Hannauer: původní projekt činžovního domu s kinem Morava v Nuslích
(čp. 41-XIV, Boleslavova 13) z března roku 1914; podélný řez sálem

povoleny 23. 12. 1913, prováděl je patrně stavitel Josef Balabán (19. 3. 1914 byl schválen jeho plán na vyřešení přímého vchodu ze zahrady do projekční kabiny). Nový kinosál měl zase neobyčejně protáhlé proporce (přibližně 4,5 x 22 m), diváci seděli ve třiceti sedmi řadách po deseti sedadlech. Pozoruhodně prostorné však byly přidružené místnosti v zadním příčném dvorním křídle – vestibul se šatnou a následující čekárna.

Roku 1914 pokračovala stavba stálých kin také ve vnějších pražských čtvrtích. V jednotlivých fázích poněkud nepřehledným vývojem proběhlo projektování a stavba nulselského činžovního domu s kinem **Morava** (čp. 41-XIV, Boleslavova 13).³⁴⁾ Původní plán stavitele Karla Hannauera z března 1914 ukazuje třípatrový dům s neobyčejně zajímavým kubistickým průčelím toho stylu, jakým např. prosluly jen o něco málo starší domy arch. Josefa Chochola pod Vyšehradem. Tentýž styl uplatňuje projekt také uvnitř domu (schodištní zábradlí, vchody do bytů) a zvlášť výrazně ve vestibulu i sálu kina – s přízdními pilíři, horizontálními pásy, stropními traverzami a záklenky lunet, ostře řezanými do krystalických tvarů. Sál měl být přitom orientován v hloubkové ose parcely a vyplňovat za domem její plochu v plné šíři až k hranici s domem čp. 600 v nynější Křesomyslově (tehdejší Soběslavově) ulici. Jeho šířka měla činit 15 m, délka 18,25 m až k čelu šesti lóží, zasunutých pod mezipatro s projekční kabinou. Překvapivé jsou rozměry projekčního plátna 3,7 x 9 m, orchestríště je neobvyklé jak svým mělkým, do šířky protaženým půdorysem, tak mimořádným snížením pod úroveň hlediště. Tento projekt nebyl snad ani úředně projednáván; podle stavebního povolení z 22. 4. 1914 postavil K. Hannauer dům na zcela odlišném půdorysu a se zcela odlišnou, podstatně banálnější fasádou, přičemž kinosál zaujal polohu příčného křídla jednak na konci původní parcely, ale navíc ještě na nově získané ploše za levým sousedem. Jeho rozměry teď byly podstatně větší: délka 31,25 m a šířka 10,8 m; dvacet sedm řad bylo asymetricky vedenou uličkou rozděleno na oddíly s deseti sedadly vlevo a sedmi vpravo, dále následovaly dvě řady lóží (vždy čtyři plus tři) a další oddíl pěti sedadlových řad, zčásti narušených vestavěnou projekční kabinou. Před plátnem bylo malé prohloubené orchestríště pro pět hudebníků. Galerie s dvanácti řadami sedadel a novou projekční kabinou byla do sálu vestavěna až v roce 1924 (opět K. Hannauer), roku 1977 bylo kino celkově rekonstruováno (autorka projektu ing. Mosgauerová; byl přitom zrušen balkon, řady v jednotně pojatém prostoru dostaly výraznější elevaci, gradovanou zejména v oddílu posledních řad).

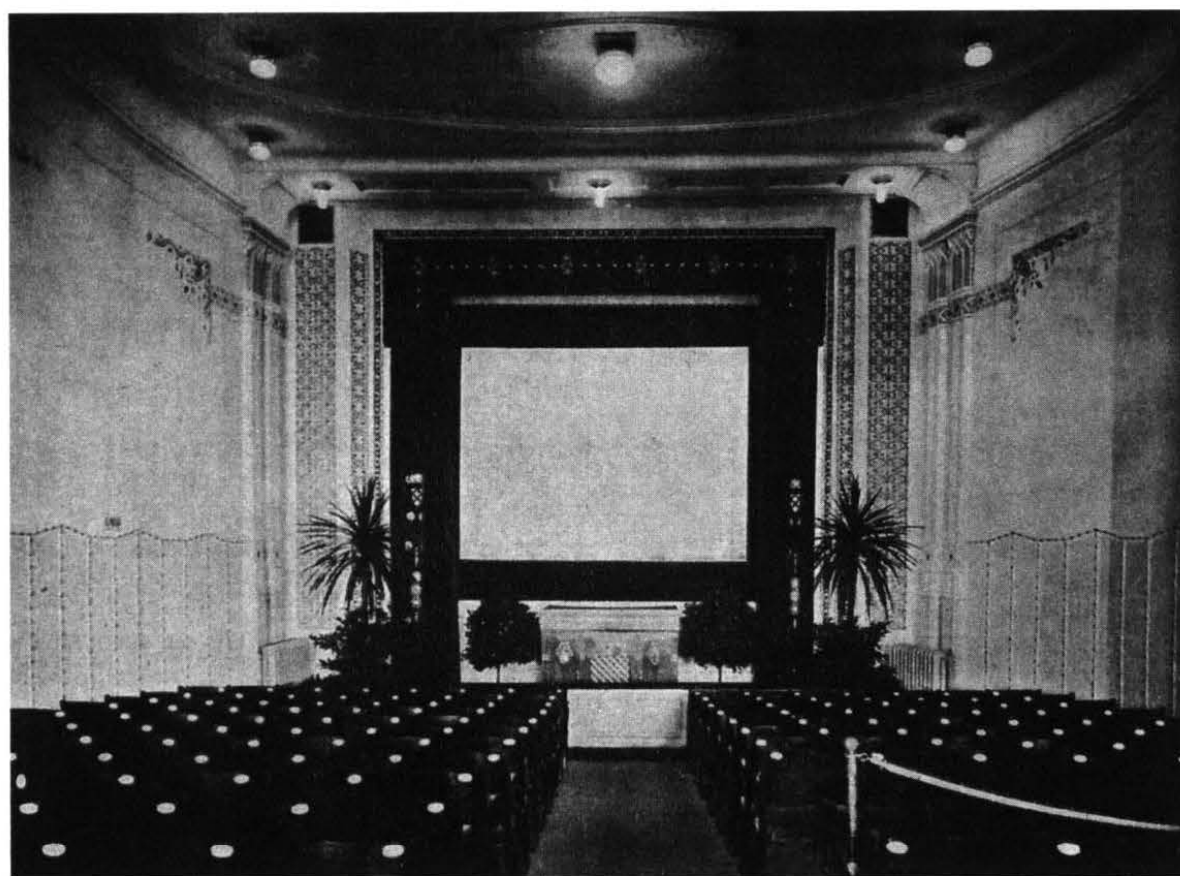
Nedaleko od sebe byla roku 1914 otevřena dvě kina na Smíchově. Vysloveně komorní charakter mělo kino **Sport**, zřízené v domě čp. 1307-XVI (tehdejší Dvořákova ul., dnes nám. 14. října 3) – novostavbě Josefa Sikyty (stav. povolení dáno 3. 10. 1913, změny schváleny 13. 6. 1914).³⁵⁾ Sál byl dlouhý 14 m a široký 9,3 m; přízemí mělo dvacet řad s osmi místy vlevo a sedmi vpravo od střední uličky, v řešení balkonu došlo v průběhu stavby ke změně: původně se na něm počítalo s osmi ve výrazných obloucích vedených řadách, jejichž půdorys mělo kopírovat i čelo balkonu, z něhož na obou koncích měly vystupovat lóže okrouhlého půdorysu (každá pro pět osob), přičemž místo projekční

34) Stavební archiv ObÚ Praha 4.

35) Stavební archiv ObÚ Praha 5; „Český svět“ 10, 1913 – 1914, č. 45.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Interiér kina Sport na Smíchově (čp. 1307-XVI nám. 14. října 3);
arch. Josef Sikyta (1914)*

kabiny bylo vyznačeno v pravém zadním rohu; provedení dopadlo tak, že čelo balkonu dostalo přímý tvar jen se středem, vystupujícím na ploše segmentovém oblouku, řady křesel byly rovné, promítací kabina umístěna vzadu uprostřed a po obou jejích stranách zřízeno po dvou lóžích: vpravo vždy pro šest osob, vlevo po devíti. Sál příjemných proporcí byl velmi vkusně vyzdoben malbou i štukaturou v geometricko secesním stylu, takže chápeme opodstatněnost časopiseckého komentáře, podle kterého sál svým „útulným zařízením a originálním hudebním doprovodem záhy se vepsal v oblibu stále rostoucích davů návštěvníků“. Roku 1951 bylo zrušené kino upraveno na studio dabingu, dnes v něm návštěvníci prožívají kouzla virtuální reality.

Smíchovské kino **Maják** zřídilo na tehdejší Palackého, dnešní Lidické třídě (čp. 310-XVI) nakladatelské družstvo Máj a otevřelo je 14. 11. 1914.³⁶⁾ Projekt, datovaný únorem 1914, byl dílem smíchovského stavitele a obecního funkcionáře Antonína Šimka, přičemž šlo o novostavbu, určenou výlučně pro potřeby nového kina. Její exteriér budí až rozpaky svou antikizující okázalostí (čtveřice dórských polosloupů, podpírajících klasické kladí pod trojúhelným štítem); interiér však byl řešen účelně a zaujme nejedním šťastným detailem. Ve 14 m širokém sále činila délka parteru 16 m, devatenáct řad zde bylo uspořádáno do tupouhle zalomených oblouků – převážně s deseti sedadly po obou stranách střední uličky –, což zlepšovalo pohled na plátno i z krajních míst. Přední část balkonu byla věnována lóžím, přičemž na střední, čelně orientovanou pětici navazovaly po obou stranách dvě boční lóže, u nichž se alespoň pravoúhle uskakujícím půdorysem hledělo zmírnit nevýhody situování. Kupředu pokračující balkonová ramena byla patrně určena pro stojící diváky a zjevně se v jejich případě počítalo s tím, že za levné vstupné se tu poskytují podřadné podmínky. V zadní části balkonu stoupaly na sedmi stupních rovné řady křesel, mezi něž byla vzadu vložena promítací kabina. Co se týče působení nového kina, čteme časopisecký komentář z prvního roku světové války: „Biograf vžil se kupodivu brzy a cele do zájmu pražského obecnstva, poněvadž živě upoutal jeho program: poskytovat věci ušlechtilé poutavé a vzdělávací, pestré a všestranně zajímavé, s heslem, že geniálních moderních vynálezů má býti použito jen ke kulturnímu pokroku, potěše i dobru lidstva.“

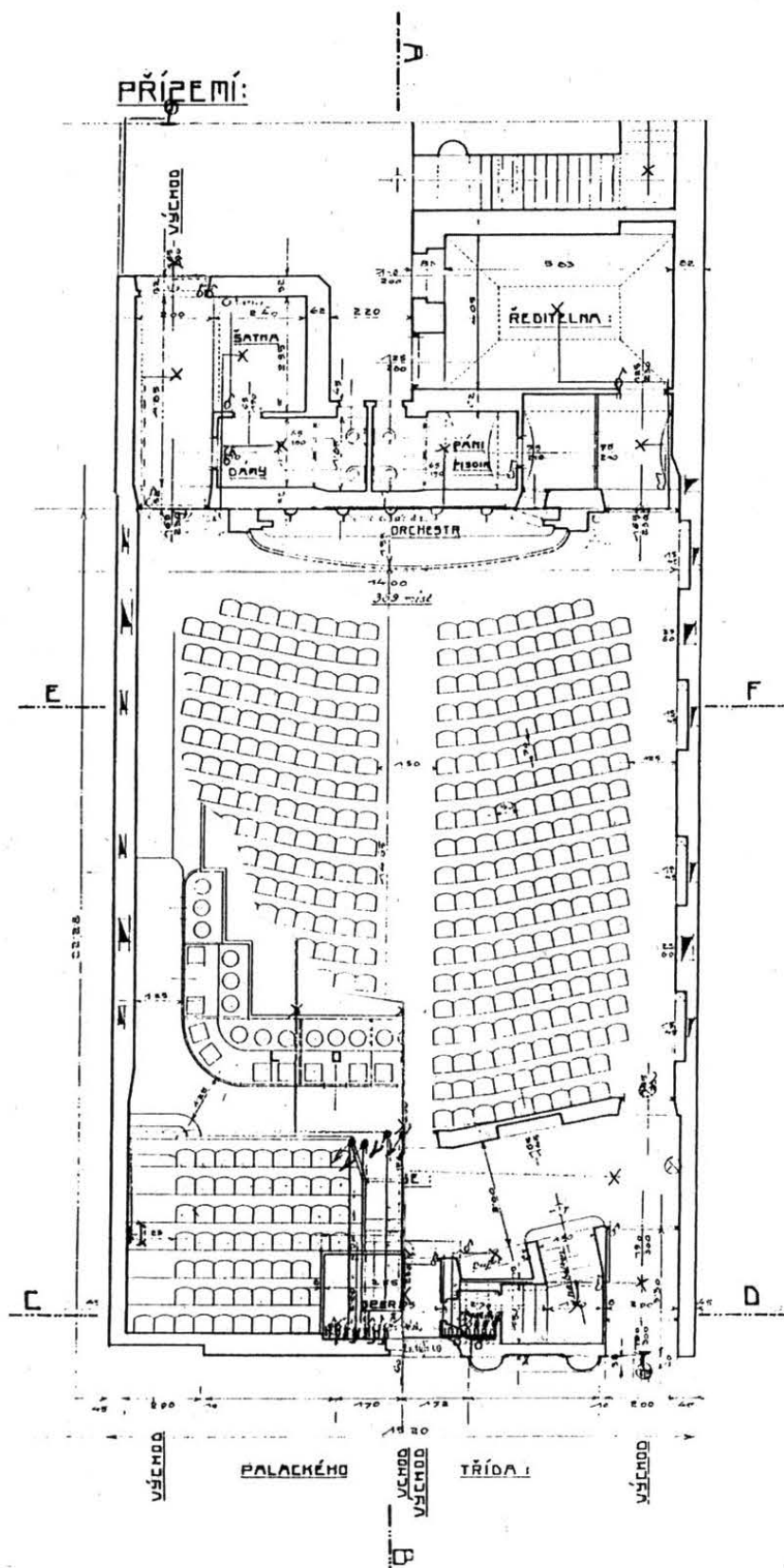
Roku 1914 byl také v Košířích postaven činžovní dům se sálem kina **Lido**.³⁷⁾ Původní stavební dokumentace je nezvěstná, takže jen s rezervou se dohadujeme, že sál se už tehdy zásadně nelišil od podoby, zachycené na zjednodušené perspektivní kresbě, určené k orientaci diváků u pokladny. Podle toho by mělo jít o kino značně prostorné a účelně zařízené: v parteru bylo celkem dvacet šest souvislých řad – s převážně osmnácti místy v přední části a převážně patnácti v posledních šesti řadách, za pilíři, podpírajícími balkon; na tom byly vpředu čtyři frontálně orientované lóže a na postranních ramenech vždy dvě – ve snaze o lepší výhled půdorysně odstupněné; za čelními lóžemi stoupalo pět řad s patnácti, poslední se sedmnácti sedadly. Kino zde fungovalo až do roku 1975. – Podstatně prostším způsobem si zařídil své první kinosály břevnovský Josef Jandáček. Už v roce 1913 pořádal představení v provizorně upraveném sále hostince **Na Královce** (roh Bělohorské), a jen o málo komfortnější řešení přinesl přesun jeho podniku

36) Stavební archiv ObÚ Praha 5; „Český svět“ 11, 1914 – 1915, č. 19.

37) Stavební archiv ObÚ Praha 5.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Stav. Antonín Šimek:
smíchovské kino Maják na dnešní Lidické třídě (1914);
půdorys (vlevo balkon, vpravo parter)

do adaptovaného zahradního stavení u vlastního hostince čp. 35 (na místě dnešních studentských kolejí Na Kajetánce).³⁸⁾ Kino, které s upřímnou výstižností užívalo názvu **Stodola**, nabízelo v protáhlé místnosti (7 x 22 m) sedadla pro 305 diváků ve dvaceti osmi řadách s uličkou po pravé straně, topilo se kamny v levém předním rohu a jediným podstatnějším příspěvkem pro pohodlí publika byla přístavba malého závětrí pod zdobeně vyřezávaným štítem k pravému boku nenáročně upraveného stavení. Zajímavě však byla zařízena promítací kabina, jejíž okénka neústila jen do sálu, ale i ven do zahrady, kde diváci, usazení kolem restauračních stolů, sledovali filmová představení za letních večerů. Prvně tak poznáváme uspořádání, s jakým se ještě setkáme v pražských kinech podobného rázu.

Dvě nejvýznamnější události ve stavební historii pražských kinosálů z roku vypuknutí světové války nás však vedou do městského centra. Na dolním konci Václavského náměstí stavěl už od roku 1911 Antonín Pfeiffer obchodní palác **Koruna** (čp.864-II).³⁹⁾ Během výstavby byl přijat záměr zřídit v suterénu kinosál, pro nějž vypracoval významný český architekt Ladislav Machoň projekt, datovaný listopadem 1913, další zprávy zaznamenávají dokončování a technické vybavování sálu v polovině roku 1914; z počátků provozu se hovoří o filmu *Golem*, který se tu dával od 29. 1. 1915. Sál měl celkem 466 sedadel, z toho 394 v jednácti řadách výrazně stoupavého parteru, sedmdesát dva pak v lóžích, situovaných tentokrát výlučně v rovných liniích podél bočních stěn. Podobné řešení se opakuje častěji právě u elegantních kin v centru města – jako by projektanti či zadavatelé počítali s mentalitou těch diváků, pro něž navštívit filmové představení znamenalo především „jít do společnosti“ – což v případě Koruny zjevně ovlivnilo i bohaté dimenzování a úpravu „promenoáru“ a předsálí s bufetem.

V obdobných intencích byl koncipován i sál kina **Světozor**, zařizovaný od léta 1914 v paláci České banky na rohu Vodičkovy ulice a Václavského náměstí (čp. 791-II) podle projektu Osvalda Polívky.⁴⁰⁾ Právě v souvislosti s tím došlo k velkému pozdvižení v řadách pražských kinopodnikatelů. Vášnivý protest uveřejnil Kinematografický věstník 3. 7. 1914. Napadl v něm Českou banku, že si tu chce otevřít „zlatý důl“ a zřízením „obrovského kinematografického divadla“ hodlá ubít všechny ostatní pražské biografy. Článek dále dovozuje, že „česká kinematografická divadla jsou i význačným činitelem národohospodářského života a české peněžnictví mělo by jim tudíž při každé vhodné příležitosti podati pomocnou ruku. A hle – správní rada České banky místo aby byla připravena ku podpoře těchto slibně se vyvíjejících živností, chystá na ně *smrtící útok*. Vyzbrojena velikými kapitály, chce ve svém paláci zřídit biograf pro 1200 – 1500 osob – tedy kinematografické divadlo, jež by všechny ostatní biografy, ve středu Prahy umístěné, zbavilo možností existenčních. [...] V centru našeho krásného města je zřízeno už tolik biografů, že jejich zisk je zoufale malý [...] Zeptejte se ředitelství Lucerny, Passáže, Illusionu, Lido-Bia, kolik ‚vytěžily‘ v sezoně právě dovršené... Zeptejte se jich také, obávají-li se nové soutěže, jež od podzimka jim vznikne v Koruně! [...] Bio v Koruně bude prý mít 500 míst. Je to Jobova zvěst pro biografy výše jmenované...“ atd. V tomtéž čísle pak

38) Plány a fotografie autorovi zapůjčil a v rodině tradované údaje sdělil pan ing. Václav Jandáček.

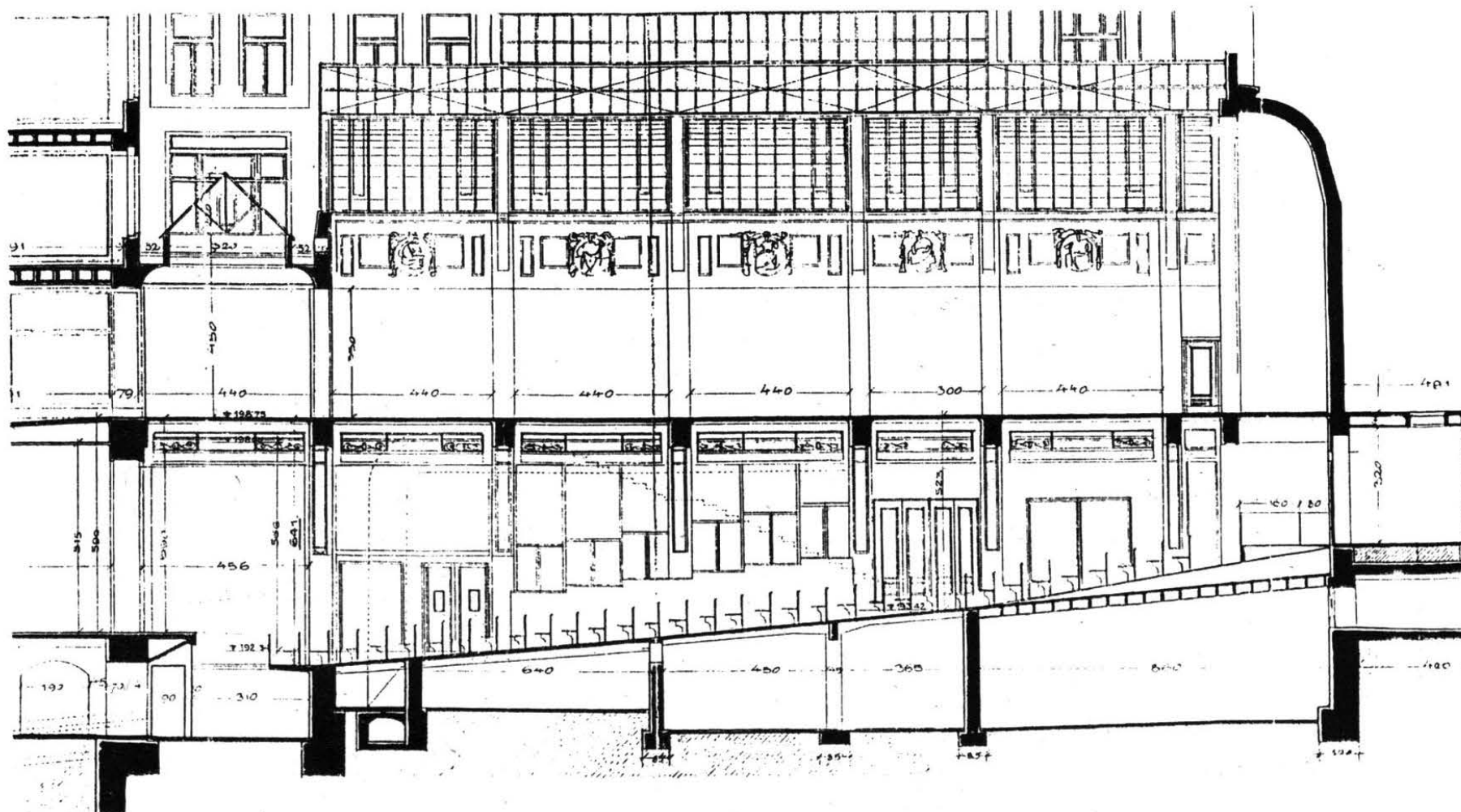
39) Stavební archiv ObÚ Praha 1.

40) Stavební archiv ObÚ Praha 1.

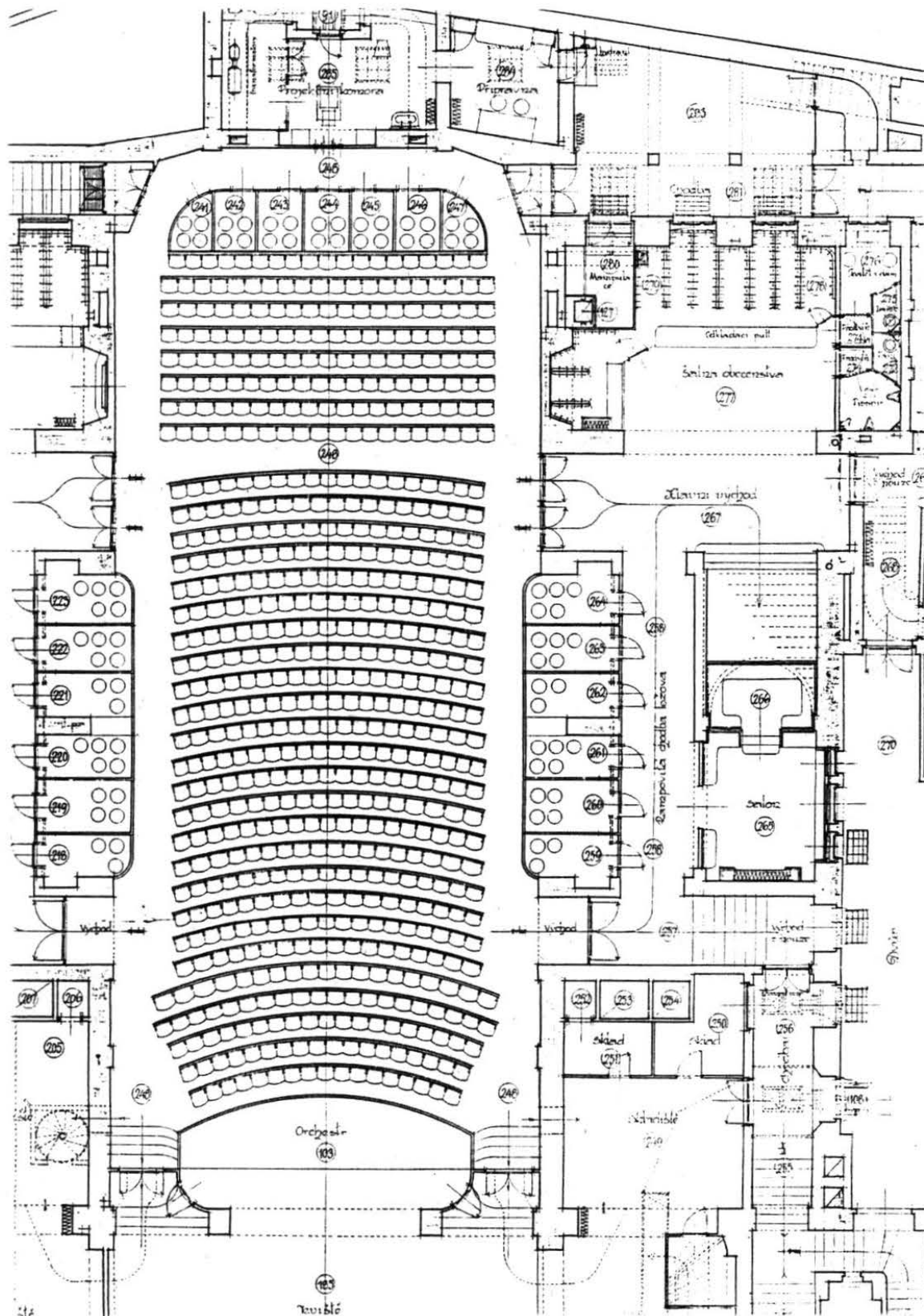
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



153



Arch. Osvald Polívka: plán kina Světozor v podzemí paláce České banky (čp. 791-II, Václavské nám. 32 a Vodičkova ul. 39 – 41), postaveného v letech 1914 – 1918; podélný řez



Arch. Osvald Polívka: plán kina Světozor v podzemí paláce České banky
 (čp. 791-II, Václavské nám. 32 a Vodičkova ul. 39 – 41),
 postaveného v letech 1914 – 1918, půdorys

byl otištěn text žádosti Spolku českých majitelů kinematografů z 1. 7. 1914, kde se ministr vnitra vyzýval, aby zamítl žádost společnosti Kinema o licenci k filmovým představením.

Všechno patrně převalil sled příštích historických událostí, přičemž Kinematografický věstník dál nepřestával ve svých útocích proti jakékoliv hrozící konkurenci – a tím i rozvoji pražské kinematografie. Výstavba kina se tedy vlekla, a hrát se v něm začalo teprve na sklonku roku 1918 – v sále, jehož podoba byla ovšem dána už původním projektem. Byl to zase interiér značně protažených proporcí (32 x 13,5 m), interiér jednotný (bez balkonu), na jehož výrazně svažité podlaze stoupalo třicet tři řad – zprvu ve značně zakřivených obloucích, postupně pak narovnávaných až do přímky, obsahujících vždy podle podmínek osmnáct až dvacet míst; za těmi pak bylo sedm frontálně orientovaných lóží, další lóže byly po stranách sálu (dohromady s padesáti sedadly), přičemž výhledu mělo posloužit dosti výrazné výškové odstupnění (ať počítáme, jak počítáme, hystericky vykřikovaného počtu 1200 – 1500 míst se nedopočítáme).

Náročným novostavbám ovšem válečná doba nepřála, ale několik nových kin přece jenom vzniklo. V půvabném interiéru začalo 17. 4. 1915 hrát kino **U Vejvodů** (čp. 353-I).⁴¹⁾ Původně středověký, renesančně přestavěný dům byl v letech 1908 – 1909 upraven podle neorenesančního projektu Josefa Fanty. V jeho dvoře přitom byl zřízen přízemní pavilon se secesně vyzdobeným klenutým sálem, kde se k hledišti o rozměrech 15,3 x 9,9 m připojovalo jeviště ve tři metry hlubokém, zhruba půlkruhovém, konchou krytém výklenku. Sál byl upraven k promítání filmů podle projektu Jaroslava Pelce a stavitele B. Kuchaře z února 1915: orientace sálu se teď otočila směrem k plátnu na původně zadní stěně, v parteru se umístilo v osmnácti řadách 268 sedadel, v zadní části dřívějšího vyvýšeného podia byly zřízeny čtyři čelně směřované lóže; po levé straně se otevíraly široké průchody do předsálí s bufetem. Kino zde působilo ještě po druhé světové válce, pak bylo zrušeno; dnes jsou jeho prostory nepřístupné a vnější stav dává tušit velkou devastaci.

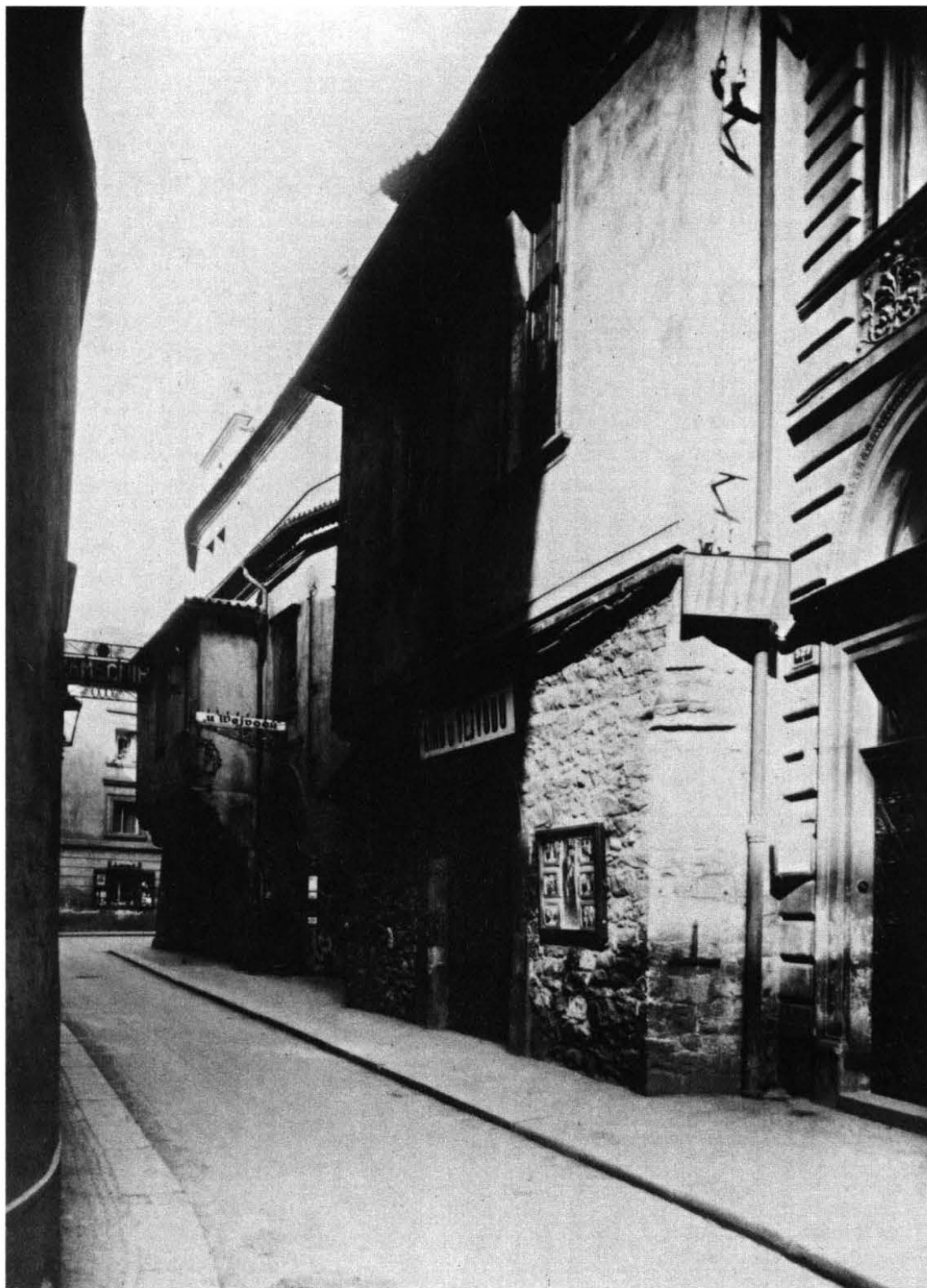
Už v listopadu 1913 se projednávaly plány na stavbu čtyřpatrového domu s nově upraveným sálem na místě hostince **Na Knížecí**, kde – jak víme – se promítaly filmy už od předchozího roku.⁴²⁾ Svou novou podobu však dostal sál až podle plánů Josefa Maříka z ledna 1915. Na ploše 14 x 24 m tu bylo v přízemí (na úrovni domovního suterénu) místo pro 594 diváků ve dvaceti osmi obloukových řadách. Čelo balkonu zaujalo šest lóží, z nichž krajní vystupovaly vpřed jako tupouhle trojboké arkýře; zde byla křesla pro třicet šest diváků, dalším bylo určeno 151 sedadel v osmi stupňovitých řadách, mezi něž byl vzadu vklíněn hranol promítací kabiny. Před promítacím plátnem byla upravena malá estráda, pod ní prohloubené orchestríště. Pohodlně a přehledně byly vyřešeny nástupní prostory se šatnou a bufetem, sál dostal elegantní úpravu s výzdobou geometrické secesní ornamentiky. V současnosti slouží sál jako herna. Jeho čelní i postranní stěny pokrývají novodobé panely, napříč prostorem jsou zavěšeny nosníky zářivkových svítidel, ale mezi nimi je vidět neporušený kazetový strop se středním segmentově klenutým polem, původní vzhled mají i hlavice na čtyřech pilířích pod balkonem a podhled balkonu mezi nimi, v nástupních prostorech se zachovaly původní štukové stropy.

41) Stavební archiv ObÚ Praha 1; *Umělecké památky Prahy, Staré Město a Josefov*. Praha 1996, s. 265 – 297.

42) Stavební archiv ObÚ Praha 5; tam i dokumentace k dalšímu údobí.

ILUMINACE

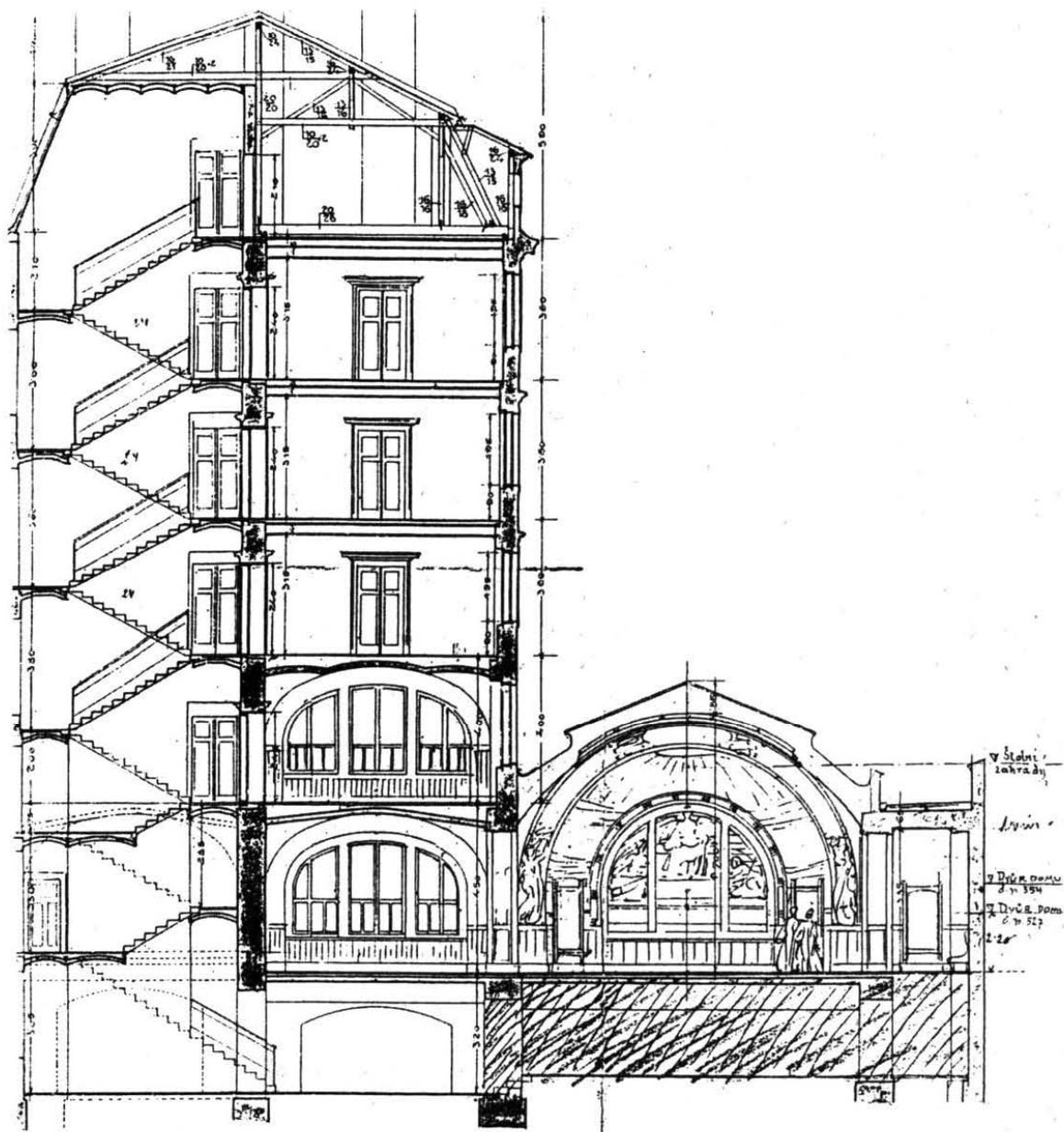
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Dům U Vejvodů v Jilské ulici
Foto Archiv hl. m. Prahy

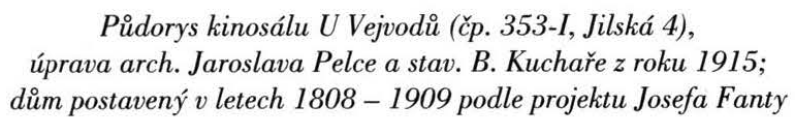
ILUMINACE

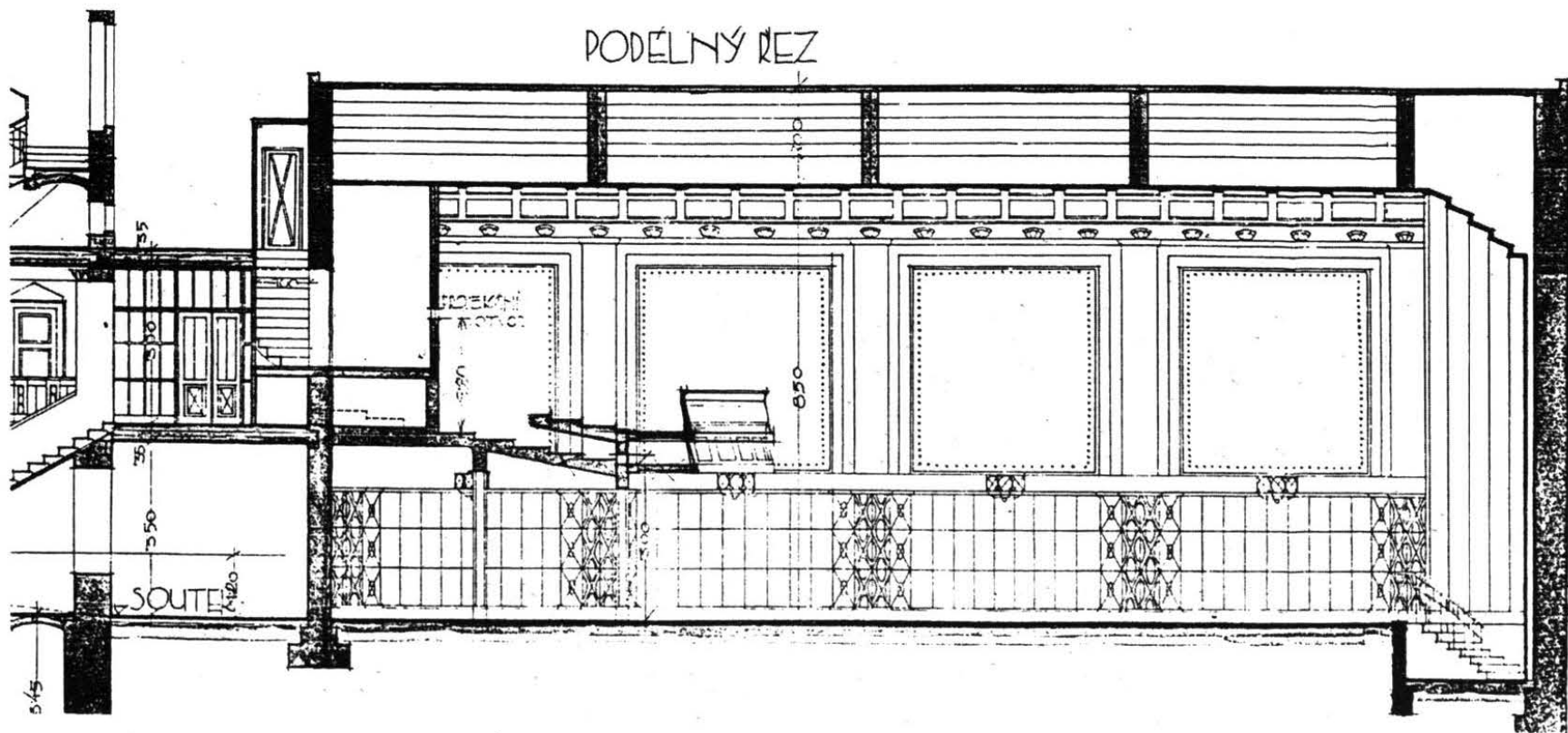
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Řez kinosálem U Vejvodů (čp. 353-I, Jilská 4),
úprava arch. Jaroslava Pelce a stav. B. Kuchaře z roku 1915;
dům postavený v letech 1808 – 1909 podle projektu Josefa Fanty

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů

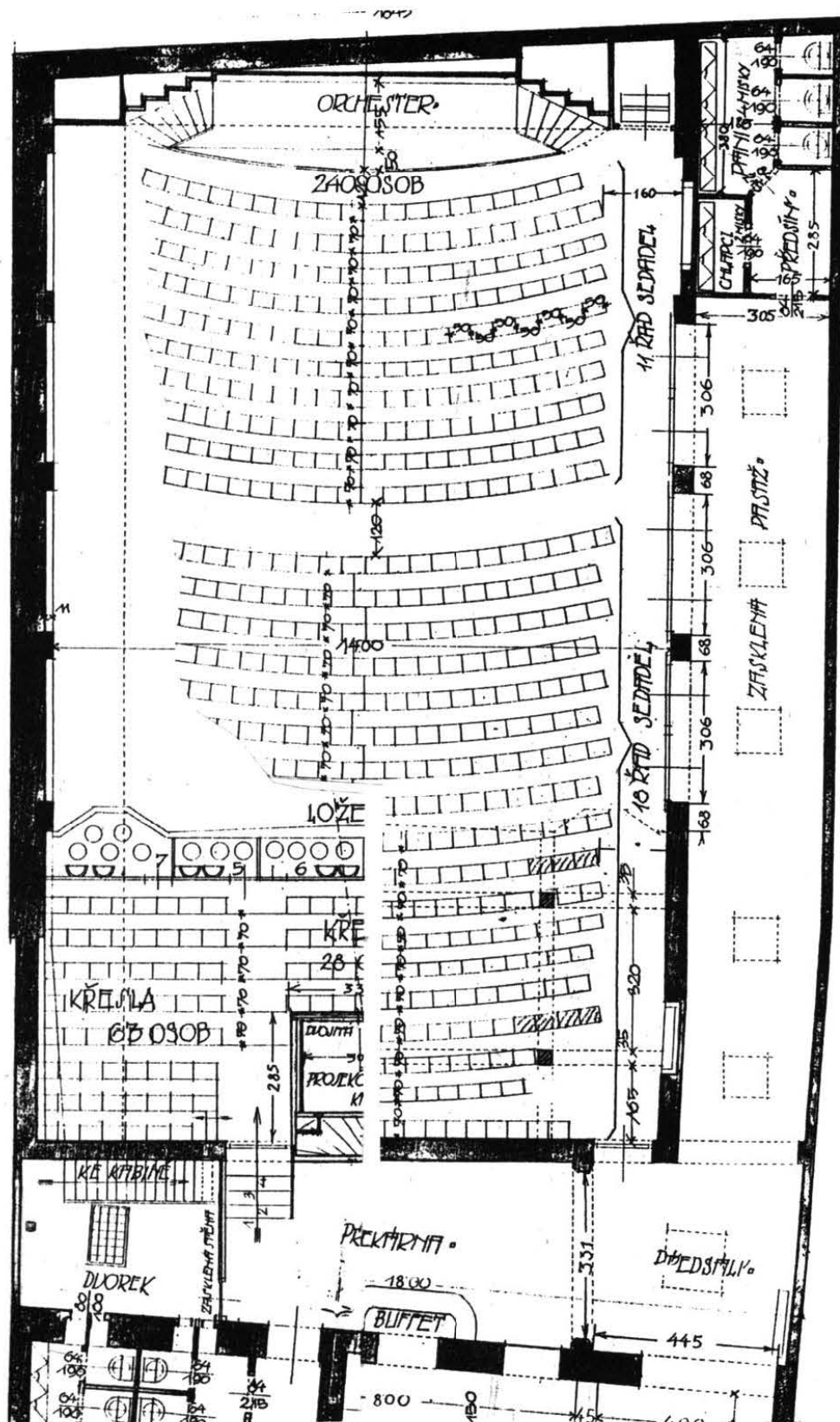




Josef Mařík: projekt z ledna roku 1915 na novostavbu činžovního domu a kina Na knížecí – na místě stejnojmenného hostince, kde se konala filmová představení už roku 1912; podélný řez

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Josef Mařík: projekt z ledna roku 1915 na novostavbu
čínžovního domu a kina Na Knížecí – na místě stejnojmenného hostince,
kde se konala filmová představení už roku 1912;
půdorys (vlevo dole balkon, ostatní plocha parter)

Kdy přesně začalo hrát ve vlastním sále nuselské kino **Bouček**, si nejsme zcela jisti. Hrál v domě čp. 594-XIV na tehdejší Soběslavově, dnešní Křesomyslově třídě, který postavil nuselský stavitel Karel Hannauer za účasti arch. Václava Řezníčka v letech 1912 – 1913.⁴³⁾ V zadní části dvora, kde existovalo zprvu nejspíše přízemní stavení s dílnou, bylo zřízeno kino – nejpozději začátkem roku 1916, jak o tom svědčí nákres světelné reklamy s datem 20. 2. 1916. O podobě sálu z té doby nevíme prakticky nic. Až o deset let mladší Hannauerův plán adaptace, ukazuje sál s rovnými řadami sedadel a dvěma čtyřmístnými lóžemi v pozadí; můžeme se jen dohadovat, že podstatnými rysy tohoto uspořádání se patrně vyznačoval sál už dříve. Jeho řešení ovšem radikálně změnila přestavba, kterou roku 1930 provedla stavitelská firma V. Podzimka a O. Panuše.

Následujícího roku se začalo znovu promítat v divadelním sále Bílé labutě pod názvem **Kino invalidů**, příznačným pro dobu pokračujících válečných let. Jak však čas postupoval, byly podmínky nejen pro zřizování, ale i pro sám provoz kin stále svízelnější – opakovaně čteme třeba o nemožnosti vytápět sály vzhledem k nedostatku uhlí. O to výrazněji působí prudký rozvoj pražského filmového života po návratu míru a dosažení státní samostatnosti.

Shrňme však, co jsme zatím poznali o budování pražských kin během prvního desetiletí, které uběhlo od otevření legendárního Ponrepova podniku. Všimli jsme si v podstatě pořád ještě provizorního charakteru prvních stálých kinosálů, zařizovaných zprvu bez velkých stavebně výtvarných ambicí v prostorách původně zcela odlišného určení – třeba v tanečních sálech oblíbených hostinců, ale i ve dvorních skladištních křídlech činžovních domů. Charakteru provizoria se však za léta svého trvání nezbavilo ani kino v tak elegantním prostředí, jako byl sál Orientu v Hybernské ulici. Prvenství nejstaršího pražského sálu, který od svého otevření sloužil výlučně jako biograf, patří Lucerně, i když v počátcích projektu se pomýšlelo na jeho využití pro divadlo. Je to však také kino, kde v Praze poprvé dostal biograf i znaky velkoměstského kulturního stánku na vysoké společenské úrovni s náležitým vybavením elegantními přílehlými prostory. S takovým charakterem se k Lucerně rovnocenně připojila tři kina v oblasti Václavského náměstí – Passage, Koruna a posléze (ovšem až po válce otevřený) Světozor. Se stoupajícími nároky na vzhled interiérů i celé stavby se však začala zakládat nová kina i ve vnějších pražských čtvrtích, přičemž vinohradská Minuta, Kosmorama na Žižkově nebo smíchovský Sport se jeví jako trojice s výtvarně nejzajímavější úpravou. Pro hodnocení dispozičních řešení se jako přirozeně rozhodující jeví funkční splnění požadavků, plynoucích z frontálního vnímání filmového obrazu. V tom smyslu jako sympatický a právě pro nové kinosály příznačný prvek zaznamenáváme čelně orientované lóže v pozadí sálů – na rozdíl od bočních lóží, jimiž kina napodobovala divadelní hlediště. Protáhlé proporce mnoha kinosálů oné doby by většině dnešních diváků určitě nevyhovovaly; ale trhovou projekci tehdejších filmů bylo příjemnější sledovat z větší vzdálenosti. Co se týče výtvarného stylu, pak interiéry společensky nejambicióznějších biografů ovládaly secesí přibarvené neobarokní formy. Jako dobově adekvátnější se proti nim uplatňuje geometrická moderna třeba Minuty nebo smíchovského Sportu a kubismem ovlivněná úprava Kosmoramy znamená po této stránce stylově nepokročilejší projev.

43) Stavební archiv ObÚ Praha 4.

PhDr. Jiří Hilmera, CSc. (1925)

Vystudoval dějiny umění a hudební vědu na Filosofické fakultě University Karlovy (1945 – 1950). Zabýval se architekturou baroka, později zejména novodobou scénografií a divadelní architekturou. Před odchodem do důchodu pracoval v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze.

(Adresa: Patočkova 103, 169 00 Praha 6)

SUMMARY

THE HISTORY OF THE CONSTRUCTION
OF PRAGUE MOVIE HOUSES*Part I – Before the Formation of the Czechoslovak Republic*

Jiří Hilmera

The article traces chronologically the construction of Prague movie houses in 1907 – 1917. It notices that the character of the first permanent movie houses was still essentially provisional; initially, they were equipped without great architectonic and artistic ambitions on the premises intended originally for completely different purposes – for instance in ball rooms of favourite beerhouses, but also in courtyard warehouse wings of tenement houses. Even a cinema located in such an elegant environment, as was the movie house Orient in Hybernská Street, did not during all the years of its functioning shake off its provisional character. The status of the oldest movie house in Prague which from its opening to the public served exclusively as a cinema belongs to Lucerna, although initially it was designed to be used as a theatre. It is also the cinema, where for the first time in Prague a movie house acquired the features of a metropolitan culture centre on a high social level and was appropriately equipped with elegant adjacent rooms. In the region of Wenceslas Square, three cinemas of such character could equal Lucerna – Passage, Koruna and later on (opened of course after the WW I) Světozor. As the demands on the design of the interiors and the whole building were raising, new cinemas began to be found also in the outskirts of Prague; Minuta at Vinohrady, Kosmorama at Žižkov and Sport at Smíchov seem to be the triad of the most interesting architectonic design. For the evaluation of the disposition solutions, the functional fulfilment of demands arising from the frontal perception of the film picture seems to be naturally decisive. In this sense, frontally orientated boxes at the back of the movie houses – in contrast to the side boxes imitating the model of the theatre auditoriums, can be recorded as an engaging element typical for the new cinemas. Elongated proportions of many movie houses of that time surely would not satisfy most today's spectators, but the jerky projection of then films was probably easier to watch from a greater distance. As for the architectural style, the interiors of the socially most ambitious cinemas were governed by neo-baroque forms tinged with the Art Nouveau. More adequate to the time, the geometrical modern style finds its place for example in Minuta or Sport and the design of Kosmorama influenced by cubism means from this point of view the stylistically most advanced manifestation.

Translated by Alena Fidlerová

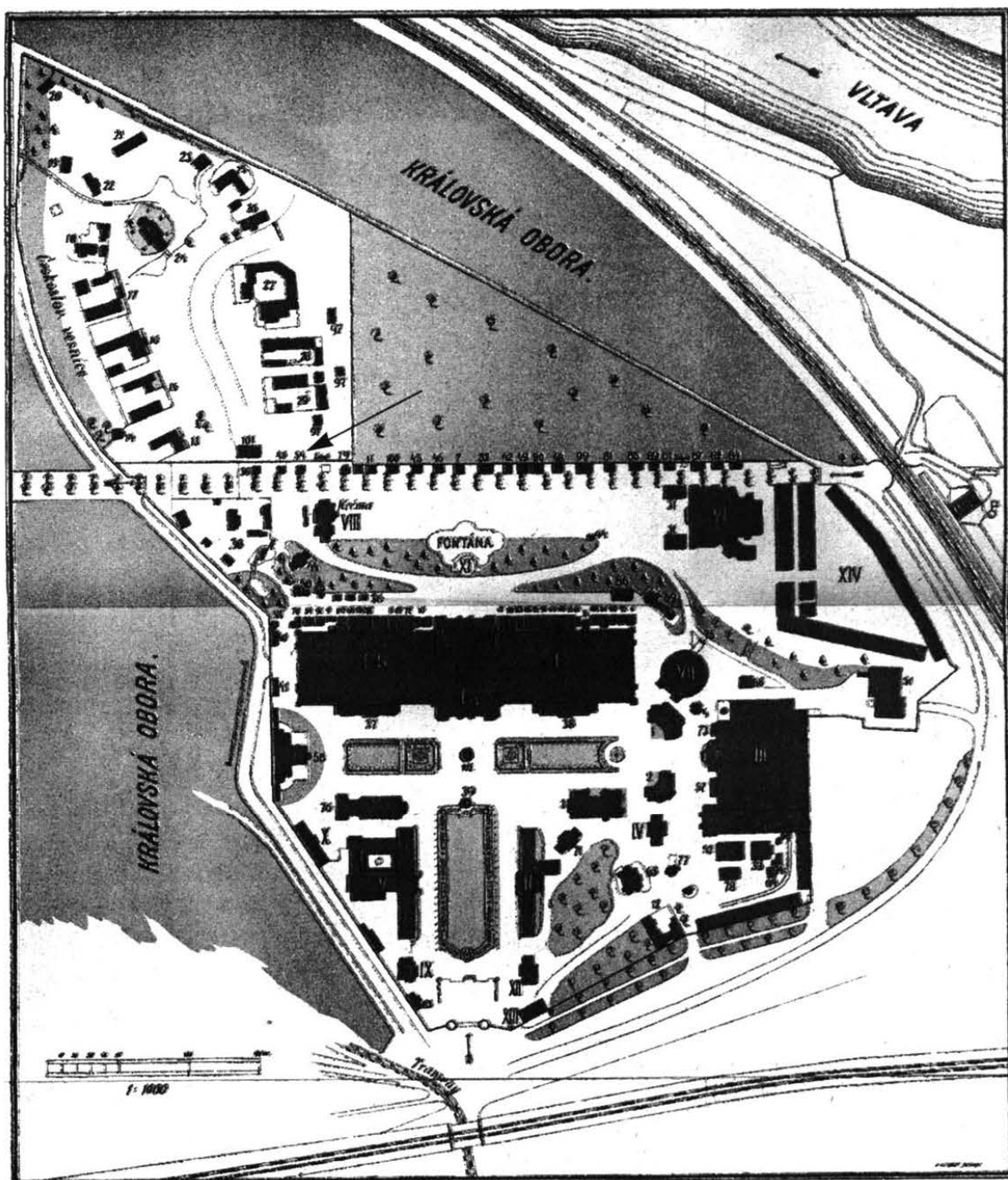
*Edice a materiály***Český kinematograf v Královské oboře 1898**

Atrakce nejrozmanitějšího druhu tvořily doplňkovou součást každé velké výstavy, ať byla tematicky zaměřena jakkoliv. Pořadatelé jim přisuzovali vždy stejnou, ale rozhodně nezanedbatelnou roli – spoluutvářet atmosféru výstavy a zvyšovat motivaci lidí k návštěvě celého areálu. Tzv. výstavní ruch let devadesátých si ostatně bez těchto atrakcí nelze ani představit. Výstavní život pravidelně obohacovaly různé divadelní, šantánové, koncertní a další produkce a své místo mezi nimi mělo i předvádění technických novinek. Návštěvníky proslulé Jubilejní výstavy v Královské oboře v roce 1891 velice zaujal vynález umožňující poprvé v historii technický záznam zvuku – Edisonův fonograf. Ten patřil i k atrakcím další velké reprezentační výstavy české společnosti na sklonku století, Národopisné výstavy československé v roce 1895. V pavilonu s fonografem zde byl ovšem k vidění ještě jiný pozoruhodný přístroj – Edisonův kinetoskop. Zdá se, že české veřejnosti splynul v jedno se zástupem různých optických hraček simulujících pohyb obrazu, neboť nevzbudil žádnou pozornost. (V dobových ohlasech na výstavu nebyl kinetoskop vůbec komentován.) Šlo sice o přístroj určený jedinému divákovi, nicméně tomu kinetoskop předváděl filmovou smyčku s fotografickým záznamem pohybu. Ke schopnosti vytvořit záznam zvuku se tak připojila schopnost vytvořit a uchovat i záznam pohybu. Historičnost chvíle však zůstala v českém prostředí prozatím přehlédnuta. Teprve o rok později se obecnstvu v českých zemích představil se vší pompou konkurenční vynález bratrů Lumièrových pracujících již s projekcí obrazu – kinematograf. Je samozřejmé, že se i tato žhavá novinka záhy vřadila mezi doprovodné atrakce nejrozsáhlejších výstav. Dokládá to přítomnost kinematografu na řadě zahraničních výstav, například v červnu 1896 na Elektrotechnické a uměleckoprůmyslové výstavě ve Stuttgartu, v červenci 1896 na Všeruské výstavě v Nižním Novgorodě, v září 1896 na Fotografické výstavě v Berlíně, v květnu 1897 na Mezinárodní umělecké výstavě v Drážďanech atd.¹⁾ Vliv německého prostředí zapůsobil i na české země. Kinematograf se stal již v letních měsících roku 1897 jednou z hlavních atrakcí hospodářské a zemědělské výstavy v Podmoklech na Děčínsku. Pavilon kinematografu zde dokonce provozoval jeden z nejvýznamnějších průkopníků německého filmu Oskar Messter.²⁾ Není proto nijak překvapující a už vůbec ne převratná přítomnost kinematografu na Výstavě architektury a inženýrství v Praze roku 1898.

Výstavu uspořádal Spolek architektů a inženýrů ve spolupráci s pražským magistrátem. Historikové českého filmu ji skloňují ve všech pádech a možná ji tak bezděčně povyšují na událost epochálního významu, ale je známo, že svým významem i návštěvností ji zastiňují obě velké výstavy předcházející – Jubilejní i Národopisná. Zatímco Jubilejní výstava v roce 1891 se po pětiměsíčním trvání mohla pochlubit neuvěřitelným počtem více než 2 500 000 návštěvníků a rovněž Národopisnou výstavu navštívilo přes dva miliony lidí, čtyřměsíční Výstava architektury a inženýrství v roce 1898 se dočkala svého půlmiliontého hosta teprve koncem září po prodloužení výstavy a celkový

1) Srov. Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Křtížeckého*. ČSFÚ, Praha 1973, s. 227 – 228.

2) Srov. František Cvrk – Hana Slavíčková, *Historie kin na Děčínsku*. „Děčínské vlastivědné zprávy“ 2, 1992, č. 1, s. 3 – 20.



Plánek výstaviště z katalogu Výstavy architektury a inženýrství v Praze 1898.

Šipka ukazuje na místo přidělené Českému kinematografu

Foto archiv

počet návštěvníků činil 568 893.³⁾ (Pořadatelé přitom předpokládali návštěvu 1 000 000 osob.) Že se nepodařilo zopakovat úspěch Jubilejní výstavy, ovšem tento podnik nedegradovalo na nějakou akci druhého řádu. V pražském společenském životě letních měsíců roku 1898 zaujímala

3) Srov. B. K. [B. Kavka], *Výstava architektury a inženýrství v Praze 1898*. „Zprávy Spolku architektů a inženýrů v království Českém“ 33, 1899, s. 25 – 27.

bezsporně čelné místo. České deníky zavedly pro dobu výstavy stálou rubriku, v níž denně informovaly své čtenáře o dění na výstavišti. Po stránce koncepční zahrnovala výstava několik oddělení, konkrétně architekturu a stavitelství, inženýrství, strojírenství a elektrotechniku, odborné a průmyslové školství, oddělení historické, výstavu motorů a strojů, železničtí, nové vynálezy a odbornou literaturu. Zábavní část výstavy tvořily atrakce všeho druhu – technické divadlo Uranie s koncertním, přednáškovým a divadelním programem, panorama Ludvíka Marolda Bitva u Lipan, panorama Národní jednoty pošumavské, pavilon zrcadlových efektů Tábor lidu, pavilon optických efektů Převrácený svět (oba známé již z národopisné výstavy), Megateleskop, lety balonem, Krčma umělců „U Nesmysla“, k tomu přirozeně množství dalších restaurací, vináren či různých „ochutnávání“. Pozornost návštěvníků se na sebe snažil upoutat také pavilon Českého kinematografu.⁴⁾

Návštěvníci vstupovali na výstaviště většinou hlavní branou v jižním cípu areálu. V jižní, horní části výstaviště byla také soustředěna všechna stěžejní oddělení výstavy. Kdo obešel hlavní palác, mohl kolem fontány sejít do severní, dolní části výstaviště, kterou v západovýchodním směru protínala rovná alej vzrostlých stromů. Táhl se od boční, východní brány přes celou šíři výstavního areálu a za západní branou pokračovala dál do nitra Královské obory. To stromořadí stálo vskutku za zevrubný průzkum. Skrývalo nejméně osm vináren, tři hostince, čtyři cukrářství, dvě uzenářství a další jiné pavilony a stánky. Pokud bychom do něho vstoupili západní branou, míjeli bychom záhy po pravé straně valašskou usedlost s hostincem, zatímco po levé straně by se na sever rozprostíral areál Československé vesnice dochované ještě z Národopisné výstavy. Pak by již pavilonem Tábor lidu začínal onen řetězec pavilonů a stánků, který zleva lemoval stromořadí až téměř k východní bráně. Třetí v pořadí asi sto metrů od západní brány – naproti umělecké krčmě „U Nesmysla“ mezi Karasovou vinárnou a prodejnou tabáku – stál Český kinematograf.

S myšlenkou zřídit na výstavě kino přišli třicetiletý stavební technik Jan Kříženecký a jeho o rok mladší druh ze studií, nyní kolega z kanceláře Josef František Pokorný. K jejich fascinaci kinematografem se v čase příprav výstavy přidružila nikterak nereálná vidina slušného výděлку; všechny výstavní atrakce měly o pravidelný přísun návštěvníků většinou postaráno. Svou roli přitom nepochybně sehrála skutečnost, že jak Pokorný, tak Kříženecký byli zaměstnanci výstavní kanceláře při stavební kanceláři pražského magistrátu. Podíleli se na přípravách výstavy a měli tedy jistě dostatek potřebných informací, případně i kontaktů, aby mohli ideu kinematografu na výstavě prosadit a uskutečnit. Není vyloučeno, že zpočátku chtěli k pořádání kinematografických představení využít divadla Uranie.⁵⁾ Pokud ano, můžeme se domýšlet, že z toho sešlo zejména z bezpečnostních důvodů. Jak dokládá protokol ze schůze stavebního výboru Spolku architektů a inženýrů, dělali si pořadatelé nejvíce starosti právě kvůli nebezpečí požáru. Kříženecký s Pokorným byli 22. dubna 1898 pozváni do schůze výboru, aby podali „vysvětlení ohledně bezpečnosti ohně při kinematografu. Titíž byli požádáni, aby došli, k panu vrchn. inž. místodr. p. Leitnerovi, aby mu vysvětlili, že nebezpečí ohně při tomto zcela vyloučeno jest.“⁶⁾ Kinematograf měl

4) Srov. *Výstava architektury a inženýrství spojená s výstavou motorů a strojů pro maloživnostníky a s odbornou výstavou klempířů zemí koruny České v Praze 1898. Hlavní průvodce a katalog*. Praha 1898. Složitý podtitul výstavy souvisí s problémem, který musel výkonný výbor výstavy řešit hned na počátku příprav. Na stejný termín plánovaly v Královské oboře Obchodní a živnostenská komora pražská výstavu motorů a pomocných strojů a Společenstvo klempířů v Praze odbornou výstavu klempířů zemí koruny České. Obě výstavy se staly součástí Výstavy architektury a inženýrství. Srov.: B. K a v k a, *Výstava architektury a inženýrství*. „Zprávy Spolku architektů a inženýrů v království Českém“ 32, 1898, s. 27 – 29.

5) Srov. *Český kinematograf*. „Národní listy“ 38, 6. 5. 1898, č. 125, s. 3.

6) Státní ústřední archiv, fond Spolek inženýrů a architektů, kniha protokolů ze schůzí stavebního výboru SIA 1897 – 1898.



*Pohled na dolní část výstaviště:
v popředí Krčma umělců „U Nesmysla“, za ní se ve stromořadí skrývá pavilon Českého kinematografu,
v pozadí areál Československé vesnice dochované z národopisné výstavy roku 1895*

Foto archiv



*Pohled do stromořadí od západní brány.
Na tomto dosud neznámém snímku je alespoň částečně zachycena budova Českého kinematografu s plakátem na boční stěně.
Před plakátem stojí pravděpodobně Jan Kříženecký
Foto NTM*



Plakát Českého kinematografu

Foto archiv

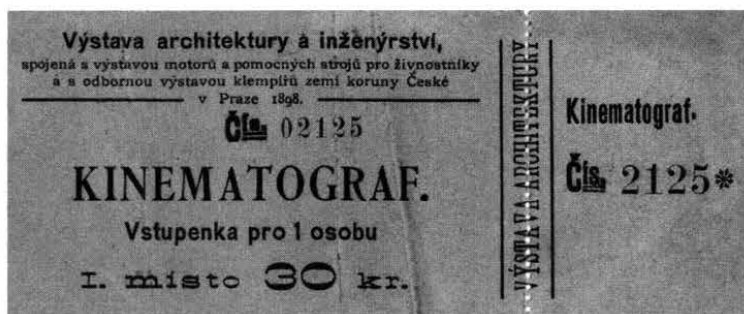
tedy nakonec svůj vlastní pavillon – jednoduchou dřevěnou stavbu s udusanou zemí místo podlahy, asi patnácti řadami židlí a několika postranními východy. Do sálu se vstupovalo zapuštěným hlavním vchodem z průčelí budovy, po jehož stranách byly dva kiosky, nad nimi se potom nacházela vyplechovaná promítací kabina. Kapacitu sálu odhadl po letech pamětník Vincenc Pokorný na 180 míst. Stavbu pavillonu i zakoupení Lumièrova kinematografického aparátu financoval formou půjčky Pokorného otec Josef, spolumajitel pražské továrny na výrobu kočárů. Kříženecký s Pokorným asi na kinematografu příliš nezbohatli, ale dluh ve výši čtyř až pět tisíc zlatých prý z čtyřměsíčního provozu kinematografu řádně splatili.⁷⁾ V názvu Český kinematograf hledíme snad souvislost nikoliv s prezentováním prvních českých filmů, nýbrž s národní koncepcí celé výstavy: „Jest známo, že správa výstavy jest česká a že český ráz bude význačným pro prvou tuto odbornou výstavu i ve skupinách mezinárodních...“, praví zpravodaj výkonného výboru.⁸⁾ Výstava byla slavnostně otevřena ve středu 15. června 1898, v neděli 19. června odstartovala představení kinematografu. Můžeme-li věřit známému plakátu, hrál Český kinematograf po čtyři měsíce denně až do pondělí 17. října 1898, kdy byla výstava v 16.00 hod. definitivně uzavřena.

- 7) Jan Kříženecký byl ve výstavní kanceláři zaměstnán jako výpomocný technik a jeho měsíční příjem činil 100 zl.
- 8) B. K a v k a, c. d. , s. 29. Pojem „kinematograf“, převzatý z francouzského „cinématographe“, označoval jak vlastní kinematografický aparát, tak i instituci předvádějící filmy. Pro tento druhý význam se brzy začal prosazovat výraz anglické provenience „biograf“ a později pod rakouským a německým vlivem též termín „kino“. Od dvacátých let se s pojmem „kinematograf“ setkáme stále řidčeji, vyskytuje se však nadále v některých právních textech a zachoval se až do čtyřicátých let i v názvech korporací sdružujících majitele a provozovatele kin (např. Zemský svaz majitelů kinematografů v Čechách).

Ve všední dny začínala představení v 15.00 hod. a opakovala se nepravidelně podle zájmu diváků až do pozdního večera. (O dětském dnu však sliboval inzerát představení každou půlhodinu.) V neděli a o svátcích se hrálo již od 10.00 hod. dopoledne. Svým vstupným 30 a 20, děti 10 krejcarů se kinematograf řadil mezi levnější, i když nikoliv nejlevnější zábavní

podniky. Jen pro srovnání: koncerty a přednášky v Uranii stály 50, 30 a 20 kr., místa v lóžích ovšem 2 zl. Za vstup na Maroldovo panorama se platilo dopoledne 20 kr., ale odpoledne již 40 kr. Vstupenky na vyhrazená místa do balonové arény, odkud startoval vzduchoplavec František Hůlka s balonem „Ressel“, byly za 20 kr. Pouhých 5 kr. naopak stačilo ke vstupu do pavilonu Převrácený svět. Jinak celodenní vstupné na Výstavu architektury a inženýrství činilo ve všední dny 40 kr., o nedělích a svátcích 30 kr., stejnou částku pak návštěvník zaplatil i za vstup po 18. hodině. Příjmy kinematografu lze jen těžko odhadovat, protože nevíme téměř nic o návštěvnosti ani o celkovém počtu představení. Při vyprodaném domě mohla pokladna utržit kolem 30 zl. Budeme-li optimisticky kalkulovat s třetinovým obsazením sálu (10 zl.) a s pěti představeními denně (jistě jich bylo více), dosahovala by denní tržba 50 zl. Po 120 dnech provozu se dostaneme k částce 6000 zl. Traduje se, že návštěvnost byla zpočátku s výjimkou nedělí slabá a stoupla teprve s širším zapojením původních filmů. Vincenc Pokorný se dokonce rozpomenul na zajímavý detail, že při malých návštěvách se někdy hrálo při otevřeném hlavním vchodu, aby kinematograf upoutal pozornost lidí procházejících alejí. Jedno představení obsahovalo kolem deseti filmů. Žádné titulky se údajně nepromítaly, filmy byly ohlašovány ústně. O případném hudebním doprovodu se žádné svědectví nedochovalo. Každému představení byl přítomen hasič.

Repertoár Českého kinematografu tvořily filmy dodané Lumièrovou továrnou a filmy natočené Kříženeckým.⁹⁾ Za nejstarší, tedy první české filmy, lze považovat ty, které se objevily na programu již v zahajovací den 19. června. Byly to filmy *Svatojanská pouť v československé vesnici*, *Polední výstřel z děla na baště sv. Tomáše* a *Purkyňovo náměstí na Král. Vinohradech*. K nim postupně přibývaly další. Právě v neděli 19. června prožívala Praha u příležitosti 100. výročí narození Františka Palackého velkolepou slavnost spojenou s kladením základního kamene k Palackého pomníku. V dopoledních hodinách stihl Kříženecký natočit ruského vyslance generála Komarova, který prý při poklepu na základní kámen pronesl: „Ve jménu Otce, Syna i Ducha svatého čest, sláva českému národu a vesmíru slovanskému.“¹⁰⁾ Pak musel Kříženecký jistě spěchat na výstaviště, aby byl Lumièrův aparát připraven k odpolednímu zahajovacímu představení. Z dopoledního natáčení vznikla aktualita *Slavnost zakládání pomníku Fr. Palackého*. Jiné aktuality jako například *Hanácké banderium* či *Přívod královniček* se vázaly přímo k výstavnímu životu. Podobně i film *Přenesení kolébky Fr. Palackého z Hodslavic na výstaviště* natočený o Moravském dnu 10. července. Prostředí výstaviště ovšem vstoupilo i do prvních hraných filmů



Vstupenka do předních řad
na představení Českého kinematografu
Ze sbírek NTM

9) Srov. Z. Štábla, c. d., s. 71 – 86.

10) „Národní politika“ 16, 20. 6. 1898, č. 168, s. 4.



*K velkým atrakcím Výstavy architektury a inženýrství patřila
Krčma umělců „U Nesmysla“ postavená podle návrhu architekta Jana Kouly.
Na její bizarní výzdobě se podíleli významní výtvarníci jako
Ladislav Šaloun, Jan Preisler, Arnošt Hofbauer a další.
O charakteru této výzdoby leccos napovídají už názvy nástěnných maleb:
Strašidelný lev, Pavián a jeho oběť, Slavnostní čokoládoví trubači, Velhouši
Foto NTM*

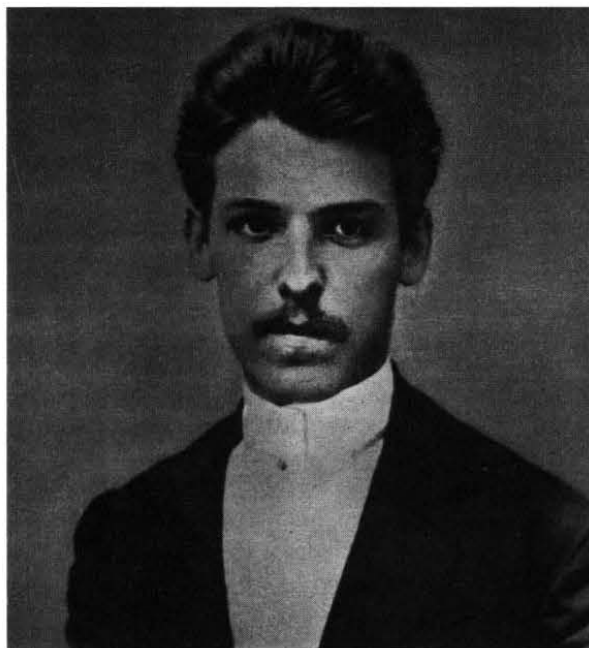
se Švábem Malostranským. Dekoraci *Dostaveníčka ve mlýnici* tvořila budova staročeské mlýnice zachovaná z Národopisné výstavy. Rvačka mezi výstavním párkařem a lepičem plakátů se zase odehrává kousek od Českého kinematografu u některého z bočních vchodů do budovy umělecké krčmy „U Nesmysla“. Soupis Kříženeckého filmů z roku 1898 čítá prozatím 19 titulů, ale vzhledem k objednanému množství neexponovaného materiálu se má zato, že jich mohlo být více (v krajním případě nulového odpadu materiálu až 31).¹¹⁾ Šance na kompletaci tohoto soupisu jsou téměř mizivé. Potenciálním zdrojem nových informací by se snad ještě mohl stát tištěný výstavní program vydávaný denně od 24. července. Není ovšem vůbec jisté, zda tento dvoulist vůbec evidoval program kinematografu, navíc s pravidelným výčtem filmů. Zda se toto periodikum někde dochovalo jako v případě jiných výstav z přelomu století, se nám prozatím nepodařilo vypátrat.¹²⁾

Navzdý neřešitelný zůstane problém názvů těchto filmů, a to proto, že Kříženeckého filmy řádné názvy pravděpodobně neměly. Pohybujeme se v nejranějším období kinematografie, kdy kratičké,

11) Srov. Z. Š t á b l a, c. d., s. 85 – 86. Kříženeckého filmografie viz tamtéž, s. 251 – 252.

12) Ku pomoci není ani sekundární literatura. Na rozdíl od obou výstav předchozích je ta z roku 1898 historiky, zdá se, důsledně přehlížena. Osamocená výjimka: Zdeněk L u k e š, *K výročí pražských výstav 1898 – 1908*. In: Ročenka Technického magazínu 1. Praha 1987, s. 182 – 192.

sedmnáctimetrové filmy ještě nebyly vnímány jako díla, jež by měla nést nějaký název. Názvy, pod nimiž filmy figurovaly v katalogích tehdejších výrobců, měly spíše charakter označení, sloužícího k identifikaci filmu a inzerci jeho obsahu zároveň. Jak víme, byly filmy v Českém kinematografu ohlašovány ústně. Velmi pravděpodobně vyvěšovali jeho provozovatelé nějaká návěští s programem představení, ta se však nedochovala, takže máme k dispozici pouze tvrzení pamětníků a dobový tisk. Pro oba tyto zdroje platí, že se tu názvy filmů vyskytují v podobě značně nejednotné, přitom však nepostrádají konkordantní obraty. Můžeme tedy předpokládat společný impuls k jejich zrodu, jímž mohlo být například právě ono ústní ohlašování anebo návěští, na nichž však mohly filmy promítané v rozmezí čtyř měsíců figurovat pod více názvy. Nejde tu přitom jen o drobné



Jan Kříženecký

Foto archiv

modifikace či kratší a delší varianty. Příklad filmu *Výstavní párkař a lepič plakátů*, jehož jeden alternativní název zní dokonce *Biřtlářova nehoda „U Nesmysla“*, zdá se nasvědčovat tomu, že původci prvních českých filmů vůbec nechápali název filmu jako něco závazného, a tudíž neměnného. Tvůrci nějakého budoucího katalogu českého filmu si tedy nesmí klást otázku „Který z názvů tohoto filmu je správný?“, nýbrž musí se tázat „Které názvy tohoto filmu jsou relativně nejautentičtější?“.

Ve výstavní epizodě z úsvitu dějin českého filmu vystupují postavy, které nám dosavadní historická literatura prezentuje značně nevyrovnaným způsobem. Takřka veškerou pozornost historiků totiž zatím absorbovala oslavovaná osobnost Jana Kříženeckého, zbytek potom pohltila postava Josefa Švába Malostranského. Je poněkud neuvěřitelné, že se pracovníci Národního technického muzea dotazovali Vincence Pokorného po více než padesáti letech na pekaře, který v Českém kinematografu prodával pečivo, a přitom neprojevili zájem o osudy obou bratrů Pokorných, Josefa i Vincence samotného (viz dopis V. Pokorného z 3. 2. 1953 v naší edici). Oba přece byli přímými účastníky a jeden z nich dokonce hybatelem dění, jež nás zajímá.

Dejme tedy prostor stručnému defilé hlavních i některých vedlejších postav Českého kinematografu, pro změnu v abecedním pořadí:

Ferdinand Gýra (1861 – ?) – podle Vincence Pokorného povoláním typograf, Kříženeckého švagr a spolubydlící v bytě v Sokolské třídě. S jeho sestrou Marií Gýrovou se Jan Kříženecký oženil právě v době trvání výstavy, a to 3. září 1898. Gýra pracoval v Českém kinematografu jako placený uvaděč, pomáhal však i při natáčení filmů a dokonce si v nich i zahrál.

Jan Kříženecký (20. 3. 1868 – 9. 2. 1921) – stavební technik, fotograf, kameraman, promítač, ředitel kina. V matrice je zapsán jako „Kříženecký“, což jeho životopisec Zdeněk Štábla odbývá konstatováním, že „již Janův otec se všude podepisoval dlouze“.¹³⁾ Také jméno úspěšnějšího bratra Rudolfa se v dobovém tisku vyskytuje s „í“. S Janem Kříženeckým už to tak jednoduché není.

13) Srov. Z. Štábla, c. d., s. 222.



*Josef Šváb Malostranský
ve filmu Smích a pláč (1898)*
Foto archiv

V novinách a časopisech sice převažuje „dlouhá“ varianta, ale v katalogu Výstavy architektury a inženýrství je jméno s krátkým „i“ a co víc – varianta „Kříženecký“ figuruje i na dochovaném svatebním oznámení i v pamětnických textech Vincence Pokorného.¹⁴⁾ Rozhodně jde o otázku zcela otevřenou. V literatuře se pravidelně u Kříženeckého jména objevuje označení „architekt“ nebo titul „ing.“. Připomeňme, že Kříženecký vysokoškolská studia architektury a pozemního stavitelství nedokončil. Ustavičné spojování jeho jména s profesí „architekta“ zní dnes, kdy totéž slovo znamená i akademický titul, značně zavádějícím způsobem, literatura ovšem konzervuje tehdy obvyklou praxi. V roce 1917 si Kříženecký zažádal o výjimečné povolení užívat titulu „inženýr“ a od 1. 2. 1918 toto právo skutečně získal.¹⁵⁾ Téměř celý svůj profesio-

nální život strávil jako zaměstnanec pražského magistrátu (začínal jako výpomocný technik, roku 1902 postoupil do funkce stavebního oficiála a v roce 1910 dosáhl funkce vrchního stavebního revidenta). Mezi jeho pracovní povinnosti zde patřilo i fotografování městských památek. Aktivita kinematografická, ať se snad s nimi identifikoval sebevíc, představovaly vždy vedlejší činnost – zájmovou i výdělečnou.

Josef František Pokorný (1869 – ?) – stavební technik a nedostudovaný architekt,¹⁶⁾ Kříženeckého spolužák na reálce i na technice a kolega ze stavební kanceláře při pražském magistrátu. Byl-li Kříženecký prvním českým filmařem, pak Josefu Pokornému náleží nepochybně epiteton „první český produkční“. On to byl, kdo obstaral kapitál, on zajišťoval natáčení filmů po stránce organizační. Po skončení výstavy se již prý filmem nikdy nezabýval, navíc se záhy odstěhoval z Prahy (údajně do Moravské Ostravy) a tím se filmovým historikům definitivně ztratil z očí. Letitý nezájem badatelů o tuto druhou klíčovou osobnost Českého kinematografu je vskutku zážehující.

Vincenc Pokorný (? – ?) – právník, bratr Josefa Pokorného. Vypomáhal v Českém kinematografu a účastnil se natáčení některých Kříženeckého filmů. Vynořil se počátkem padesátých let jako korunní svědek počátků českého filmu a vypovídal o druhých lidech, aniž byl tázán alespoň na základní informace o své vlastní osobě.

Josef Šváb Malostranský (16. 3. 1860 – 30. 10. 1932) – herec, kabaretní komik, autor a vydavatel kupletů a drobných scénických útvarů, obchodník. Nebyl sice spjat přímo s provozem Českého kinematografu, zato podstatnou měrou zasáhl do jeho repertoáru. Jako pamětník

14) Národní filmový archiv, k. Licence kinematografické, složka Kříženecký, i. č. 61. V naší edici ustupujeme prozatím, jak vidno, tlaku tradice, a to zejména proto, že opačné rozhodnutí by se muselo opírat o průzkum mnohem širší pramenné základny týkající se navíc celé Kříženeckého rodiny. Tématem našeho článku i edice ovšem není biografie filmového průkopníka, nýbrž kulturněhistorická událost.

15) Srov. Z. Štábla, c. d., s. 222 – 223.

16) Jako student architektury byl Josef Pokorný zapsán ještě ve školním roce 1897/98, ale v seznamu studentů, kteří se dostavili k závěrečným státnicím, již stejně jako Jan Kříženecký nefiguruje.

působí sice tento neúnavný fabulátor nanejvýš nedůvěryhodně, ale můžeme mu nejspíš věřit, že první hrané filmy napsal a „aranžoval“ neboli režíroval on. Z neznámých důvodů uvádějí dosavadní filmografické příručky jako režiséra prvních hraných filmů jejich kameramana Jana Kříženeckého.¹⁷⁾ Přitom iniciační role zkušeného humoristy Josefa Švába je zde nepochybná, Kříženecký by bez Švábova impulsu do sféry hraného filmu nejspíš vůbec nevskočil. Vystoupení Josefa Švába v prvních českých filmech symbolicky předznamenalo budoucí orientaci značné části domácí produkce ve smyslu jejího kulturního typu.

Řada pozdějších populárních článků o počátcích českého filmu navozuje dojem, že kinematograf se stal událostí výstavy a setkal se s mimořádným zájmem návštěvníků. Pravda je téměř pravý opak a dobový ohlas Českého kinematografu v tisku to nezvratně dokazuje. Připojená edice totiž není výběr, nýbrž souhrn všeho nalezeného. Uvážíme-li, že centrální české, případně pražské deníky referovaly o výstavě denně a někdy i velice obsáhle, že komentovaly každou zajímavější událost a přinášely informace o denním programu výstavy, tedy o koncertech, přednáškách, divadelních představeních či humoristických večerech „U Nesmysla“, pak mizivá pozornost atrakci Jana Kříženeckého a Josefa Pokorného může znamenat jediné – kinematograf zůstal zcela na okraji zájmu veřejnosti. Ne že by nenalezl publikum, ale nestál deníkům za častější komentář či alespoň pravidelnou elementární informaci, s jakou mohla počítat většina ostatních atrakcí zábavní části výstavy. Některé deníky, jako například Pražské noviny či jejich odpolední příloha Pražský deník, nezmínily dokonce kinematograf za čtyři měsíce ani jedinkrát, ačkoliv se neopomněly rozepsat třeba o „mluvících hodinách“ či Edisonově graphoponu. Můžeme z toho vyvodit ještě jeden poměrně závažný závěr – první české filmy nevnímala česká veřejnost jako nějakou senzaci, pouze si jich povšimla a tyto filmy pak celkem nenápadně vplynuly do dobové „distribuční nabídky“. Na to, aby se domácí filmy časem prosadily jako fenomén hodný obecné pozornosti, bylo potřeba soustavnějšího a dlouhodobějšího podnikatelského úsilí a to je role, kterou na sebe Jan Kříženecký s Josefem Pokorným už nevzali. A více než deset let ani nikdo jiný.

Ivan Klimeš

17) Srov. Jan S. Kolář – Myrtil Frída, *Československý němý film 1898 – 1930*. Praha 1962, s. 45, 188; *Český hraný film I. 1898 – 1930*. Praha 1995, s. 58, 222.

**Filmy Jana Kříženeckého
na Výstavě architektury a inženýrství v Praze 1898**

D o c h o v a n é :

Cvičení s kužely Sokola malostranského / Kroužení kužely Sokolů malostranských

Dostaveníčko ve mlýnici / Švábovo zmařené dostaveníčko

Námět: Josef Šváb Malostranský.

Hrají: Josef Šváb Malostranský (záletník), Ferdinand Gýra (mlynář)

Polední výstřel pražský / Polední výstřel z děla

/ Polední výstřel z děla na baště sv. Tomáše

Přenesení kolébky Fr. Palackého z Hodslavic na výstaviště

Průvod královniček

Purkyňovo náměstí / Purkyňovo náměstí na Král. Vinohradech

Smích a pláč / Pláč a smích

/ Sóllový výstup p. Švába

Svatojanská pouť v československé vesnici / Svatojanská pouť ve vesnici

Voltýžování jízdního odboru Sokola pražského

Výjev z lázní žofínských / Žofínská plovárna

Výjezd parní stříkačky k ohni / Odjezd k ohni

Výstavní párkař a lepič plakátů / Pražský párkař a lepič plakátů

/ Biřtlářova nehoda „U Nesmysla“

/ Pražský párkař a lepič plakátů „U Nesmysla“

Námět: Josef Šváb Malostranský.

Hrají: Josef Šváb Malostranský (párkař), Ferdinand Gýra (lepič plakátů)

N e d o c h o v a n é :

Alarm staroměstských hasičů / Poplach k ohni

/ Alarm pražských hasičů staroměstských

/ Poplach hasičů v obecním dvoře staroměstském

Cyklisté

Defilování vojska o Božím těle na Královských Hradčanech / Defilé kadetů

Hanácké banderium / Moravský den na výstavě

Rychlovlak v Polabí

Slavnost zakládání pomníku Fr. Palackého

Útok pražského dělostřelectva

(Podle: Zdeněk Š t á b l a, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*. ČSFÚ, Praha s. 251.)

*Edice a materiály***Z POČÁTKŮ ČESKÉHO FILMU***Dokumenty, ohlasy, vzpomínky*

1898, 30. dubna. – Dopis Josefa Švába Malostranského, v němž Šváb nabízí majitelům výstavního kinematografu Janu Kříženeckému a Josefu F. Pokornému svou spolupráci při natáčení hraných filmů.

30. 4. 1898

Slovutní pánové!

Četl jsem dnes zprávu o Vašem **českém kinematografu** a tu rád se Vám nabízím k aranžování některých humorných scén, bez kterých se zajisté ani Váš český kinematograf neobejde.

Já byl prvním, který svého času na jubilejní výstavě mluvil a zpíval česky do fonografu, a proto i zde **rád** posloužím svým humorem!

V hluboké úctě oddaný

Jos. Šváb

Národní technické muzeum – sbírka rukopisů, i. č. 338.

Český kinematograf

Jednou z nejzajímavějších výstavních atrakcí bude **český kinematograf**, jenž ve vědeckém divadle »Uranii« na výstavě bude produkovati »živé fotografie« a svou přesností, docílenou na základě výzkumů nejnovějších, předčí podobné podniky cizí. Pp. arch. Jan Kříženecký a arch. Rudolf Pokorný obdrželi k jeho zřízení v divadelní budově »Urania« již úřední povolení, jehož bylo zapotřebí z důvodů bezpečnostních. Kinematograf jmenovaných pánů, jak bylo náležitě osvědčeno, poskytuje úplnou a naprostou bezpečnost tak, že každé i sebemenší nebezpečí jest úplně vyloučeno. V »Uranii« budou kinematografem pořádána pravidelná představení, kteráž svou novostí přilákají každého návštěvníka výstavy.

Představení tato budou pozoruhodna zvláště tím, že budou předváděti živé výjevy ze života českého vůbec a pražského zvláště a jmenovitě i ze života výstavního, takže jest úplně možná, že mnohý návštěvník výstavy uzří při nich i sebe sama »živého«. Jediné nebezpečí, jež jest spojeno s kinematografem, ale nebude snad na závalu, mohlo by býti asi to, že by dovedl veřejně prozraditi i nějaké – dostaveníčko. Každým způsobem budou představení tohoto českého kinematografu velice zajímavá a zábavná.

„Národní listy“ 38, 6. 5. 1898, č. 125, s. 3.



18³⁰/₄ 98

Slovutní páňové!

Pěť jsem dnes zprávu o Vašem
českém kinematografu, a ta
má se Vám nabídnout k
aranžování některých humer.
scén, bez kterých
se zajišťí ani váš
český kinematograf
nesběje.

Tá byl proum,
který svého času



Deposé
č. 93.A



na jubilejní výstavě mlu-
vil a zpíval český do
fonografu, a proto i zde
rád posloužil svým
humorem.

V hluboké

úctě oddaný

Josef Šváb

JOSEF ŠVÁB
obchod
papírem a kuplety
v Praze-III.,
Mostecká ulice č. 4. n.

Dopis, v němž Josef Šváb Malostranský nabízí Kříženeckému a Pokornému
spolupráci při natáčení hraných filmů
Ze sbírek NTM

Český kinematograf

Minulou neděli otevřeli v dolejší části výstavy dva mladí architekti pavilon, v němž podle vzoru Francouzů, kteří před časem dávali představení v hotelu »U černého koně«, předvádějí kinematografem řadu zajímavých »živých obrazů«. Čeští podnikatelé chtějí však také podat obrazy z pražského života, pokud mohou interesovati širší vrstvy svým seskupením nebo obsahem, a několik takových lze již nyní viděti v první sérii. Dlužno uznati, že provedení původních obrazů v ničem nestojí za francouzskými vzory a směle může s nimi svou čistotou a plastičností konkurovati. Nejlepším dokladem toho jest »Sv.-Janská pouť v česko-slovanské vesnici«. V plném svitu slunečním míhají se světlé toalety přecházejících dam, za veselé hudby taneční víří na vyhrazeném místě neúnavně taneční páry a vzadu točí se kolotoč a produkují »umělci« na provaze. Ruch a život výstavní pouti zachycen tu znamenitě v plné své svěžesti a barvitosti dojmů. Nebo »Polední výstřel«: v jedné minutě předvedena dle skutečnosti celá machinace nabíjení, vystřelení a vyčištění děla. Na obraze »Purkyňovo náměstí na Král. Vinohradech« víří pravý šum velkoměstského života, kde mezi vagony elektrické dráhy proplítají se vozy a chodci a plným tryskem ujíždějí cyklisté. Z cizích obrazů možno vidět scény vážné i rozmarné, zasluhující všeobecné pozornosti. Záleží jen na obecnstvu, aby hojnou návštěvou podporovalo tento nový český podnik a umožnilo tak časté měnění programu a doplňování jeho novými původními čísly.

„Národní listy“ 38, 23. 6. 1898, č. 171, s. 3.

Český kinematograf má na dnešek připraveny kromě jiných dva rozkošné původní živé obrazy: »Alarm pražských hasičů staroměstských« a »Švábovo zmařené dostaveníčko«.

„Národní listy“ 38, 3. 7. 1898, č. 181, s. 2.

Český kinematograf na výstavě rozmnožil svůj program novými obrazy z Prahy, jež dnes v neděli poprvé předvésti míní. Druhý obraz předvádí nezvratný důkaz všemu obecnstvu pražskému, že sbor hasičů staroměstských skutečně po udeření poplašného signálu v jedné minutě k ohni odjíždí. Další zajímavé obrazy se připravují.

„Hlas národa“ 3. 7. 1898, č. 181 (příloha), nestr.

Český kinematograf. Zvláště zajímavou atrakcí výstavy i pro nejširší vrstvy obecnstva jest český kinematograf, v němž právě přišla na řadu kolekce svrchované poutavých a zábavných obrazů z výstaviště. Upozorňujeme obecnstvo na tento vynikající český kinematograf; pavilon jeho jest při hlavní silnici dolní aleje poblíže české vesnice.

„Národní politika“ 16, 6. 7. 1898, č. 184, s. 3.

»**Český kinematograf.**« Za příčinou dětského dne na výstavišti sníženo vstupné pro děti na 5 kr. Začátek od 2 hodin každé půl hodiny.

„Národní politika“ 16, 13. 7. 1898, č. 191, s. 2.

(Téměř identická zpráva viz též: „Hlas národa“ 13. 7. 1898, č. 191 (příloha), nestr.; „Národní listy“ 38, 13. 7. 1898, č. 191, s. 3.)

»**Český kinematograf.**« Dnes obohacen program novými zajímavými pěti čísly, jež zajisté všeobecný zájem vzbudí a náležitého ocenění dojdou, a sice obrazy: Sokola pražského voltyžování na bělouši »Vasilu«, provedeno pěti br. Sokoly na cvičišti na Letné. Sokola malostranského nové cvičení s kužely; cvičí 12 bratrů v letní tělocvičně na Malé Straně. Z moravského dne: banderium hanácké a děvy v malebných krojích národních. Zakládání pomníku Fr. Palackého: klepání hodnostářů na základní kámen. Komická scéna: Pražský párkař a lepič plakátů »u Nesmysla«, provedl Šváb z Malé Strany a jiní.

„Národní listy“ 38, 24. 7. 1898, č. 202, s. 2.

Český kinematograf. Po dnešní neděli připraveno jest mj.: Zakládání pomníku Frant. Palackého: Klepání všech hodnostářů na kámen základní.

„Hlas národa“ 24. 7. 1898, č. 202 (příloha), nestr.

Výstava architektury a inženýrství

III. Atrakční a zábavní podniky

[...] K těmto výstavním podnikům, jež jsou v režii výboru výstavního, druží se četné atrakční a zábavní podniky soukromé. V první řadě jakožto novinka budiž jmenován **Český kinematograf** v dolejší stromořadí naproti krčmě umělců. Princip i zařízení kinematografu jsou čtenářstvu našemu známy z článku a vyobrazení, jež podal Světozor roku 1896. Promítání obrazů děje se pomocí obloukové elektrické lampy s ručním regulováním s proudem 15 Amp a 50 Volt se svítivostí 1600 svíček. Kondenzační čočkou vrhá se světlo na diapozitivy, takže tyto nacházejí se v ohnisku svazku paprskového, a myslíme-li si postup paprsku při vzniku obrazu na desce v aparátu fotografickém, jest pochod zde při promítání obrazu zcela obrácený, takže z obrazu na desce dostaneme na promítací ploše obraz ve skutečné velikosti neb i zvětšený. Obrazy na filmu pohybují se rychlostí takovou, že vystřídá se 900 obrazů za minutu, takže oko – jelikož doba trvání je menší $\frac{1}{10}$ vteřiny – nevidí jednotlivých obrazů, nýbrž výslední dojem z nich: předměty v pohybu věrně napodobeném. Velikost jednoho filmu, jenž obsahuje obrazy tělesa v různých fázích pohybu se nacházejících, jest 17 – 18 m; na vyvolání obrazu Lumière spotřebuje 20 litrů vyvolávače, našim pořadatelům podařilo se zredukovati množství to na 3 litry. České fotografie provedené p. Kříženeckým, známým svými fotografickými pracemi, jsou vyžádány od firmy Lumière na výměnu.



*Kinematograf bratrů Lumièreových
Ze sbírek NTM*

Český kinematograf předvádí nám v živém napodobení »Poplach hasičů v obecním dvoře staroměstském«, »Svatojanskou pouť ve vesnici«, »Polední výstřel pražský«, »Rychlovlak v Polabí«, »Švábovo zmařené dostaveníčko«. Nejbližšími novinkami bude: »Průvod moravský«, »Vltičování Sokola pražského«, »Útok pražského dělostřelectva«, »Cvičení s kužely Sokola malostranského«. Návštěvníci zajisté neopomenou podívat se na tyto novinky.

Kromě podniků již uvedených a odjinud známých, jako např. T á b o r l i d u, P a n o - r a m a Národní jednoty pošumavské, Převrácený svět aj., budtež ještě uvedeny: M l u v í c í h o d i n y, které pomocí fonografu dávají v příslušné době

příslušné pozdravy, dále *Megatelskop* se stereoskopickými, malovanými a elektrickým světlem osvětlenými obrazy z čarokrásných Benátek.

—ž

„Světobzor“ 32, 29. 7. 1898, č. 37, s. 440 – 441.

Český kinematograf na výstavě architektů a inženýrů v Praze

Podnikavostí architektů p. J. Pokorného a člena Klubu fotografů-amatérů v Praze pana J. Kříženeckého obohacena výstava o nejinteresantnější zábavnou atrakci, český kinematograf. Čtenáři naši znají přístroj a výkony jeho z dřívějších čísel našeho listu a chceme se jen několika slovy zmíniti o výkonech tohoto prvního českého kinematografu. Představení konají se ve zvláštním pavilonu za stromořadím v dolejší části výstaviště proti umělecké krčmě »U nesmysla«, a sice denně odpůldne a v neděli od 10. hodiny dopolední. Mimo původní pražské snímky předvádějí se obecnstvu i zdařilé pojímky cizí. Z domácích, panem Kříženeckým zhotovených snímků jmenujme: Poplach hasičů, polední výstřel z děla, slavnost na návsi na výstavě, kladení základního kamene na pomník Palackého (velmi cenný snímek) a pokažené zastaveníčko pana Švába, slavnost Božího těla na Hradčanech, moravský průvod na výstavě architektů, cvičení »Sokola« atd. Scény tyto, každému ze skutečnosti známé, překvapují čistým vypracováním a mnohý, nemaje ani tušení, že byl fotografován, vidí se na obraze ve veselém reji. Naše amatéry bude zajímati, že nutno bylo k vyvolávání filmů zhotoviti zvláštní přístroj, aby veškeré obrázky na pásu filmovém stejnoměrně vyvolány byly. Z negativu hotoví se na přístroji samém pozitivy pouze při svitu petrolejové lampičky, tak citlivá jest vrstva filmů. Zhotovení jednoho pruhu časových snímků vyžaduje jen na materiálních nákladu asi zl. 30,- a jest na obecnstvu, aby tento nákladný podnik co nejvíce podporovalo. Z amatérů našich nebudiž jednoho, který by kinematograf nenavštívil. Podnikatelům přejeme všeho zdaru.

„Fotografický obzor“ 6, 10. 8. 1898, č. 8, s. 125 – 126.

Český kinematograf (živé obrazy) naproti umělecké krčmě »U nesmyslu« vžil se záhy v přízeň výstavních návštěvníků a stává se hledaným místem zábavy, zvláště od té doby, co program – téměř úplně původní – vykazuje několik obrazů z posledních dnů slavnostních. Těm, jimž nebylo možno zúčastnit se oslav na památku Fr. Palackého v Praze pořádaných, přijdou zajisté vhod některé momenty ze slavnosti zakládání pomníku. Věrně reprodukováno tu celé slavnostní ovzduší: vzrušený nesčetný dav nadšeně vítá slavnostní řečníky, jichž podoby jsou věrně zachyceny. Z jiných obrazů docházejí živé pozornosti »Moravský den na výstavě« s banderiem rolníků a průvodem roztomilých královniček, »Voltyžování jízdního odboru Sokola pražského« na dovádivém bělouši, »Kroužení kužely Sokolů malostranských« a jiné scény vážné i žertovné. Pro tento český a časový program zasluhuje český kinematograf nejhojnější návštěvy.

„Národní listy“ 38, 17. 8. 1898, č. 225, s. 3.

Správa kinematografu na výstavě snížila návštěvníkům ze Žižkova pro neděli vstupné na 10 kr. Vstupenky obdržeti lze v trafice slč. Matkovičovy v Husově tř.

„Národní listy“ 38, 19. 8. 1898, č. 227, s. 2.

»**Český kinematograf.**« K dosavadním velmi zdařilým obrazům přibylý dva nové: výjev z lázní žofínských a jízda hasičů s parní stříkačkou k ohni. Oba obrazy jsou velice zajímavé a patří k nejlepším obrazům toho druhu vůbec.

„Národní listy“ 38, 28. 8. 1898, č. 236, s. 2.

(Téměř identická zpráva viz též: „Hlas národa“ 28. 8. 1898, č. 236 (příloha), nestr.; „Národní politika“ 16, 31. 8. 1898, č. 239, s. 2.)

Nedělní hovory

[...] „To jest mých sedm přikázání, které musím zachovávat, nechci-li vedrem bídne zahynouti,“ povzdechl si můj přítel.

„Povím ti o osmém,“ podotkl jsem a hned jsem dodal: „Chod' na Žofín.“ Celý ostrov žofínský připadá mi nyní jako obrovský zelený slunečník, který v samém středu Prahy jest rozepjat. Z řeky vane ochlazující chládek, vysoké koruny stromů nedopouští proniknouti slunci, květinové záhony a zelený pažit působí osvěživě na zemdlenou mysl. Na ostrově koncertuje hudba, ze Střeleckého ostrova přináší větřík též hudební noty, na novém mostě se to hemží dělníky a z blízké plovárny každou chvíli slyšíš jásavé hlasy: drobotina v křiklavých červených plavkách se honí, ti co na slunci se opékají, převalují se ze strany na stranu; družina dobrých plavců vypravuje se pod smíchovský jez založiti nový ostrov, několik svobodných pánů vydává se na dobrodružnou pouť do širé řeky a míchají své červené čapky mezi slaměné dámské klobouky, každou chvíli přejede kolem zamilovaný párek na loďce a jako šipka proletí člun o jednom veslu, sandálek.

„Pojďme tudíž na Žofín a na plovárnu,“ souhlasil přítel. A sotva že jsme natáhli plavky a vyšli z kabiny do zástupu plovárenských hostů, uvítalo nás hlasité „haló“!

„Pojďte, pojdte, jste ve výstavním kinematografu!“ znělo to ze všech stran. „Výtečný obrázek, viděl jsem jej na své oči!“

Nedávno postavil na střechu žofínské plovárny svůj aparát český kinematograf a požádal nás, abychom za minutu provedli nějakou scénu z veselého života na plovárně. Hned svoláni byli umělci, specialisté a dobrovolníci, rozděleny úlohy, rozpočten čas na každý výkon a vytyčen pořad kousků. Pak se provedla malá zkouška a hned nato kinematografická produkce na čisto. Zatímco na střeše plovárny v aparátu míhala se fotografická blanka, šla naše produkce jako na šňůrce: Číslo první – salto mortale popředu, za ním číslo druhé – salto mortale zezadu – potom skok po hlavě, pak z pružného prkna pohřížila se do vody živá pyramida tří osob, pak rozhoupali hochy a hodili ho do vody, plavec potápěl se s lodičkou a velocipedista v plavkách projížděl se na kole, všeobecné skákání všech přítomných do vody ukončilo veselý rej.

„Děkuji, pánové,“ zaznělo ze stříšky plovárny a kinematografičtí umělci odcházeli.

A dnes už ve výstavě náleží „život na žofínské plovárně“ k nejlepším číslům českého kinematografu. Jenže umělci dovolili si malou změnu: podali život na plovárně v obráceném postupu časovém. A tím docílili několik velice efektních a veselých obrázků. Například: Z hladiny vodní vymrští se náhle tělo, vyšvihne se do vzduchu, otočí se v povětří, dopadne na pružné prkno, napřímí se, vyskočí, dupne a potom spěšně odběhne. Anebo: z vody vylítne hoch, ruce a nohy rozpažené, vznese se do výšky, obrátí, vletne do rukou dvou lidí, ti s ním chvilku houpají a pak ho postaví na pevnou půdu, načež všichni uteknou. A tak to jde „pozpátku“ všechno dále. Převrácený svět...

V tom dnešním horku jest ostatně všechno dovoleno, jen když se člověk trochu ochladí a upokojí: ať již obtěžuje lékaře s nářkem na vedro a žádá od nich zvláštní úpravu života, ať prosní parné hodiny při hudbě na Žofíně či ať vyvádí odvážné skoky do vody pro kinematograf. Všechno smíš, jen když horko oklameš...

– bs. –

„Pražský ilustrovaný kurýr“ 28. 8. 1898, č. 236 (příloha), s. 9 – 10.

Český kinematograf, jenž náleží k nejzábavnějším atrakčním podnikům výstavním, obohacen opět sérií nových velice zajímavých obrazů, vzatých vesměs ze života pražského a výstavního. Doporučíme ryze český podnik tento co největší přízni návštěvníků výstavy.

„Národní listy“ 38, 22. 9. 1898, č. 261, s. 2.

(Zkrácené znění této zprávy viz též: „Právo lidu“ 7, 22. 9. 1898, č. 262, s. 7.)

»**Český kinematograf.**« (Živé obrazy.) Za příčinou dnešní zajisté četné návštěvy připravena opět řada zajímavých nových obrazů, z nichž uvádíme: Biřtlářova nehoda »u Nesmysla«, Defilování kadetů, Sólový výstup p. Švába atd.

„Národní listy“ 38, 28. 9. 1898, č. 267, s. 2.

»**Český kinematograf.**« Majitelé tohoto ryze českého podniku pp. inž. Kříženecký a Pokorný pořídili opět nové obrazy, velice pěkné, čisté a zábavné, kterými se návštěvníci dojista velice pobaví a upřímně se zasmějí. Velice nízké vstupné umožňuje každému zajímavou tuto podívanou.

„Národní listy“ 38, 7. 10. 1898, č. 276, s. 2.

K naší příloze

Jak z referátů našeho listu čtenářům známo jest, pořádá člen klubu našeho p. J. Kříženecký na výstavě architektury a inženýrství v Praze promítání kinematografem. Jest to první stroj v Čechách podávající výhradně české práce; dřívější různá představení v Praze obmezovala se na promítání diapozitivů kinematografických zhotovených v cizině.



Český kinematograf.

Kinematografické snímky pana J. Kříženeckého, člena Klubu fotografů amatérů v Praze.

*Obrazová příloha říjnového čísla časopisu Fotografický obzor z roku 1898:
filmové pásy nedochovaného snímku Slavnost zakládání pomníku Fr. Palackého
a filmů Výjev z lázní žofínských a Dostaveníčko ve mlýnici*

Foto archiv

Jako přílohu přinášíme dnes kvůli zajímavosti tři snímky z programu českého kinematografu. Každý obsahuje 9 obrázků, z nichž pilný pozorovatel seznati může, jaký pohyb osob ve scéně za dobu $\frac{9}{800}$ (devíti osmisetin) minuty vykonán byl. Jednotlivé snímky jsou v původní velikosti a zhotoví jich kinematograf za minutu asi 800, jest tudíž část filmu na přiložené reprodukci za výše uvedenou část minuty zhotovena.

První pás na našem vyobrazení představuje zlomek »Slavnosti zakládání pomníku Palackému«, a sice moment, kdy ruský generál Komarov řeč pronáší.

Druhý pás jest scéna ze Žofínské plovárny. Zde možno velmi dobře rozeznati na hořejším obrázku vystříknutí vody při skoku plavce do řeky a poznenáhle její tišení, takže na nejdolejším již jen slabé čeření povrchu se jeví. Mimo toho znatelný jest pohyb druhého skokana, z něhož na třetím obrázku shora jen část ruky, na dolejších již celé tělo uprostřed prkna se jeví.

Třetí pás jest veselá scéna, pořádaná známým komikem panem Švábem, kde různé pohyby osob taktéž dobře pozorovati lze. Co se stroje kinematografického týče, poukážeme na odborný článek našeho Deburaua v čísle 11. ročníku 1896; o hotovení, vyvolávání atd. snímků budeme zajisté moci během sezóny referovati, an slíbil pan Kříženecký přednášku o předmětu tomto.

„Fotografický obzor“ 6, 10. 10. 1898, č. 10, s. 160.

»Český kinematograf« (Živé obrazy), jenž zvláště v poslední době těší se stále větší pozornosti ct. obecnstva, sestavil na rozloučenou pro dnešek a zejtřek program o 15 živých obrazech, těch nejzajímavějších, kteréž v každém představení budou vyčerpány.

„Národní listy“ 38, 16. 10. 1898, č. 285, s. 2.

Začátky české kinematografie

Ferdinand Gýra

Dne 21. prosince 1925 otištěn byl ve „Večeru“ článek „Z kinematografického oddělení technického musea v Praze“, vztahující se k pařížské oslavě 30. výročí prvního kinematografického představení a k obohacení tohoto muzea cennými, dnes již historickými dokumenty, jakými se mohou chlubit pouze muzea v Londýně a v Paříži. Je v něm stať: „Tento aparát (čímž míněn aparát Lumièrův, ne sice týž, který fungoval při prvním představení pařížském 28. prosince roku 1895, ale stejně konstruovaný současník tohoto aparátu!), je darem pozůstalosti p. Kříženeckého, jehož zásluhou bylo, že již roku 1896 promítány byly v Praze dva kratičké filmy. Darem p. Lumièra nabyta pak pražská sbírka i kopii oněch původních prvních filmů, promítaných v Paříži“ atd.

Nato v několika letošních číslech otiskl „Večer“ anketu o počátcích kinematografu u nás, různé domněnky atd., kdež je naznačeno, že by k objasnění mohli přispěti nejbližší příbuzní, jakož i že asi těžko bude lze odpovědět, leda by někdo měl obdivuhodnou paměť. K tomu náhledu kloním se i já, švakr dne 9. února 1921 zesnulého architekta Jana Kříženeckého, vrchního revidenta stavebního úřadu, a rád tedy vyhovuji, pokud mé slabé síly stačí. I mně leccos z těch dob dobře utkvělo v paměti, ale daleko více jsem už zapomněl, neboť zajisté nikoho z nás nenapadlo činit si záznamy, jež by dnes mohly býti velice zajímavými vzhledem k úžasnému pokroku, oblibě a rozšíření kinematografie, resp. biografů, jak se to dnes nazývá. A tu bude snad nejlépe, když oni z těch – jistě ještě dosti četných – účastníků prvních představení, kdož mají též nějakých na ně vzpomínek a vědomostí a kdož by k tomu byli ochotni, vám je pak sdělili, čímž, myslím, docílilo by se jakéhos celku.

Na dotaz v anketě, který první film se v Praze hrál (čímž ovšem rozumí se stálý biograf), také nemohu dáti určitou odpověď, mám však zato, že by to mohl nejspíš vědět p. inž. Pokorný, s nímž Jenda na inženýrské výstavě první české kinematografické divadlo otevřel (a jenž se dle doslechu nyní v Moravské Ostravě nalézá), aneb p. Kock, s nímž měl společný biograf na jedné z pozdějších výstav (nevím již, kterého roku to bylo – viděli jsme tam tehdy poprvé rentgenování člověka). Ještě později řídil Jenda i biograf v „Louvru“, myslím, že s p. Tichým, taktéž i ve „Světozoru“.

Pan ministerský rada Šulc se mýlí, tvrdí-li, že prvé biografické představení, jež vůbec v Praze bylo viděno, dalo se v hotelu „U černého koně“, neboť byl jsem tu též se švakrem přítomen a vím pozitivně, že to bylo v hotelu „De Saxe“ v Hybernské ulici asi snad ke sklonku roku 1897. Tam se promítalo 6 obrazů, z nichž mně v paměti utkvěl pouze jediný: žebrák-simulant o berlích, sedící někde v ulici pařížské, spatří pojednou z dáli blížiti se policajta; vtom rychle berle odhodí a uhání co mu nohy stačí pryč – byl tento „chromý“ náramně brzo „uzdraven“. To vyvolalo bouři smíchu. Nám Pražanům byla tato novinka – pohyblivá fotografie – zajímavou podívanou, ač já sám, jsa o 7 let starší švakra Jendy (jak jsme ho doma nazývali a jak ho i zde dále jmenovati budu), viděl jsem již v letech sedmdesátých minulého století na tehdejším Senovážném náměstí v divadle Heřmana Monhaupta – jehož, i pozdějšího eskamotéra Caperty, podobizny dosud

chovám; velké, vskutku skvostné „mlhové obrazy“ s nádhernými kolorovanými pohyblivými hvězdicemi (jakýs kaleidoskop), což však bylo zcela jiným způsobem, mně nepovědomou technikou prováděno. Ač tomu již dlouhá řada let, bude se ještě dosti starých Pražanů na to pamatovati; bylť eskamotérské jeho produkce znamenité, výborná pak hudba, zmíněné již obrazy a každodenně rozdělovaných, tj. rozlosovaných mezi návštěvníky, 50 cenných výher (hodinky, skvosty atd.). To vše táhlo tak, že divadlo bylo každodenně přeplněno. A tedy p. Radovi Šulcovi utkvělo z oněch šesti obrazů v hotelu „De Saxe“ zas něco jiného v paměti, též pouze jediný obraz.

Touto novinkou byl Jenda přímo elektrizován a hned pojal myšlenku: když mohou Francouzi mít něco podobného – proč by to nemohli mít i Čechové? Bylť výborným znalcem fotografie, vyznamenaným též medailí na amatérské výstavě, a později řídil i magistrátní fotografické oddělení a býval delegován zhotovit nesčetné množství fotografií, zejména starých památek pražských jako paláců, portálů, všech soch na Kamenném mostě, letohrádku „Amerika“ atd. A hned tedy s chutí se pustil do práce, nastavoval takřka celé noce, sám si pořizoval filmy (snímky), dělal nákresy k navinovacím bubnům, jež si nechal dle nich zhotovit a ovšem vešel ve spojení s firmou „Lumière“ ve Francii, kde si objednal v anketě již zmíněný drahý stroj. Měli jsme společný byt v Sokolské třídě, často jsem mu dle možnosti ať už při „vyvolávání“, či v pochůzkách anebo nošením přístroje atd. vypomáhal, začezť nejmilejší odměnou býval mi překrásný pohled na cvičiště – bylť vždy vysílán též k pořizování filmových snímků na slety sokolstva. K tomu účelu vystavena bývala v severním rohu sletišť zvláštní budka, kamž jsme lezli jak do holubníku a odkud se filmovalo; tam mělo přístup jen několik málo osob, většinou členů výboru Klubu fotografů-amatérů a jiných odborníků, ale viděli jsme vše tak krásně jako ne jeden z tisíce ostatních, neboť budka umístěna byla nad tribunami na nejvyšším místě. Některé snímky pořizovaly se Jendou i dole z podia postaveného v blízkosti cvičenců (pamatuji se na Poláky s kopími, francouzské gymnasty aj.).

Mám náhodou ještě obálku z těch dob, již k nahlédnutí vám tuto přikládám. Zníť (nadpis): Société anonyme des plaques & papiers photographiques Antoine Lumière & ses fils, Lyon-Monplaisir. (Adresa): Monsieur Krizenecki Sokolska str. N. 34 Prague Autriche.

„Kino“ 19. 3. 1927, č. 24, nestr.

Komentář: Ferdinand Gýra zde reaguje na anketu vyhlášenou redakcí Národních listů 29. 1. 1927. Ohlasy ankety vycházely pak ve večerníku Národ až do počátku března a vedle Ferdinanda Gýry do ní přispěli též Josef Šváb Malostranský a někdejší Kříženeckého kolega Viktor Šulc. Redakce ovšem příspěvky do ankety parafrázovala ve zkrácené formě. Vzpomínkový text F. Gýry časopise v Kino byl zakončen příslibem pokračování, časopis však právě tímto číslem zanikl.

Vzpomínka na první filmování v Praze

Josef Šváb Malostranský

Bylo to roku 1898, kdy inženýr Kříženecký přivezl z Paříže do Prahy Lumièrův filmovací přístroj. První přijímačka, kterou kdy Praha viděla, vzbudila přirozeně značný zájem a kdekdo o ní hovořil. Nebylo zde tehdy ještě stálých biografů a jelikož právě toho roku byla na pozemcích dřívější Národopisné výstavy otevřena výstava architektů a inženýrů, pomýšleno hned na pořízení filmových snímků tam. Jelikož jsem již roku 1895 na „Národopisné“ hrával komické role při staročeských hrách na nádvoří Staré Prahy (která byla jednou z hlavních výstavních atrakcí) za režie nezapomenutelného divadelního ředitele Kubíka a dále účinkoval i při historickém „házení ke kroužku“ a později tamže ve staré studentské kratochvíli jako hlavní „bean“, vyhledal mne inženýr Kříženecký, abych mu na zkoušku pořídil nějakou veselou scénu, kterou by bylo možno zfilmovati. Vyhověl jsem jeho laskavému vyzvání s velkou chutí, a tak vznikly první české filmy, které pak byly každodenně večer na výstavě promítány. Pochopitelně, že tato kinopředstavení byla vždy vyprodána a naše obecnost bavilo se dobře i bez Fairbanksů, Chaplinů a Mozzuchinů, jimž se tehdy o filmu ještě ani nezdálo. První z oněch filmů se jmenoval „Zastaveníčko u mlýnice“ a vyznačoval se velmi jednoduchým dějem. Před budovou staročeské mlýnice, zachované z „Národopisné“, se odehrával celý děj. Já, osmatřicetiletý mládenec, pověřen hlavní rolí „milovníka“. U mlýnice sedělo několik moukou zabílených mlynářských a bavili se s hezkou mlynářkou. Po jejich odchodu dostal jsem se na randíčko já. Po několika přehnaných gestech, značících, že shledávám „vzduch čistý“, přivolal jsem zatleskáním pěknou mlynářku a s tou sehrál na lavičce před mlýnem milostnou scénu s polibky a objímáním, která sotva mohla by býti podána realističtěji v dnešních filmech. Tu náhle objevil se ve dveřích mlýnice vykutálený prášek, který pozoruje naše vrkání, nemeškal zpravit o něm hned „za tepla“ pana otce, aby si u něho udělal dobré oko. Ten se objevil zakrátko na scéně provázen celou chasou. Když nevěrná mlynářka spatřila příchod mstitelů, chytila se zoufale za hlavu, jak předepisoval tehdy dramatický mrav a mne ponechala osudu. A teď to začlo. Chasa, povzbuzená panem otcem, se na mne vrhla a jala se mne zpracovávat košťaty. Já sice zcela náležitě po milovnicku odhodil s grácií svůj slaměný klobouk a chystal se k odporu, ale zakrátko dostal jsem tolik „nespočítaných“, že bylo mi uchýliti se k neslavnému útěku. K dovršení hanby ztraceného boje objevila se v okně mlýna hezká mlynářka, které bylo zřejmě již odpuštěno, a provázela můj ústup srdečným smíchem. Přes tuto prostotu děje vyvolával tento film u diváků bouři smíchu (víte, tehdy nebyli Pražáci tak nároční jako dnes), ale mě při shlédnutí svého výtvoru nebylo ani potom do smíchu, protože ani za několik dní nemohl jsem se zbavit následků nefalšovaného zápalu herců v roli mlýnské chasy a nijak jsem se nechlubil svým honorářem: osmi dobře počítanými modřinami a dvěma pěknými boulemi. Musím ještě podotknouti, že můj slaměný klobouk zůstal též na bojišti rozšlapán boječtivou chasou. Vidíte tedy, že již při prvním českém filmu nasazovali jsme kůži (nehledě k majetku) a Amerika se tedy nemá čím chlubit.



Z filmu Výstavní párkař a lepič plakátů (1898)

Foto archiv

Druhým filmem byla jen jakási mimická studie „Smích a pláč“, kde jsem se snažil znázornit přeměnu lidské tváře ze smíchu až k strašlivému nářku. Fotografován byl pouze můj obličej a ten vzbudil při promítání na velkou plochu svou groteskností u diváků hodně veselosti. Kdo to tedy tvrdil o Griffithovi, že byl prvním, jenž počal užívat detailů ve filmu? My to byli, tady v Praze. Ale toť se ví, Amerika nás ve všem připraví o primát.

Třetí obrázek, opět s mým libretem (bez scénáře a podrobného vypracování, nicméně stejně dobře míněným) nesl název „Výstavní párkař a co se mu na výstavě inženýrů a architektů přihodilo?“ – tedy titul jak náleží dlouhý, ale film zato byl tím kratší. Byla to, jak hlásal podtitulek (i ty jsme zavedli) „Výstavní tragédie v 10 minutách“. Pro tento snímek získal jsem skutečného a nefalšovaného párkaře, který chodil s plechovým kotlíkem po výstavě. (Prosím, zase reklamuji pro nás fakt, že my už dávno měli porozumění pro obsazení rolí skutečnými typy.) Velmi rád vzdal se na krátký čas svého vyvolávání: „Horkééé pááárky“, aby se stal hvězdou českého filmového nebe. Cítil se tak polichocen, že ani nechtěl žádného honoráře. (Tenhle primát nám jistě Amerika neupře: hvězda bez honoráře!) Já vypůjčil si úplný úbor lepiče plakátů s obvyklou nádobou lepidla na řemeni na prsou. V této roli nalepil jsem zprvu několik plakátů (myslím, že jsem se lepení plakátů dokonce učil od odborníků, abych se zhostil své role, jak se patří), občas se posiluje z lahvičky.

Dle blaženého tváření domníval se jistě divák, že je v ní obsažen oblíbený tenkrát líkér „Čert“, ale ve skutečnosti byla tam jen limonáda, neboť již od mládí byl jsem abstinentem. Tedy lepil jsem a posilňoval se a náhle dostal chuť na párek. Zakývám na párkaře, ten ochotně přispěchá a z protekce postaví kotlík a nabízí mi, abych si sám z plovoucích uzenek vybral tu největší. Nakláním se a tu z torby na prsou vyteče všechno škrobovitě lepidlo přímo do kotlíku na v horké vodě cudně se koupající pářečky. Párkař zoufale hledí na katastrofu, já se škrábu v rozpacích za uchem a okolostojící diváci se škodolibě smějí – a třetí snímek byl hotov.

Čtvrtý český film byl přírodní. Zašli jsme s inženýrem Kříženeckým na žofínskou plovárnu. Tam zachytili jsme skoky koupajících se z prkna do řeky. I tento snímek zdařil se nad očekávání a když byl poprvé promítán, líbil se všem přítomným, zejména plavčímu mistru plovárny, který si liboval, že je to ještě hezčí „než živé“. Z mého návodu promítl Kříženecký týž snímek obráceným postupem (navinoval totiž film ze spodní cívky na horní, což první promítací stroje dovozovaly) a docílil tak senzačního přímo úspěchu. Nevídané divadlo přítomného plavčího mistra tak zmátlo, že prohlásil: „To je zvláštní. Když ty páni skákali z té trampuliny, to sem tam byl, ale když skákali z té vody na tu trampulinu, na mou duši, to už sem tam nebyl!“ Hlučný smích byl mu ovšem odměnou za ta slova.

První čtyři české filmy byly tedy hotovy. Části jich se prý nalézají ve filmovém oddělení Technického muzea na Hradčanech a také já mám ve svých sbírkách část. Škoda, že nelze dnes některý z nich předvésti, sotva by to však bylo možné, neboť perforace filmu tenkrát lišila se od perforace dnešní. Zajímavé by jistě bylo pro dnešní diváky zhlédnouti první české filmy, pořízené před třiceti léty.*

Vzpomínám si ještě, že při předvádění zmíněných snímků na výstavě byla nejdražší místa vpředu, čím dále dozadu pak levnější, jako je tomu v divadle. Když později zkušeností zjištěno, že zraku pohodlnější jsou sedadla vzdálená promítací plochy a pořadí cen změněn, bouřilo se obecenstvo a mělo námitky, a dosti dlouho trvalo, nežli se novota vžila.

Po zhotovení prvních čtyř filmů nastala u nás ve filmování delší přestávka a až po mnoha letech (tuším roku 1912) pokusila se pražská společnost „Kinofa“ o další snímek. Byla to náhodou opět moje práce a jmenovala se prostě „Pět smyslů člověka“. – Odehrávala se částečně v improvizovaném ateliéru, zčásti pak na pražských ulicích. Hlavní role kypré kuchařinky svěřena paní Vališové - Kaclové a já převzal zase roli zamilovaného vojína. Slečna Klimešová, tehdy ještě malé děvčátko, hrála roli roztočilého Amorka. Na místa filmování jezdili jsme tenkrát vždy v uzavřeném kočáře, sotva však jsme se octli v divadelních úborech na ulici, sehnalo se tolik lidí, že jen s úžasnou námahou bylo možno snímky provést. Každý divák chtěl se totiž také ocitnouti na obrázku. Nejhuře vedlo se nám na Zelném trhu, kde nějaký povedený šibal před naším příjezdem rozšířil zprávu, že v tu a v tu hodinu přijede tam nějaký exotický čínský potentát. Toť se ví, Pražáci byli již tenkrát proslulí svou zvědavostí, a tak nás očekávaly celé

* „Čsl. společnost pro vědeckou kinematografii“, jež je protektorkou kinematografických sbírek Technického muzea čsl. provede překopírování všech těchto prvých českých filmů na normální materiál, takže je i dnešní obecenstvo bude moci shlédnout v kinu. – Pozn. red. [časopisu Rozpravy Aventina].

zástupy lidu obojího pohlaví, takže ani povoz nemohl s námi na tržiště zajeti a musili jsme se tam prodíratí pěšky. Po několika zkouškách přikročeno k natáčení scény na trhu, ale k vytlačení zvědavců z míst filmování bylo třeba zoufalého úsilí. Získali jsme však i pomoci bodrých zelenářek a s jejich pomocí šlo to již lépe kupředu. Primitivní film s naivním motivem se Praze i na venku líbil a byl dosti dlouho hrán. Tedy zkouška filmování v ulicích dopadla dosti dobře. Nevelký tento snímek jsem si později sám zakoupil na památku a byl také v roce 1925 promítán při intimní oslavě dovršení mé pětasedesátky v kinu „Na Slovanech“ za přednášky Karla Lamače. A i po několika letech byl ještě přivítán hlučným potleskem a to, pánečku, zřídka se stane i velkým milionovým filmům Ameriky. Vždyť to byla ukázka z časů ještě před tou velkou válkou... Sám jsem očím nevěřil, jaký jsem to byl tehdy před dvaceti lety ještě fešácký „milovník“.

A ještě jednou zúčastnil jsem se prvních krůčků českého filmu činně. To když roku 1916 jediná česká filmová výroba, Havlův „Lucerna-film“, po překonání těžkých překážek stavících se v cestu české práci za války a s krajními finančními oběťmi vypravila za spolupráce ředitele Richarda Baláše a Degla filmovou verzi mé dosti hrané aktové hry „Zlaté srdíčko“. Upravil jsem libreto sám a režii převzal ředitel Fencel, který dovedl náležitě využití nejen umění oblíbených umělců Švandova divadla, ale i krás Prahy. Hlavní role obsadily dámy: Emma Švandová a Antonie Nedošinská (která touto rolí snad poprvé vstoupila na světelnou scénu, kde je dnes jednou z našich nejlepších uznaných hvězd), z pánů pak nynější ředitel smíchovského divadla Rudolf Kadlec, ředitel Antonín Fencel, pánové Nejedlý, Novák a moje maličkost (doslova) v komické roli kancelářského sluhy. V onom filmu objevil se i nejpopulárnější pražský hostinský Brejša, dnes již zesnulý, který si hru pro film tuze liboval a prohlásil, že kdyby mu restaurace tak dobře nešla, že by ji hned pověsil na hřebíček a věnoval se filmu cele. Tedy první filmový „Fanouš“! Pohostinsku „vystoupil“ i známý malostranský lampář a později školník Vocásek, kterému svěřena epizodní rolička. Měli jsme s ním ale potíž, protože nebylo ho možno přesvědčiti o tom, že lze hrati pro fotografii, aniž je třeba hleděti do objektivu a „tvářiti se příjemně“. Obecenstvo se nezměnilo a svou zvědavostí zase ztěžovalo pouliční snímky. Ba, válečná nevraživost dala dokonce svůj výraz v jedné chvíli, kdy při fotografování na ostrově Kampě nějaká nepřítelka „živých obrazů“ pojednou při odehrávání filmu vyrazila z davu, skočila přímo před přístroj a se slovy „Tak, tady to máte!“ vyplázla jazyk, načež stejně hbitě jako se objevila, zase zmizela. Operatérů nezbylo než natočiti pokaženou scénu znovu, tentokrát bez této ukázky zlého ženského jazyka. „Zlaté srdíčko“ bylo předváděno v bio „Lucerně“ v říjnu roku 1916 po celých čtrnáct dní při vyprodaných domech a večerní „Národní listy“ dne 21. října končily dlouhý referát z pera Dra J. Prokopa těmito slovy: „Tedy úspěch, který podpořili smíchovští herci dle sil a kvalit svých s hostem autorem. Fotografie byly velmi jasné, ‚Lucerna‘ může býti se svým snímkem spokojena. ‚Zlaté srdíčko‘ je lepší než mnohé z vychvalovaných veseloher cizích. A nejvíce padá na váhu, že je to naše české umění a český průmysl.“ Potud Dr. Prokop. Škoda, že pořízeny tenkrát pouze dvě kopie. Jedna z nich se ztratila na daleké pouti v Americe (kde byla hrána, dle sdělení krajanských listů, rovněž s úspěchem i pro anglicky mluvící obecenstvo), druhou, jak jsem [se] doslechl, mají bratři Deglové v „Lucerně“, v nové čisté kopii, takže by nebylo

špatným pokusem dáti ji na program jako přídavek jiného filmu dnes, pro ukázkou, jak jsme ze skrovných prostředků již dávno udělali český film. Božítku, představte si, že interiéry byly primitivně sestavovány z dekorací Švandova divadla na dvoře vedlejšího domu. Při každém kroku otřásaly se plátěné stěny pokoje páně radova či kancelářských místností, ale to nám a dle všeho později ani divákům příliš nevadilo. Od té doby máme již více než 300 českých filmů a já osobně zahrál si již v sedmdesáti a pevně doufám, že to ještě dotáhnu na osmdesátku a dosáhnu tak rekordu. – V kinu tedy na shledanou!

„Rozpravy Aventina“ 3, 1927 – 1928, č. 18 – 19, s. 222 – 223 [podepsáno: Jos. Šváb-Malostranský].

Komentář: Filmoví historikové se shodují na tom, že roli párkaře ztvárnil Josef Šváb Malostranský, nikoliv skutečný výstavní párkař, zatímco roli lepiče plakátů připisují Ferdinandu Gýrovi. K nápadu pustit film *Výjev z lázní žofínských* pozpátku se v anketě Národních listů v roce 1927 přihlásil též Viktor Šulc. Srov. *Vzpomínky našich čtenářů na první počátky kinematografu u nás*. „Národ“ 67, 9. 2. 1927, č. 39, s. 3.

O prvních českých filmech*Vzpomínka nestora českých filmových herců*

Josef Šváb Malostranský

Čtu-li dnes o dohotovení milionových českých velkofilmů „Svatý Václav“ a „Plukovník Švec“, které zakrátko stanou se svědky české práce na světelných plochách kin celého světa, nemohu se ubrániti vzpomínce na první počátky českého filmu před dvaatřiceti lety. Bylo mi osudem dopřáno státi u jeho kolébky a jistě proto chápete, že s dvojnásobným zájmem sledoval jsem další jeho vývoj, od prvních tápavých dětských krůčků až k nynějšímu jeho slibnému rozmachu. A kdo je zasvěcen do vnitřních poměrů českého filmu, musí uznati, že český film šel neustále vzestupnou linií, třebaže se snad zdá nefilmové veřejnosti doba ona příliš dlouhá.

Vyprávěl jsem již několikráte o jich vytvoření a [že zásluhu na] uspíšení vybudování národní filmové výroby má zvěčnělý inženýr Kříženecký, který dovezl do Prahy *p r v n í p r í j í m a c í p r í s t r o j* z Paříže, malý technický div bratří Lumièrů. Zájem o novinku byl veliký, ale snad by se byl vybil v několika amatérských pokusech a vše by zase bylo usnulo, nebýti nápadu inženýra Kříženeckého, aby film domácího původu stal se atrakcí chystané výstavy architektů a inženýrů na pozemcích národopisné výstavy slavné paměti ve Stromovce. Od plánu brzy přikročeno k uskutečnění. Kříženecký, ovládaje stránku technickou, hledal ještě odborníka pro stránku hereckou, protože se rozhodl pro filmy dějové, snad po vzoru produkce cizí či pro zvýšení přitažlivosti pro obecnost. Zvolil mne, znaje mne z působení ve Švandově divadle a na „národopisné“. – Rozsah filmu byl tehdy omezen na nejmenší míru, bylo tedy zatěžko vytvořiti pro ně vhodná libreta. Rozhodl jsem se tedy pro krátké mimické scény. První z nich byla historka u mlýnice, kde za pozadí užito pro „národopisnou“ stavěnou staročeské mlýnice – tedy první český film měl již do detailů přesnou stavěnou dekoraci. Děj prostinký, dá-li se vůbec nazvati dějem: Městský panáček, v slaměném kloboučku a s rákosovou hůlkou, krátce typ jak tehdy říkali – „gigrlete“, dvořil se na lávce před mlýnicí hezké mlynářce, je však pozorován vykutáleným práškem, který upozorní pana otce a ten přivolá chasu, která košťaty zřídí záletníka, až mu z pyšného slamáčku zbudou jen trosky. Tedy epizoda víc než prostá, ale hrána byla náramně realisticky, což jsem pocítil na své kůži, neboť já hrál roli záletníka (prosím, nedivte se, tehdy jsem ještě neměl svoje břicho a neskromně si myslím, že jsem byl „fešák“) a dostal jsem skutečných ran dost. Druhý film zase zachytil rozmluvu dvou typických figurek, které také skoro již vymizely: lepiče plakátů a párkaře s kotlíkem. Vtip přitom byl ten, že v zápalu rozmluvy lepič přelil tekutý škrob z nádoby u pasu do kotlíku párkařova. Lepiče jsem hrál já a párkař byl nefalšovaný. Tento film již si vyžádal určitého nákladu, protože párkaři – který byl originál – musil býti zaplacen celý obsah kotlíku, ač mám podnes silné podezření, že párky po omytí přece jen došly svého původního určení. Třetí film byl mimickou studií mého obličeje, zobrazující přechod tváře ze smíchu do pláče a zase naopak. Bylo to také snad první využití fotografie detailu, na který Amerika, jak myslím, přišla mnohem později. Poslední film pak byl přírodní, snímek skoků plavců z prkna na Žofínské plovárně. Když ten tehdy promítali, pustili jej také pro

zábavu obráceně, takže plavci z vody skákali zpět na můstek, což nešlo do hlavy přítomnému plavčímu mistru plovárny, který prohlásil: „No, jak skákali do vody, při tom 'sem byl, ale když dělali tohle, to 'sem si asi musel někam vodskočit.“ Filmy, jakkoli prosté, doznaly u pražského obecnstva úspěch jedinečný. Mluvílo se o nich a je věru s podivem, že na další české filmy musilo se pak čekat dlouhou dobu. Nevím, co bylo příčinou odkladu, ale až po několika letech vydala společnost „Kinofa“ další český film „Pět smyslů člověka“, náhodou rovněž podle mého nápadu a se mnou v hlavní roli.

Na začátky české filmové výroby rád vzpomínám a jistě pochopíte, jak mi bylo při shledání se starou Kříženeckého přijímačkou a obrázky z mých filmů v technickém muzeu na Hradčanech. Tak trochu jsem si myslil, že snad i já už patřím do muzea, ale pak jsem si řekl, že tu tíhu let – zaplať Bůh – ještě tolik necítím a že mám ještě čilosti dost, abych zůstal českému filmu věren i nadále. Už jsem od jeho počátku hrál ve více než o s m d e s á t i filmech (v čemž jsem předešel svůj životní film, ve kterém teprve letos dosáhnu s e d m d e s á t é h o křížku) a pevně doufám, že to ještě dotáhnu na stovku. Našemu filmu při této příležitosti přeji, aby šel vždy ve stopách našeho pana presidenta: *z malých začátků k prvnímu místu ve světě!*

„Filmový kurýr“ 4, 7. 3. 1930, č. 10, s. 12 [podepsáno: J. Šváb-Malostranský].

1947, březen. – *Dopis Ludmily Pacákové Iljovi Kříženeckému, synovi arch. Rudolfa Kříženeckého. Neteř Jana Kříženeckého podává svědectví o rodině svého strýce a jeho pozůstalosti.*

Milý Iljo!

Ohledně té berní správy se jen divím, že ještě po 6 letech mají vůbec právo předpisovati nějaké daně – je to možné? Žádali mne přímo o otcův platební rozkaz z roku 1940 – ovšem, že jej nemám, a tak jsem jim právě napsala, že jsi pozůstalost vedl Ty, proto Ti asi psali.

A teď co se týče strýčka Hanziho, jak se mu doma říkalo. Myslím, že o té věci už bylo psáno vše, co se vědělo, ale nevím při jaké příležitosti (vždyť i jedna ulice na Barrandově měla mít jeho jména). Četla jsem o tom v několikerych novinách, v jedněch bylo zaměněno i jméno Vašeho otce se jménem Jan. Pamatuji se, že bylo správně udáno, že první biograf otevřel na výstavě (snad roku 1898 – ale jistě nevím), filmy měl z Francie, mezi nimi nejvíce se líbil cyklista napadený v zimě společnostmi koulujícími se. Sám si ale opatřil několik časových záběrů se Švábem Malostranským (plovárna, z výstavy aj.), které si sám fotografoval a vyvolával (doma **ve vaně!**). Byl vždy dobrým fotografem a později u města Prahy hotovil řady pohledů na Prahu pro alba do ciziny. Po druhé měl znovu na výstavě (jedna byla tuším architektů a inženýrů, druhá obchodních komor) pavilon se společníkem (žid?). A tam nepochodil. Ač jistě návštěva byla dobrá, ale slyšela jsem doma (**ovšem nevím nic jistého!**), že ho společník nějak ošidil, **prý utekl či co** a všechn náklad za stavbu atd. zůstal strýci jako dluh. Měl místo u města, jak víš, a tak **prý** mu obstavili plat – zbytek asi dával rodině a sám živořil. To zas vyprávěla jeho druhá žena Zdenka, že když šel s ní, neměl ani zimník. Tak se to doma vyprávělo. A co se týče věcí po něm – to vše měla jeho první žena – teta Mařka jsme jí říkali – a pamatuji-li se, půjčila všechny ty filmy a snad i přístroj při nějakém filmovém jubileu na výstavu a to nevím určitě, chtěla-li je darovati, nebo darovala snad technickému muzeu nebo nějakému filmovému ústředí. Ale myslím, že je darovala. Bohužel, zeptat se jí již nemohu – zemřela **letos**, 10. ledna měla pohřeb. Já dostala oznámení až 10. v poledne, tak jsem nemohla jeti; byla bych šla, dopisovala jsem si s ní každé svátky.

Jestli ty věci nedala, byly by v **její pozůstalosti**, o čemž byste snad mohli získati úřední zprávu. Mně poslala parte úmrtní její přítelkyně, která je také vystavovala a pohřeb pořádala, paní A. Pecáková, choť (nebo vdova) učitele a bydlela s ní v jednom domě nebo sousedila.

Teta bydlela v Praze VII. – Belcrediho č. 19 (nebo 29), to si vždy pletu, tuším v přízemí. Byla rozená Gýrová a neměla žádných příbuzných, bratr a sestra zemřeli svobodní a o jiných příbuzných jsem od ní nikdy nic neslyšela. Jediný syn Zdeněk, filmový operátor, zemřel již dávno. Kdo bude dědicem pozůstalosti a zda by ještě nějaké památky se našly, nevím. Ale myslím, že svůj úmysl ty věci darovati **určitě provedla**. Tak to je vše. Mnoho ne, to víš, dřív se před dětma vše neprojednávalo, a tak jsem jen tak něco zaslechla a mnoho též zapomněla.

Srdečně pozdravuje Tebe i Tvoji manželku vždy upřímně

Míla

Strýcovy fotografie mám.

Národní filmový archiv, k. Licence kinematografické, složka Kříženecký, i. č. 68.

1952, říjen, Praha. – *Strojopisná vzpomínka účastníka natáčení prvních českých filmů Vincence Pokorného sepsaná pravděpodobně z podnětu pracovníků Národního technického muzea.*

Počátky českých kinematografických filmů

Po 54 letech vzpomínám, jak došlo k tomu, že se začaly zhotovovati v roce 1898 první české kinematografické obrázky.

Jednoho večera, někdy v březnu roku 1898, vypravoval doma s velkým nadšením můj bratr architekt Josef František Pokorný o epochálním vynálezu bratrů Lumièrů v Lyoně, kteří sestrojili fotografický aparát, kterým lze přijmouti na film asi 18 m dlouhý za 1 minutu asi 800 obrazů, takže lze fotografovat předmět v pohybu. Když se film vyvolá a zhotoví z něho diapozitiv, možno tímž aparátem diapozitiv opět promítati, takže promítané obrazy jsou jako živé. Toto obšírné bratrovo líčení bylo jaksi úvodem k prosbě, kterou pak vznesl na otce, aby jemu a jeho kolegovi architektovi Janu Kříženeckému zapůjčil asi 4 – 5000,- zl. na zakoupení takového aparátu s příslušenstvím a na postavení pavilonu na připravované výstavě architektury a inženýrství v Praze. Uváděl, že naskýtá se jim oběma příležitost k získání vedlejšího příjmu a že lehce budou moci z výtěžků představení zapůjčený obnos splatiti. Otec (Josef Pokorný, veřejný společník fmy Petr Klubal a spol., továrna kočárů v Praze) žádosti jejich vyhověl a jakmile obdrželi peníze, ihned zahájili jednání s firmou Auguste & Louis Lumière v Lyonu, objednali pak kinematografický aparát s příslušenstvím, stojan a projekční lampu obloukovou a dle zaslaného jim seznamu asi 12 kinematografických obrazů. Výběr obrazů byl zcela nahodilý, neboť v seznamu byl uveden jen název filmu bez bližšího popsání, takže některý nevyhovoval. Zpočátku objednané francouzské filmy byly např.: „Sněhová koulovačka“, „Karavana velbloudů“, „Mořské lázně“, „President Carnot“, „Býčí zápasy“, „Potápěč“, „Zápas obra s trpaslíkem“ atd.

Když jsme u nás v bytě promítali došlé francouzské filmy za použití jen slabého světla – tuším petrolejové lampy – nevyšel otec z údivu, třebaže pohybující se výjevy na obrazech byly hodně tmavé.

Nato byla vyjednána stavba jednoduchého, nevysokého dřevěného pavilonu, lepenkou krytého, s několika postranními východy a s hlavním vchodem z aleje pod fontánou. Pavilon, pokud se pamatuji, byl asi 8 m široký a asi 16 m dlouhý a na nepatrně se svažující udusané zemi byly umístěny jednoduché nenatřené židličky z bukového dřeva s pevnými sedadly. Nohy židliček byly spojeny latěmi. Židlí bylo asi 12 v řadě a řad bylo asi 15, takže bylo míst celkem asi 180. Přístup k sedadlům byl z obou stran.

V průčelí pavilonu po obou stranách vchodu byly kiosky, z nichž levý sloužil za pokladnu a v pravém měl p. Vojtěch Balvín, pekař z Celetné ulice, prodej pečiva. Nad vchodem mezi kiosky i nad nimi byla malá místnost celá vplechovaná, v níž byl umístěn stojan s kinematografickým aparátem a s projekční lampou. Lampa byla obloukovka a uhlíky se přibližovaly dle potřeby ručně šroubem vzadu na lampě umístěným. Před uhlíky nalézala se skleněná, tenkostěnná koule vybíhající v dlouhé hrdlo, aby voda v ní obsažená při eventuálním varu nepřetekla. Voda měla být čistá, destilovaná, my jsme používali sodovky, jež nám výborně posloužila. Tato vodou naplněná koule sbírala

paprsky lampy a vrhala je rourou vpředu na lampě namontovanou na obrázek filmu, který shora procházel aparátem a byl promítán okénkem v přední stěně vyplechované místnosti na plátno v hledišti. Obrazy na plátně byly asi 5 m vysoké a přes 6 m široké. Tituly filmových obrazů nebyly promítány na plátno, nýbrž byly ústně ohlašovány okénkem, kterým se promítaly obrazy.

Film odvíjel se ze stojánku připevněného na aparátu, a to ručně klikkou, přičemž se muselo dávat pozor, aby ruka nezastínila částečně obraz. Odvíjený film dopadal do skříňky ve stojanu a hned jak prošel, zase od konce se navíjel navijákem do kotoučku a uložil se do plechové krabičky. Roura, kterou dopadaly paprsky světelné na obrázek filmový, byla vpředu opatřena uzávěrem s mléčným sklem. Tento uzávěr po projití filmu se musel vždy uzavřít, aby se mohlo volně manipulovat s dalším obrazem do aparátu vsunovaným.

Při promítání obrazů, opětném jich rolování, ohlašování názvů, ošetřování obloukovky atd. byly zaměstnány alespoň dvě osoby. Zpočátku obstarávali promítání atd. majitelé podniku pp. Jan Kříženecký a Josef Pokorný, později promítání nebo ostatní úkony obstarával většinou Vincenc Pokorný, t. č. právník, a někdy při vedlejších úkonech vypomáhal i p. Pacák, studující reálky. Ti všichni konali tyto práce bezplatně, jen slečna pokladní (Chlumecká) a uvaděč (p. Gýra) byli honorováni.

Ve zmíněné vyplechované místnosti byl z důvodů bezpečnostních stále připraven džber s vodou.

K osvětlení pavilonu uvnitř i zevně používalo se žárovek, jež svítily před počítím a hned po skončení představení.

Při každém představení konal uvnitř službu jeden hasič.

Vstupenky byly trojího druhu: I. místo za 30 kr., II. místo za 20 kr. a dětský lístek za 10 kr. (Podle vzoru divadel bylo i zde I. místo vpředu!)

Představení se konala asi od 3 hodin odpoledne do večerních hodin v pauzách dle potřeby, tj. podle návštěvy a poslední představení obyčejně po skončení fontány. Promítalo se vždy 10 obrazů.

Návštěvy byly zpočátku kromě nedělí malé, a proto se některý obraz promítal při otevřeném hlavním vchodu, aby se dělala podniku reklama.

Návštěvy kinematografu stouply, až když se začaly promítat vlastní obrazy z pražského života. Majitelé „Českého kinematografu“ záhy se rozhodli, že si budou pořizovat obrazy sami. Architekt Jan Kříženecký, jenž byl fotografem-amatérem na slovo vzatým, pustil se s velkým zápalem do práce a architekt Josef Pokorný měl přitom na starosti režii výjevů a obstarával nutné intervence, aby natáčení obrazů bylo umožněno.

Tak vznikly první české filmy a kromě jiných byly to zejména tyto:

„Alarm staroměstských hasičů“. Správa staroměstského obecního dvora dovolila na žádost arch. Josefa Pokorného, aby bylo provedeno nastoupení mužstva se stříkačkami taženými koňmi jako při skutečném výjezdu k ohni. Za 1 minutu od poplašného znamení zvoncem, daného hasičem, byly vytaženy ze zbrojnic stříkačky a voznice, zapražení do nich koně, nasedlo mužstvo a koně dali se do klusu. Byla to vlastně též reklama pro pohotovost hasičů.

„Výjezd parní stříkačky k ohni“. To byl podobný obraz ze staroměstského obecního dvora.

ILUMINACE

Z počátků českého filmu

Adresse Télégraphique: LUMIÈRE-LYON

TÉLÉPHONE

DES PLAQUES & PAPIERS PHOTOGRAPHIQUES

A. LUMIÈRE & SES FILS

CAPITAL TROIS MILLIONS

PARIS 1889 GRAND PRIX

MÉDAILLE D'OR LYON 1879

MÉDAILLE DE PROGRES CH. VIENNE 1875

MÉDAILLE AVEC MENTION HORS-LIGNE PARIS 1874

MÉDAILLE D'OR PARIS 1875

DIPLOME D'HONNEUR LE MANS 1882

MÉDAILLE D'OR BARCELONE 1888

MÉDAILLE D'OR EXPOSITION DE MICROSCOPIE ANVERS 1895

COMMISSAIRE CHICAGO 1893

MEMBRE DU JURY HORS-CONCOURS LYON 1894 & MILAN 1895

MONTEAUX 1895

1987 CINÉMATOGRAPHE

Lyons le 3 Mai 1898

© Monsieur Jean Krizenecky

architecte Těma ulice 2. 20 à Prague autrichienne

Doit

NOTA. Les marchandises sont payables à Lyon et voyagent aux risques et périls du destinataire. Nos traites ne sont pas une dérogation à la condition payable à Lyon.

1/ envoi de région Grand Viton	
4 Cinématographe type complet avec accessoires	
1 ^{re} boîte de négatifs 46 ms.	2000 ..
6 pellicule sensible 1 ^{re} négatif	132 ..
6 pellicule sensible 1 ^{re} positif	132 ..
Total	2264
2/ versement	1000
Reste	1264
payable comme suit :	
1/ haute fin Mai ct.	300 ..
- fin juin p.	300 ..
- fin juillet p.	200 ..
- fin août p.	200 ..
- fin septembre	264 ..
ensemble	1264
Certificats vous sont envoyés à l'acceptation	= 1264

Société Anonyme des Plaque & Papiers Photographiques

A. LUMIÈRE & SES FILS

L'un des Administrateurs Directeurs

PAPIER AU CITRATE D'ARGENT
POUR L'IMPRESSION DES ÉPREUVES POSITIVES
PAR NOIRCEMENT DIRECT

PAPIER AU GÉLATINO BROMURE D'ARGENT
POUR L'OBTEINTION DES ÉPREUVES POSITIVES
PAR DÉVELOPPEMENT
NOUVEAU PAPIER MAT

DÉVELOPPATEURS
PAPIERS PELLICULAIRES
préparés d'après les procédés
BALAGNY

LE CINÉMATOGRAPHE
Auguste & Louis Lumière
Breveté S.G.D.C.

USINES À VAPEUR
Rue S. Victor & Cours Gambetta
Rue S. Maurice & Rue des Tournelles
MONPLAISIR-LYON

Účet továrny Antoina Lumière vystavený 3. května 1898
za kinematografický aparát, šest svitků negativu a šest svitků pozitivu
Ze sbírek NTM

ILUMINACE

Z počátků českého filmu

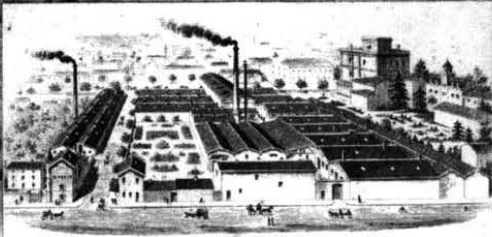
Adresse Télégraphique: LUMIÈRE-LYON

TÉLÉPHONE

DES PLAQUES & PAPIERS PHOTOGRAPHIQUES

A. LUMIÈRE & SES FILS

CAPITAL TROIS MILLIONS



USINES À VAPEUR
Rue St-Victor & Cours Gambetta
Rue St-Maurice & Rue des Tournelles
MONPLAISIR-LYON

PARIS 1889
GRAND PRIX
MÉDAILLE D'OR LYON 1872
MÉDAILLE DE PROGRES OR VIENNE 1874
MÉDAILLE AVEC MENTION HORS-LOGE PARIS 1874
MÉDAILLE D'OR PARIS 1878
DIPLOME D'HONNEUR LE HAVRE 1887
MÉDAILLE D'OR NANCY 1889
MÉDAILLE D'OR EXPOSITION DE MICROSCOPIE ANVERS 1891
COMMISSAIRE CHICAGO 1893
MEMBRE DU JURY HORS-CONCOURS LYON 1894 & MILAN 1895
BORDEAUX 1895
ROUEN 1897 BRUXELLES 1897

Lyon-Monplaisir le 23 Mai 1898

Monsieur Jean Krizenicky
à Prague

Nous sommes en possession de votre lettre du 17 mai à laquelle nous nous empressons de répondre.

Si vous nous faites une commande de 50 pellicules sensibles à la fois, nous vous ferons une remise de 15 pour cent. Nous vous prions donc, si vous nous faites cette commande de nous envoyer la somme de 935 francs et nous vous les expédierons par retour du courrier.

Recevez, Monsieur, nos sincères salutations

LE CINÉMATOGRAPHE
Auguste & Louis Lumière
Breveté S.G.D.G.

Société Anonyme des Plaques & Papiers Photographiques
A. LUMIÈRE & SES FILS
L'un des Administrateurs-Directeurs

Objetinali jsme a zaplatili 935 fr. dne 31. V. 98. J. Pokorný

Dopis továrny Antoina Lumière z 23. května 1898 Janu Kříženeckému:

„Obdrželi jsme Váš dopis ze 17. května, na nějž spěcháme odpovědět.

Pokud u nás objednáte najednou 50 svitků citlivého materiálu, poskytneme Vám slevu 15 procent.

Proto Vás žádáme, pokud chcete tuto objednávku učinit,

abyste zaslal částku 935 franků a materiál Vám odešleme obratem.“

Dole stojí připsáno: „Objednali jsme a zaplatili 935 fr., dne 31. V. 1898. J. Pokorný.“

Ze sbírek NTM

„Polední výstřel v Praze“. V tehdejší době bylo oznamováno v Praze poledne výstřelem z děla na baště sv. Tomáše, a to na znamení dané praporkem z hvězdárny v Klementinu. Jeden takový výstřel byl zachycen kinematografem.

„Cvičení kužely Sokolů malostranských“. Cvičení bylo předvedeno na letním cvičišti pod Nebozízkem.

„Poklepy na základní kámen pro pomník Františku Palackému v Praze“. Poklepu na kámen umístěný po baldachýnem zúčastnilo se mnoho významných osobností.

„Voltýžování jízdního odboru Sokola pražského“.

„Žofínská plovárna“. Natáčení rušného života na plovárně u Žofínského (nyní Slovanského) ostrova bylo obtížné, neboť stativ musel se umístiti na střeše nad kabinami, ale dopadlo dobře. Účastenství plavců bylo tak veliké, že se až jeden hoch počal topiti. Velkou veselost později u diváků vzbuzovalo promítání tohoto filmu od konce kupředu a zpomaleně – když z rozčeřené vody vynořily se nohy plavce a tento pak obloukem dopadl na prkno a pozpátku odběhl. Tohoto působivého triku a zpomaleného promítání bylo tehdy poprvé použito.

„Taneční veselí“ o svatojanské pouti na výstavišti v Praze.

„Průvod královniček“ na výstavišti v Praze.

„Švábovo zmařené dostaveníčko“. Knihkupec a známý komik pan Josef Šváb Malostranský nabídl se již v dubnu 1898 majitelům Českého kinematografu k aranžování humoristických scén. První jím aranžovaná veselá scéna bylo dostaveníčko u starého mlýna stojícího na výstavišti nedaleko pavilonu Českého kinematografu. Přemluvil k účinkování číšnici z blízké vinárny a mlynářského zaměstnance v mlýně dohlízejícího. Po jedné krátké zkoušce hned se výjev natáčel. Pan Šváb účinkoval tu jako prvý český filmový herec v českém filmu – a to bez honoráře.

„Lepič plakátů“. Toto byla druhá humoristická scéna p. Švábem aranžovaná.

„Švábova tvář“, další jeho film natočený rovněž na výstavišti. Normální výraz jeho obličeje přechází do pláče a z pláče do smíchu a naopak.

Téměř při všech těchto natáčeních jsem p. architektu Janu Kříženeckému asistoval.

První natočené v Praze filmy byly zaslány firmě A. a L. Lumière v Lyonu k vyvolání a zhotovení diapozitivů. Některý film – nepamatuji se již který – líbil se lyonské firmě do té míry, že za něj nabídla film vlastní výroby. Architekt Kříženecký velmi brzo se rozhodl, že bude filmy nejen vyvolávat, ale i diapozitivy sám zhotovovat. Za tím účelem byl společným nákladem pořízen jakýsi dřevěný buben, tj. válec, jehož plášť po délce tvořily tenké tyčky, kterýž byl uložen na ležato do čepů podstavce a byl otáčen klikkou. Pod válcem byla umístěna nádoba odpovídající tvarem a rozměry tomuto válci (tuším, že to byla nádoba plechová vyasfaltovaná), do kteréž se nalévala fotografická vývojka. Na válec se velmi pozorně, citlivou stranou navrch, navinul film, a to tak, aby byl dostatečně napjat. Válec s navinutým filmem ponořil se na ležato do nádoby s vývojkou a otáčením přišel celý film postupně ve stálý styk s vývojkou. Když počaly obrázky z filmu vystupovati, pocítili jsme všichni radostné uspokojení. Všechny tyto práce byly konány v noci v koupelně bytu p. Kříženeckého při slabém červeném osvětlení. Po dokončení vyvolání byl film ve vaně za stálého přítoku čisté vody koupán a pak v pokojích po nábytku rozvěšen k usušení.

Z negativu týmž aparátem zhotovil p. Kříženecký film pozitivní tím způsobem, že film citlivý a negativní vložily se nad sebe do zvláštní kovové krabice od fmy Lumière

a otáčením kličkou posunovaly se těsně na sobě za čočkou při slabém osvětlení (tuším petrolejovou lampičkou), a to tak, že citlivý film natáčel se do zvláštní krabice uvnitř aparátu a negativní film odvíjel se mimo aparát. Vyvolávání diapozitivu dalo se pak tímž způsobem jako při negativu.

Zbývá ještě dodat, že po skončení výstavy architektury a inženýrství byl pavilon Českého kinematografu prodán jako staré dříví, rovněž židličky a jiné zařízení byly levně prodány. Vypůjčený kapitál byl řádně splacen a jak se majitelé kinematografu spolu vyrovnali, není mně známo. (Arch. Josef Fr. Pokorný opustil brzy nato Prahu a později se v Mor. Ostravě jako stavitel osamostatnil.)

S p. arch. J. Kříženeckým jsme v pozdější době promítali ještě několikrát tyto filmy, a to vždy jen jako část cizího zábavného programu, např. v Měšťanské besedě Pražské, v Národním domě Vinohradském, ve Smíchovské aréně, v „Orfeu“ na Král. Vinohradech a snad ještě jinde, ale nepamatuji se již kde.

Vylíčil jsem události pokud se týkají „Českého kinematografu“ a českých filmů dle své paměti a doufám že od pravdy se neodchylují.

V Praze, v říjnu 1952

Vincenc Pokorný
Praha 2, Štěpánská 24

Národní technické museum – sbírka rukopisů, i. č. 338.

1953, 3. února, Praha. – Odpověď Vincence Pokorného na doplňující otázky pracovníků Národního technického muzea k jeho vzpomínkovému textu z října 1952.

P. T.

Národní technické muzeum

Archiv pro dějiny průmyslu, obchodu a technické práce

Na Vaše vybídnutí z 2. ledna 1953 odpovídám na otázky v něm uvedené, pokud mi to má paměť dovoluje a pokud jsem data ze života p. architekta Jana Kříženeckého mohl zjistiti.

Kromě 14 českých filmových svitků (z nichž 2 jsou bez názvů), jež jsem 29. září 1952 předal prof. Vladimíru Vimrovi pro Národní technické muzeum (kinematografické oddělení), bylo arch. Kříženeckým určité zhotoveno ještě několik dalších filmů, z nichž bezpečně se pamatuji jen na film „Purkyňovo nám. na Král. Vinohradech“, neboť jsem se jeho natáčení zúčastnil. Rušný život na náměstí natáčel Kříženecký z nějakého vyššího místa asi před nynější kavárnou „Valdek“ směrem k Vršovicům, a jak tuším, z valníku, který tam náhodou stál. Kolem nás se ovšem kupili náhodní chodci, takže můj nejstarší bratr arch. Josef Pokorný musel stále diváky v jízdní dráze vybízet, aby se nestavěli, ale chodili, jakož se vůbec staral o to, aby na obraze bylo co nejvíce pohybu. Můj prostřední bratr Václav P. jest na tomto filmu zachycen jako cyklista jedoucí směrem od Vršovic po náměstí dolů. Filmování toto jako obvykle bylo prováděno rychle, bez velkých příprav, takže obyčejný stativ a nenápadný přijímací aparát na něm připevněný nebudily velkou zvědavost a shluk lidí nebyl příliš velký, jako by tomu bylo dnes, kdy se aranžují zvláštní scény.

Na filmy „Přenesení kolébky Palackého z Hodslavic na výstaviště“ a „Boží Tělo na Hradčanech“ se nepamatuji. (Jest možno, že film „Průvod královniček na výstavišti“ jest snad částí průvodu při přenášení kolébky Palackého?)

Na stadionu na Strahově účastnil jsem se určité natáčení filmu „Cvičení žen s kužely“, a to v době odpolední, ale nevím určité, zda bylo to o Vsesokolském sletu roku 1901. (Později sotva.)

Pamatuji se též, že Kříženecký měl v úmyslu filmovat též některá cvičení na náradí při zkouškách v době dopolední, ale zda k tomu skutečně došlo, se již nepamatuji.

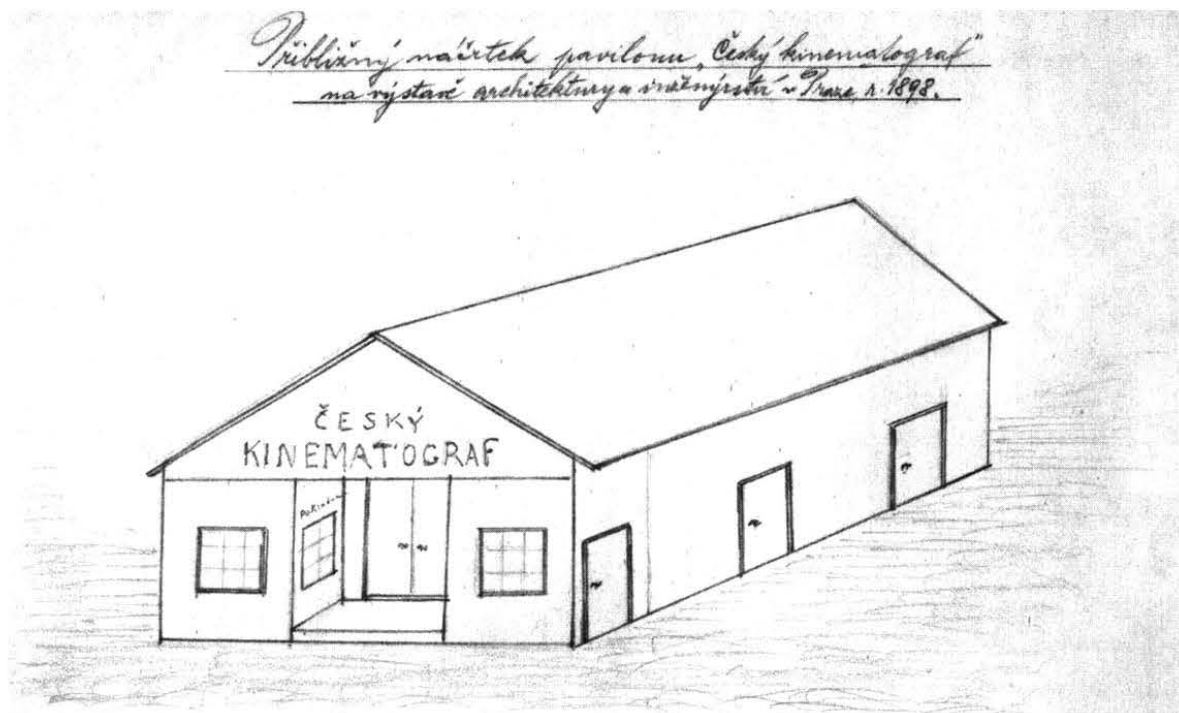
Na natáčení filmu „Otevření nového mostu“ za přítomnosti císaře Františka Josefa se rovněž nepamatuji.

Mám za to, že bych mohl identifikovati negativy některých filmů Kříženeckého, kdybych je viděl promítnuty, a že bych se eventuelně upamatoval i na některé podrobnosti.

Připojuji přibližný náčrtek pavilonu „Český kinematograf“ na výstavě v roce 1898, ovšem byl-li na něm nápis, jak ho uvádím, se nepamatuji, rovněž nevím, jak byl pavilon natřen, zda karbolínou, či vápnem nebo nějakou levnou barvou.

Polohu pavilonu na plánu výstavy z roku 1898 myslím, že bych dovedl označit.

Na filmování – pokud se pamatuji – neměli majitelé „Českého kinematografu“ žádného úředního povolení a filmovali, kde se jim to hodilo, prostě jako by jen fotografovali. K promítání filmů na výstavě roku 1898 měli povolení od výkonného výboru výstavy architektury a inženýrství v Praze, který též vyslal komisi ke kolaudaci pavilonu a jeho



*Náčrtek budovy Českého kinematografu vypracovaný
roku 1953 Vincencem Pokorným
Ze sbírek NTM*

zařízení, zejména vyplechované místnosti, kde byl umístěn projekční aparát, elektrického vedení atd.

Rovněž při promítání filmů v době pozdější (například v Měšťanské besedě pražské, v Národním domě na Král. Vinohradech, v aréně na Smíchově, v Orfeu na Král. Vinohradech) neměl p. arch. Kříženecký zvláštního úředního povolení, nanejvýš policejní orgán se přesvědčil, jsou-li bezpečnostní opatření dostatečná. Obrazy se promítaly z prázdné galerie nebo z prostoru od obecního odděleného.

Intervence, aby bylo umožněno natáčení obrazů, konal můj bratr arch. Josef Pokorný, a to jen tehdy, když se měl natáčet nějaký speciální výjev, např. když se natáčel „Výjezd staroměstských hasičů k ohni“ nebo „Výjezd parní stříkačky k ohni“, kdy velitel hasičů musel dát nejen svolení, ale i příkaz k provedení nástupu a výjezdu, nebo při filmování „Žofínské plovárny“, kde správce plovárny musel dát povolení a plavčík měl dohled.

Za účelem filmování a na výstaviště k promítání filmů jezdili jsme koňkou nebo jsme šli pěšky, kočáru jsme nepoužívali.

Při promítání se nám nepříhodila žádná nehoda; jen jednou bylo opomenuto na kratičkou dobu zavřítí uzávěr s mléčným sklem vpředu na rouře, kterou dopadaly světelné paprsky na obrázek v aparátu již zasunutý, a tehdy se film pod paprsky takřka škvařil, takže musely být alespoň asi 2 nebo 3 obrázky vystříhnuty.

Při přetržení nebo přestřižení filmu používal p. Kříženecký – jak tehdy říkal – k jeho slepení amylacetátu.

Pan Vojtěch Balvín měl skutečně a mimo veškeru pochybnost v kiosku pavilonu „Český kinematograf“ v roce 1898 příležitostnou, dobře jdoucí prodejnu pečiva, ovšem nebyl

tehdy ještě v Celetné ul. (kde se mnohem později zařídil ve vlastním domě), nýbrž měl krám v Rytířské ul. pod loubím a tam někde i dílnu pekařskou.

Pan Balvín jun. nemůže se na tuto skutečnost pamatovat, neboť byl tehdy buď děckem, nebo nebyl ještě ani na světě. Pan Vojtěch Balvín se tehdy jako 26letý osamostatnil (nar. 27. 8. 1871) a poněvadž byl s námi v příbuzenském poměru, doporučoval můj otec leckde jeho pečivo, např. p. Císařovskému do restaurace „U Kupců“ ve Štěpánské ul. Příbuzenství vzniklo tím, že se jeho bratr p. František Balvín, truhlář, oženil s mou sestřenicí Marií Pokornou v Milínově a po její smrti s její sestrou Baruškou Pokornou, jež byla u mých rodičů v Praze na zkušené. Některé z dětí této Barušky Balvínové byly později zaměstnány u svého strýce p. Vojtěcha Balvína. – Tvrzení své mohl bych ještě jinými okolnostmi doložit, ale mám za to, že má poznámka o prodeji pečiva v kiosku pavilonu nemá celkem významu.

Kdy vstoupil p. arch. Kříženecký do služeb města Prahy a v jaké funkci tam působil, není mi známo. Rovněž nevím, zda a jak byl zaměstnán v kinu „Louvre“ a zda byl společníkem, či jen zaměstnancem p. Tichého.

Data ze života arch. Jana Kříženeckého zjistil jsem tato:

Narodil se v Praze dne 20. března 1868 (jeho otec byl poštovním kontrolorem). Dle zápisu v matrice sňatků, jež se nyní nalézá u ONV v Praze 2, byl oddán v kostele sv. Štěpána dne 3. září 1898 se slečnou Marií Gýrovou, jež bydlela se svými rodiči v Praze II, Na rybníčku. Měl syna Zdeňka, jenž prý byl kinooperátorem a zemřel mlád, avšak až po smrti svého otce. Arch. Jan Kříženecký zemřel dle nápisu na pomníku dne 9. února 1921 jakožto vrchní stavební revident města Prahy a jest pohřben na hřbitově Olšanském, hřbit. VII. odd. 5, hrob 104.

V době výstavy architektury a inženýrství bydlel (podle sdělení jeho švagrové pí R. Kříženecké, vdovy po dr. h. c. ing. Rudolfu Kříženeckém, prof. na technice, a jeho neteře pí Ludmily Pacákové, odb. učitelky v. v.) v Praze II, Sokolská tř. v I. patře domu poblíž Fügnerova nám. asi proti vodárenské strážnici, kde obýval 2 pokoje s koupelnou a příslušenstvím a třetí pokoj měl jeho švagr p. Ferdinand Gýra, typograf, s vlastním nábytkem a velkou knihovnou. Číslo domu nemohl jsem zjistit.

Měl prý dlouholetou známost s jakousi pí Zdeňkou, vdovou (její jméno švagrová i neteř již zapomněly), a na radu rodiny dal prý se konečně se svou chotí Marií rozvésti, ale než uplynul rok rozluky, zemřel, raněn byv mrtvicí. Se svolením rodiny bylo prý pí Zdeňce úředně povoleno užívatí jeho jména jako provdané. Paní Zdeňka jest prý již mrtva, byla prý pěstunkou a později řídící učitelkou na některé pražské škole a o pana Kříženeckého prý se velmi obětavě starala.

Na výstavě Obchodní a živnostenské komory v Praze roku 1908 měl prý p. arch. J. Kříženecký – podle sdělení jeho neteře – biograf s neznámým společníkem, který prý mu zanechal spoustu dluhů a zmizel. Kříženeckému bylo prý obstaveno služné, takže nakonec jen živořil.

V Praze 3. února 1953

Vincenc Pokorný
Praha II, Štěpánská 24

Národní technické museum – sbírka rukopisů, i. č. 403.

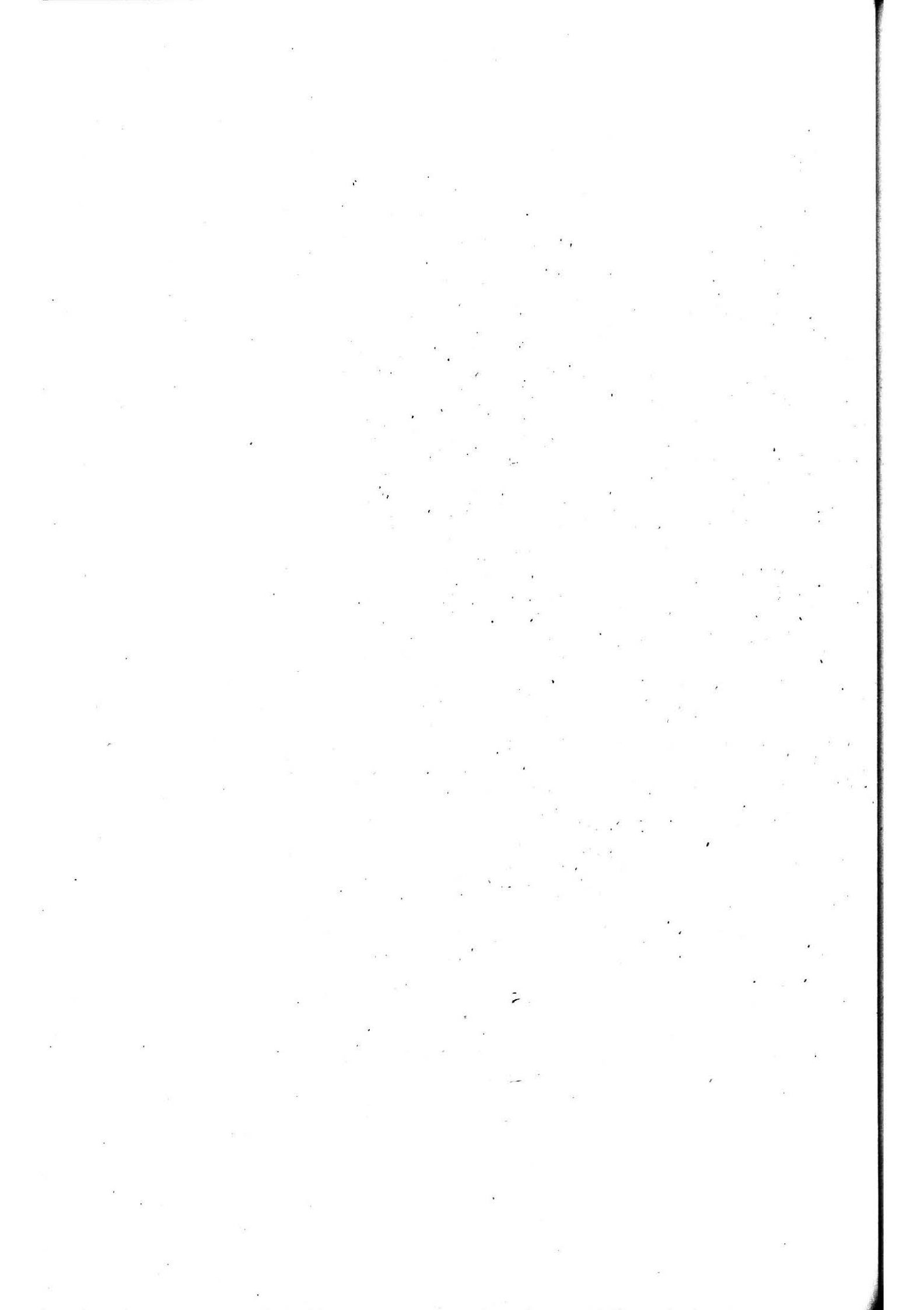
Ediční poznámka

Dobové ohlasy i pozdější vzpomínky na aktivity prvních českých filmařů na sklonku 19. století se staly předmětem editorského zájmu již v padesátých letech, kdy režisér, scenárista a publicista Václav Wasserman, tehdy docent pražské FAMU, začal v podobě vysokoškolských skript vydávat sborníkovou řadu *Průkopníci čs. kinematografie*. Její pátý sešit byl věnován právě Janu Kříženeckému a Josefu Švábovi Malostranskému (*Průkopníci čs. kinematografie V. Jan Kříženecký a jeho první herec Josef Šváb-Malostranský*. SPN, Praha 1959). Letošní stoleté výročí českého filmu se stalo dobrou záminkou pro to, abychom někdejší Wassermanův krok po letech částečně zopakovali. I když zde tak některé texty vycházejí již v druhé reedici, je to přece jen příležitost soubor bezprostředních tiskových ohlasů a zpráv o kinematografu na výstavě pokud možno kompletovat a odstranit řadu drobných i větších textových nepřesností v literatuře následně tradovaných. Jak patrně z naší edice, čeká každého badatele, který bude mít potřebu prolistovat tehdejší deníky a časopisy, třesuté paběrkování, jehož výsledek je zcela neadekvátní vynaloženému času. Ještě hůře patrně dopadne, bude-li chtít k otázce výstavního kinematografu dohledat archivní prameny. Pátrání v Archivu hl. města Prahy přineslo efekt minimální, ve fondu Spolku inženýrů a architektů uloženého v SÚA se výstavy v roce 1898 týká jen kniha protokolů ze schůzí stavebního výboru citovaná v našem úvodu a Národní filmový archiv vlastní pouze několik dokumentů týkajících se pozdějších období Kříženeckého života, relativně nejdůležitější byl tedy pro nás archiv Národního technického muzea, i zde však jde pouze o několik jednotlivin, jakkoliv cenných.

Do naší edice jsme zařadili pouze bezprostřední dobové ohlasy a autentická svědectví přímých účastníků dění v Českém kinematografu, resp. rodinných příslušníků. Při přípravě editovaných textů jsme se řídili zásadami uvedenými v publikaci *Textologie, Teorie a ediční praxe* (Univerzita Karlova, Praha 1993). Korigovali jsme interpunkci, opravili zjevné pravopisné chyby a překlepy, v několika případech jsme v hranatých závorkách doplnili podle smyslu chybějící text. Při grafickém zvýrazňování názvů nebo částí textu jsme vycházeli z originální předlohy. Dopis Josefa Švába Malostranského tvoří dvoulist okrově zbarveného dopisního papíru o formátu 11 x 18,2 cm s dvěma barevnými karikaturami na první straně. Text psaný perem pokrývá pouze první a třetí stranu. Na třetí straně je razítko s textem: „JOSEF ŠVÁB, obchod papírem a kuplety, v Praze-III., Mostecká ulice č. 4. n.“ Dopis Ludmily Pacákové je dvoulist šedavě zbarveného dopisního papíru o formátu 15,5 x 20,3 cm, rukopisně popsáný ze čtyř stran perem s původně snad černým inkoustem. V záhlaví první strany se nachází špatně čitelné fialové razítko, z něhož lze s jistou licencí rozluštit v prvním řádku nápis „Dr. CHYTIL – Dr. KŘÍŽENECKÝ“, ve druhém pak: „Došlo 7. III. 1947“. Části textu, které pisatelé dopisu podtrhli, zvýrazňujeme v naší edici tučným stylem písma. Původní forma vzpomínkových textů Vincence Pokorného ze sbírek NTM je strojopis formátu A 4 psaný po jedné straně o rozsahu 7 stran (dokument z října 1952), resp. 5 stran (dokument z 3. února 1953). Oba texty jsou na konci opatřeny rukopisným podpisem s adresou původce. U těchto textů jsme sjednotili nejednotný způsob psaní názvů (v uvozovkách), bez vyznačení jsme rozepisovali nestandardní zkratky (*archit.*, *veř.*). Opravovali jsme též kvantitu hlásky ve jménu *Kříženecký*, jež autor důsledně píše jako *Kříženecký*, a jméno *Šváb-Malostranský*, které podle současného úzu píšeme bez spojovníku.

Soně Weigertové a Heleně Malinové z Národního filmového archivu děkuji za pomoc při heuristických pracích.

I. K.



Literární obzor

Film: pohyb v blízkosti ducha

Jean Epstein: *Poetika obrazů*.

Herrmann & synové, Praha 1997, 303 stran, náklad neuveden.

Je tu ďalšia cesta k (filmovej) minulosti. Rozpamätávanie, dešifrovanie a kombinovanie spomienok, obnovuje alebo zakladá dialogické spojenia. Masírovanie pamäti predznamenáva objavovanie nových súvislostí. Východiskom je opäť snaha preniknúť a zaznamenať trvanie diela Jeana Epsteinu v/o kinematografii. Nechcel by som mu nastražiť pascu tým, že ho začnem preceňovať. Uznávam, že je dosť náročné tíšiť súhlasné prijatie, prípadne zvažovať obdivné komentáre. Tak či onak, pridávam sa k tým, ktorí naskočili na vlnu prebudeného záujmu, ktorí využívajú a zároveň vytvárajú atmosféru ďalšieho návratu k minulému vo filme.

V našich podmienkach (česko-slovenský kontext) vyvolali erupciu nadšenia a pozornosti dve na seba naviazané udalosti minulého roku: retrospektíva Epsteinových filmov a vydanie antológie teoretických a kritických textov pod názvom *Poetika obrazů*. Podobne ako iné, v čase i priestore, aj toto náhle a ostré nasvietenie jeho tváre, prekvapivé vystúpenie z ticha a zabudnutia, je zaujímavé práve tým, že vytvára príležitosť spoznať alebo nanovo načrtnúť možnosti aktualizácie v prúde myslenia o filme. Preklad súboru Epsteinových textov teda nie je len poctou, akýmsi mechanickým gestom uznania. Znamená viac ako pripomenutie si úspechov predvojnovéj francúzskej školy. Stáva sa súčasťou istého zámeru. Zdá sa, že je to konečne pohyb. Prijímam ho ako premyslený krok, objavenie stopy aktuálneho filmologického diskurzu. Pripomína predvídavosť známú v šachu, kde je každý ťah spomienkou na budúcnosť. Toto malé obrátenie je potom udalosťou tak prenikavou ako aj nevyhnutnou.

Úvodom do *Poetiky obrazů* sú Epsteinove spomienky na prvé stretnutia s filmovým obrazom. Nedopísané poznámky z konca jeho času nám predstavujú začiatky kinematografie: vtípne pripomínajú chvíle, keď „nastala náhle tma, proťatá pouze neklidným svazkem paprsků, který na zdi vykresloval roztrásené přízraky“ (s. 9), s odstupom komentujú prvý zážitok z premietania a zároveň zmätok, ktorý vyvolalo: „Dlouho potom jsem ještě musel sbírat svou dětskou odvahu k tomu, abych se vydal do úzkých a tmavých jeskyní zhlédnout obrázky, jejichž třes neustále hrozil, že se rozšíří do zdí, rozloží domy, zničí města.“ (s. 10) V rozprávání o nedokonalosti, ale i silnom pôsobení filmového obrazu sa odhaľuje ešte jedna dôležitá skutočnosť, práve k nej by som chcel orientovať svoju pozornosť. Priestor, v ktorom tmu narušuje len pruh svetla z kinematografu, tvoriaci na plátne pohyblivý obraz, umožňuje človeku doteraz nepoznaný spôsob myslenia ako videnia. „V tomto přišel, které je prý vhodné pro telepatii, to znamená pro pochopení toho nejvzdálenějšího, těch nejtajnějších korespondencí ducha, se rodí podivuhodná vlna, jejíž povahu nikdo nepředvídal a kterou lze vstřebat zrakem, nikoli sluchem. Není určena ke čtení, nýbrž k vidění, a toto „vidět“ je nejodstíněnější, nejjemnější, nejpozornější a nejspecifičtější schopnost ze všech schopností pohledu.“ (s. 152) Epstein vlastne sleduje a duchaplné popisuje zrodenie diváka, človeka *vidiaceho nemožné*. Všimá si rýchlosť s akou sa zbavil nedôvery k svetelným preludom, poukazuje na ľahkosť s akou sa učil *vidieť*, objavovať svet magickej slobody. Film ho fascinoval ako médium, ktoré dokáže byť „průhledem do jiného světa“ (s. 13), dokáže obohacovať a ozvlášťňovať našu vizuálnu schopnosť. Predstava filmu sa tu teda spája s istou formou vyjadrovania myslenia a cítenia človeka.

Pre Epsteinu znamenal film predovšetkým novú *skúsenosť zraku*. Formovala sa v špeciálne upravenom prostredí, vo vyhradenom čase. Zaujatie miesta v kine predstavuje dobrovoľné pripútanie

k plátnu. Pred filmovým obrazom neunikneme. „Všude kolem je tma, na nic se nedá upřít pozornost [...] Oko vidí jen plátno.“ (s. 107) Biela plocha sa zmení na *priehl'ad*, brána k nadreálnemu do seba vŕha ju pozerajúceho. „Navlečení v černém, vyrovnaní v alveolách křesel, zaměření svým želatinovým ústrojím k prameni emocí, sedí lidé v promítacím sále a všechna jejich sensibilita se sbíhá jakoby do trychtýře filmu. Všechno ostatní je uzavřeno, vyloučeno, promlčeno.“ (s. 107) Dianie v okolí horúcej linky oka a plátna stráca dôležitosť, ako druhoradé ustupuje k okrajom pozornosti. Všetko, čo by chcelo nejako dopĺňať, alebo sekundovať filmovému obrazu pôsobí rušivo; v konečnom dôsledku to oslabuje *pocit* z filmu. Počas premietania má divák šancu uviaznuť, ako píše Epstein, v príjemnom intelektuálnom stave. „Skutečně film vytváří zvláštní režim vědomí, pouze pro jeden smysl.“ (s. 108, kurz. – J. E.) Kinematograf bol najprv vnímaný ako zamestnávateľ jediného zmyslového orgánu: to, čo prenášal na plátno sa obracalo iba k oku, orientovalo sa podľa jeho možností alebo túžob, viedlo a kultivovalo jeho potrebu pozeráť. Projekciou pohyblivého obrazu dokázal pestovať v oku dokonca návyk na tento spôsob duchovnej činnosti; pritom jeho blízkosť k závislosti Epstein tiež naznačil. („Dostanu svou dávku, nebo ji nedostanu.“ – s. 108) V textoch z dvadsiatich rokov, Dobrý den, filme (1921) a Kinematografie viděná z Etny (1926), teda Epstein zreteľne vyznačil svoju pozíciu zastáncu a mysliteľa zraku. Myšlienku o jeho prevahe pri recepcii filmu mu potvrdzovali (nielen filozofické) úvahy o význame vizuálnosti v ľudskom živote. Najvyvinutejší zmyslový prijímač spoluurčuje našu inteligenciu a mravy, je to najrýchlejšia a najbezprostrednejšia forma kontaktu so svetom, napríklad filmovým. „Kyklopské umění. Umění jednoho smyslu. Ikonooptická sítnice. Celý život, veškerá pozornost spočívají v oku.“ (s. 107)

Postupné presadenie sa zvuku modifikovalo Epsteinove myslenie v/o filme. Najprv obhajoval výlučnosť a kapacitu nového druhu videnia, neskôr dokázal vlastným experimentovaním zvýrazniť aj bohatstvo zvukovej stopy, ktorá inak tým, že ľahko podliehala „starým formám mluvení a hudby, neodhalovala z akustického univerza nic jiného, než bylo ucho vždy zvyklé slyšet“ (s. 223). Začal uvažovať o hustote zvuku, o jeho vrstevnatosti, prípadne rozložiteľnosti na postrehnuteľné prvky. Snažil sa podporiť obmedzenú rozlišovaciu schopnosť ľudského ucha. Filmový zvuk väčšinou ostával na úrovni realistického doplnenia obrazu. Pre Epsteinu sa stával zaujímavým, až keď ju prekonal. Dostali sme sa znovu k potrebe zaoštrovať, zmenšovať vzdialenosti. Pri istom spracovaní zvuku (spomalenie) môžeme postúpiť ďalej, poodhalíme komplikovanú povahu, necháme vyniknúť mnohotvárnosť. Inokedy sa môžeme ocitnúť v blízkosti duše: „Nyní již nejde o to slyšet pouze mluvení, ale slyšet také myšlení a snění. Mikrofon již překročil práh rtů, vklouznul do vnitřního světa člověka, číhá na hlasy svědomí, na refrény vzpomínek, na výkřiky tíživých snů a na slova, která nikdo nevyslovil.“ (s. 224) Epsteinu priťahuje filmové, ktoré zachytáva nevidené a nepočuté, artikuluje to, na čo nestačia naše zmysly. „Umíme už vidět, uslyšíme růst trávu.“ (s. 226)

Ohraničenosť zrkového i sluchového vnemu dokáže film eliminovať prostredníctvom stále sa rozširujúceho spektra technických výmožeností, využívaním či kombinovaním výrazových prostriedkov. Rôzne postupy, inovácie a zvláštnosti vo filmovom znázorňovaní nám predstavujú človeka, veci, udalosti v nových perspektívach, zachytávajú neznáme, prekvapujúce alebo neuveriteľné podoby sveta, spôsobujú nové vlnenie citov a myšlienok. Každý filmový obraz sa má stať vchodom do labyrintu duše, jeho prvou úlohou je účasť na našom vnútornom živote. „Film by dnes měl být charakterizován jako snímání iluzí srdce,“ napísal Epstein k filmu *Krásná Niverňanka* (s. 61). Obširne sa preto venuje prostriedkom, ktorými môže sledovať jeho radosti i smútky, ktoré zaznamenávajú životné rytmy ľudí a vecí a rozmnožujú tak našu zmyslovú skúsenosť. Za jeden zo základných pilierov filmového umenia považoval (veľký) detail: záber, ktorým vstupujeme do človeka a podliehame jeho duševným stavom. Zväčšenina tváre vyvoláva pocit *blízkosti*. „Bolest je

na dosah ruky. Když natáhnu paži, dotknu se jí. Mohu tomu utrpení spočítat všechny řasy. Mohl bych ochutnat jeho slzy. Ještě nikdy se nade mnou žádná tvář takto neskláněla. Blíží se ke mně stále víc, mohu ji pozorovat čelo na čelo. Není mezi námi už ani vzduch; požívám ji. Spolkl jsem ji jako hostii. Maximální vizuální věrnost.“ (s. 107) Ale pronikať k živému nám pomáhají aj ďalšie spôsoby filmovej analýzy skutočnosti: nové techniky práce s kamerou, spomalených a zrýchlených záberov, zásahy do zvukového záznamu, nové väzby obrazu a zvuku a i. Tým všetkým sa zlepšuje viditeľnosť, cieľom je upokojiť alebo vyhrotiť vnímanie diváka, aby mohol postrehnúť a zakúsiť *trvanie* života.

Premeny priestorovo-časovej perspektívy vo filme, ktoré vyvoláva zrýchlenie, spomalenie alebo detailné zábery, odhaľujú známky života tam, kde bola predtým len nečinnosť alebo bez-duchosť. Zároveň upozorňujú na dôležitý príznak filmového: jeho sústredenosť na pohyb, kvantitu pohybu. Pohyblivosť sa mu stala indikátorom života. Zrýchlenie obrazu (kinematografická kontrakcia času) spúšťa proces oživovania, zduchovňovania; pri spomalení (kinematografickej dilatácii času) dochádza k umŕtvovaniu a zhmotňovaniu. Postrehy o filmovom animizme Epstein zhrnul a jednoznačne vyjadril v texte *Mysliaci stroj* (Praha 1948): „Ak teda zrýchlime rytmus času, ak zväčšíme hybnosť sveta, odhalíme či vytvoríme takto viac života; a naopak, ak spomalíme tok času, ak priuždíme pohyb niektorých bytostí, vylúčime alebo zničime tým ich životnú kvalitu.“ (s. 36) Nikdy ho neprestali uchvacovať možnosti filmovej mobility, jej kvantitatívny rast alebo pokles prinášajúci nové kvality, variabilnosť časovej dimenzie a celková neurčitosť (neskutočnosť) časopriestorového usporiadania, ktorou sa film ako sen stroja približuje k snu človeka.

Človek sa, podľa Epsteina, usadil pred oknom s rozťahnutými závesmi, ktoré je otvorené do sveta nespútaného rozumnosťou alebo pragmatizmom, sveta životnejšieho a poetickejšieho ako je ten všeobecne známy, považovaný za skutočný. *Vidieť film-om* dáva silu meniť (sa), umožňuje „nečekaná setkání se sebou samým“ (s. 142), iniciuje poznávanie ako odmietanie toho, čo je jasné a isté, vyvoláva záchvaty radosti a podľahnutie hre, či zamotanie sa do snového sveta. Uvažovanie o (filmovom) pohybe v blízkosti ducha.

Martin Kaňuch

Nový slovenský časopis pro vědu o filmu a „pohyblivém obraze“

Kino-ikon.

Časopis pre vedu o filme a „pohyblivom obraze“.

Č. 1, jar 1996, 113 + 42 s.; Č. 2, leto 1997, 109 + 83 s.

Je velmi potěšitelné, že se na Slovensku podařilo – v podmínkách, jež jistě nejsou příliš příznivé – založit nový odborný časopis zaměřený na výzkum filmu i dalších forem „pohyblivého obrazu“. *Kino-ikon*, který se programově hlásí k uměnovědnému pohledu na film a zdůrazňuje jeho vizuální, resp. audiovizuální povahu, chce být publikačním orgánem pro náročnější práce z oblasti filmové historie, teorie i kritiky, pro hlubší analýzy jednotlivých filmů a vývojových tendencí v kinematografii a také pro informace o trendech světového myšlení o filmu.

Vydavatel Kino-ikonu, Asociace slovenských filmových klubů v Bratislavě, počítá s půlroční periodicitou časopisu. Zatím jsou k dispozici první dvě čísla, oddělená pauzou poněkud delší. Už tato úvodní čísla ovšem ukazují, že Kino-ikon je časopis vyhraněný jak z hlediska autorského zázemí, tak z hlediska tematické a žánrové struktury uveřejněných textů. Mezi autory a redaktory se objevují známí slovenští badatelé (mj. Václav Macek, Jozef Macko, Jelena Paštéková), ale také – a ve velmi podstatné míře – studenti filmové vědy (nejvýraznější osobností mezi nimi je bezesporu Peter Cavalier). Zřetelně se už konstituovalo základní schéma vnitřní výstavby čísla: Po překladu cizojazyčného teoretického textu následují původní studie analytického a historického charakteru; další blok textů tvoří recenze filmů a knih o filmu; v příloze (samostatně stránkované) je otištěn filmový scénář.

Alespoň některé uveřejněné texty a materiály si zaslouží konkrétní zmínku:

První číslo nabízí čtenářům překlad dvou kapitol z knihy amerického filmaře a universitního profesora **Michaela Roemera** (*Rozprávania príbehov*, s. 6 – 29¹⁾), obsahujících esejisticky laděný výklad o názorech filosofů, především filosofů postmodernismu, na povahu umění. **Václav Macek** zde uveřejnil úryvek ze své výborné monografie o Dušanovi Hanákovi, vydané krátce nato knižně²⁾ (*Dušan Hanák a sedemdesiate roky*, s. 30 – 55). Tradičně kontroverzní a provokativní je příspěvek *enfant terrible* slovenského myšlení o filmu **Jozefa Macka** *Poézia a pravda Uhrovo a Bednárovho Organa* (s. 56 – 87). Z jedné strany je tato stať (v zásadě napsaná už v roce 1988) bezesporu závažná tím, že k Uhrovu filmu přistupuje primárně jako k uměleckému dílu, všímá si především použitých vyjadřovacích prostředků a jeho umné motivické výstavby, z druhé strany se zdá, že dané výklady mají pro autora jen služebné postavení jako podklad k vyřizování účtů s lidmi, kteří se ho nějak dotkli či kteří vyjádřili odlišné názory; text statí (jakož i autorův úvodní komentář k ní a závěrečný životopisný dodatek) je protkán osobně zaostřenými výpady, nejednou expresivně formulovanými. Studie **Jeleny Paštékové** *Dramaturgia* (s. 88 – 99) vznikla v rámci práce na projektu souhrnných dějin slovenské kinematografie. Na základě archivních pramenů autorka ukazuje, jak se v poválečné době a v první polovině padesátých let utvářely a proměňovaly dramaturgické plány slovenské filmové výroby. Jako svým způsobem podstatnější než natočená díla se tu ukazují vlivy měnících se zákazů a příkazů ve vztahu k tematice a ideovému vyznění filmů a s tím související osudy nerealizovaných projektů.

Blok recenzí zahrnuje mj. upozornění na dvě knihy vydané Národním filmovým archivem v Knihovně Iluminace, sborník *Tartuská škola* (1995) a úvahy Jeana-Clauda Carriera *Vyprávět příběh* (1995). Osvěžující zpestření prvního čísla Kino-ikonu pak představuje anketa filmových kritiků zaměřená na deset nejhorších slovenských filmů: nezáviděníhodné prvenství zde rovným dílem získala *Poéma o svedomí* (Vladimír Bahna, Zoro Záhon, 1978) a *Zrelá mladosť* (Martin Ľapák, 1983).

Druhé číslo otevírá (český) překlad úryvku ze *Slovníku filmových pojmů*³⁾, připravovaného vůdčí polskou filmovou badatelkou **Alicí Helmanovou** (*Jazyk*, s. 7 – 30).⁴⁾ Text převzatý z prvního svazku slovníku dobře ukazuje nesporné klad i poněkud problematické rysy zvolené koncepce. Je zde zpracován a utříděn neobyčejně rozsáhlý soubor vědeckých a publicistických příspěvků k dané problematice, právě rozsah podkladového materiálu ovšem vede k tomu, že popis jednotlivých přístupů je někdy dost zkratkovitý a pro čtenáře, který není specialistou na danou problematiku, nezcela srozumitelný (takto působí zejména úvodní výklady o lingvistických koncepcích,

1) Anglický originál: *Telling Stories*. London 1995.

2) Václav Macek, *Dušan Hanák*. Bratislava 1996.

3) *Słownik pojęć filmowych*. Wrocław 1991nn. (Plánováno 10 svazků).

4) Takřka paralelně představila tento slovník také Iluminace. Srov. Petr Mareš, *Velký projekt Alicje Helmanové: Slovník filmových pojmů*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 3, s. 51 – 52. Alicja Helmanová, *Styl*. Tamtéž, s. 53 – 92.

které inspirovaly úvahy o možných aplikacích pojmu jazyka na film). Poněkud udivuje, že v Kino-ikonu nenacházíme žádný údaj o tom, že překlad nezahrnuje celé heslo, ale jen jeho necelou polovinu. Zbytek hesla bude možná otištěn v některém z příštích čísel, čtenář neznalý originálu může ovšem takto nabýt dojmu, že pro Helmanovou končí problémy kolem vágního pojmu filmového jazyka na počátku šedesátých let.

Těžiště druhého čísla Kino-ikonu tvoří obsáhlá a důkladná studie **Petera Gavaliera** *Filmové perličky Bohumila Hrabala – návrat k legende (alebo o „pábitelích“, „novej vlne“ a všeličom inom...)* (s. 31 – 83). Autorovým cílem je vrátit se k prvním adaptacím Hrabalových próz (tj. ke kolektivnímu povídkovému filmu *Perličky na dně*, ale také k *Fádnímu odpoledni* a *Sběrným surovostem*) a „pokúsiť sa s dnešným časovým odstupom a bez sprievodných tlakov doby ich detailnou analýzou [...] o akési ich nadčasové zhodnotenie“ (s. 37). Podrobný popis jednotlivých filmů (povídkek) a interpretace jejich motivů má sloužit především k odhalení toho, nakolik se tvůrcům podařilo v rámci filmového média vystihnout Hrabalovu poetiku (přiblížení k poetice přitom může být spjata s výraznějším odchýlením od podoby literární předlohy); v této souvislosti je zajímavé vyzdvižení někdy pozapomínaných *Sběrných surovostí*. K rozboru filmů vycházejících z díla Bohumila Hrabala se vhodně připíná rozhovor s Egonem Bondym, zpracovaný rovněž **Peterem Gavalierem** (s. 84 – 94).

Oba publikované scénáře připomínají období „nové vlny“: První číslo obsahuje nerealizovaný scénář Ela Havetty a Lubora Dohnala *Pod zem, pod zem* (1969), napsaný podle motivů novely Ivana Olbrachta *O smutných očích Hany Karadžičové*, v druhém je otištěn scénář Juraje Jakubiska a Karola Sidona k filmu *Dovidenia v pekle, priatelja* (1970).

Začátky nového odborného časopisu, nepochybně potřebného v kontextu slovenském i mezinárodním, jsou, jak snad dokumentoval náš stručný přehled, slibné. Můžeme si jen přát, aby projekt úspěšně pokračoval a aby Kino-ikon získal mezi filmovými periodiky pevné místo.

Petr Mareš

Jiskra avantgardy

Antonín Dufek: *Jaromír Funke (1896 – 1945). Průkopník fotografické avantgardy.*

Moravská galerie, Brno 1996, 206 s., náklad 400 výtisků.

Publikace vyšla ke stému výročí narození osobnosti, která se výrazně podílela na utváření progresivních proudů v české vizuální kultuře mezi světovými válkami. (U příležitosti loňské reprízy stejnojmenné výstavy v Galerii hlavního města Prahy se objevil dotisk.) V celém svazku je toliko šestnáct stran ponecháno obrazovým tabulím, přičemž do sazby bylo v malém formátu zalomeno 142 reprodukcí všech exponátů (doprovázejí je objevné kunsthistorické informace, jakými jsou důležité dřívější prezentace apod.). Stranou 126 začínají anglické překlady. Antonín Dufek omezil studii Avantgardní fotograf, teoretik a pedagog Jaromír Funke (s podtitulem *Z připravované monografie*) na čtrnáct stran a dominantami edice učinil dvojici rozsáhlejších pasáží (po 32 stranách). Biografii prokládá výpisy z Funkovy korespondence, diářů a z dalších, vesměs dosud nezveřejněných pramenů. Antologii teoretických statí Jaromíra Funka přetiskuje v chronologickém

pořádku z dobových časopisů a doplňuje z rukopisné pozůstalosti. Soustředěním článků rozptýlených v řadě specializovaných periodik i v denním tisku znovu vyniká Funkův příspěvek k rozvoji myšlenkového zázemí avantgardní fotografie a k reflexi vizuality vůbec. Jak proporcemi svazku, tak výslovně editorem je teoretická činnost pokládána za „významem paralelní“ odkazu fotografickému (s. 4), což je nebývalé v porovnání s předchozími třemi obrazovými monografiemi (Lubomír Linhart, Praha 1960; Ludvík Souček, Praha 1970; Daniela Mrázková a Vladimír Remeš, Leipzig 1986). Nicméně teoretickým a pedagogickým konceptům Jaromíra Funke „bude teprve věnována speciální pozornost,“ poznamenává Dufek. (s. 15)

Titul katalogu podtrhuje fotografovo novátorství, byť je samosebou mimo veškeré pochyby, zda se Funke počítal mezi ty, kteří fotografii „tlačí kupředu a chtějí od ní stále nové a nové možnosti. [...] Víme kde jest, víme kudy půjde? Tušíme! Cyklickým řazením fotografií jest vlastní úkol fotografie zmnožován a stupňován. Fotografie tyto požadavky snese, neboť může je splnit.“ (s. 50)

Funkova proklamace fotografické série bývá spojována s odkazem na László Moholy-Nagye: „...přichází princip cykličnosti, vyřčený Moholy-Nagyem ve studii publikované v časopise *Telehor* (Brno 1936): „...série namířená na určitý cíl může být nejsilnější zbraní, ale také nejněžnější básní.“ A na to Funke odpovídá v článku *Od fotogramu k emoci* v roce 1940.“ (A. Fárová: *Avantgardní a intelektuální československý fotograf Jaromír Funke*, Regionální muzeum Kolín, 1993.) Jak uvidíme dále, Dufkův nálezný a zpřístupnění Funkovy rukopisné úvahy nad výstavou z ledna roku 1924 ozřejmuje fotografovo praktické nastolení sekvence fotografických snímků inspirací kinematografickou, která jednak očividně předchází Moholy-Nagye *Malerei Fotografie Film* (1925), především ale Funkovi dovoluje rychle skoncovat s ranou tvorbou v duchu amatérské piktorální tradice. „Co je biograf, než fotografie, věrný otisk předmětu, jehož arrangement jest uměle měněn, který zde hraje vlastní roli a musí býti ukázán na snímku ostrém a dokonalém technicky. Fotografuje se předmět, ten se divákovi předvádí a ideálem jest, aby seskupení předmětů dávalo již souvislý prostor děje a zmizely titulky. A skutečně, je-li arrangement, ve filmu jest to vlastně režie, špatné, je špatný film vůbec. A divák klade také jen na toto důraz. Poděkoval by se, aby pokrok filmu byl hledán v struktuře snímku a aby s ním bylo něco prováděno.“ (s. 21) To budiž chápáno jako odezva na Teigovo pojednání *Foto Kino Film*; Funke je četl hned po vyjití v zimě 1922 – 1923, což Dufek dokládá první, příslušně datovanou celostránkovou reprodukcí: součástí Funkovy kompozice je rozevřený *Sborník nové krásy Život*, kde Karel Teige na straně 160 otiskl ukázkou rayogramu, a kde na straně 161 píše: „Jakmile se zmocní kino vynálezu Man Raye, tak jako si přivlastnilo dosud všechny fotografické vymoženosti, stane na prahu nové netušené oblasti.“

Funkovi vyhovuje fotografická báze filmového média: „A přiznejme si, že jsme se kolikrát přistihli s pocitem závisti, když na plátně byly krásné snímky přírodní neb režie v *plainairu*, s pocitem závisti jak hravě [jich] natočil film na sta při dokonalosti a světelnosti snímáčního stroje. A snímky vždy jsou vyříznuty vzorně z celku, neboť to řídí vytříbené oko zkušeného režiséra. Ano řídí. Má-li fotografie jít s duchem doby, musí právě tak jako biograf obrátiti zřetel na režii a učit se od režisérů více filmových než divadelních, a ne od malířů, což bylo základním omylem. A když půjde amatér k malíři na poradu, vždy též jen v otázce režie, nikoli výrazu, který fotografie nemůže a nesmí měniti.“ (s. 21 – 22)

Apologetika kulminuje: „Neboť rozdíl mezi filmem a fotografií je velmi nepatrný, vlastně i fotografie je otisk okamžiku, fotografie předkládá album okamžiků, film album chvil s jejich časovým dělením. Je to v celku stejné. Je třeba se proto učit v biogramech, a je to svrchovaně poučné. [...] je přece tisíce možností sestavit si před svým objektivem předměty svého světa, stále nové a jiné v nejružnějších uspořádáních a dělati si sbírku okamžiků. [...] Zbytečná jest obava, že to není

záslužné dělali takové snímky jako film. Film sleduje svůj cíl a má své omezení, když váže snímky. [...] Aby se z jednoho snímku nedělalo umění,“ uzavírá Funke poslední myšlenku v nedokončeném rukopise. „Výstava by měla být spíše řadou alb, překvapující quantitou spíše než kvalitou snímku, alb, v nichž by byla shrnuta osoba jednotlivcova ve věcech, které má rád, s nimiž se potkal, jež vyhledával.“ (s. 22)

Autor, který tvrdí, že „jednou již řešené nedá se ředit“ (s. 35), vztahuje se různými způsoby k režii průběžně po celých sedmnáct let, která uplynou mezi první a poslední statí antologie, „ačkoliv umělecký účín vane až s promítaného filmu“ (s. 31) a fotograf musí lpět na „nepostradatelnosti negativní i pozitivní techniky“ (s. 48). Zároveň tedy horuje za zhodnocení specifiky svého média. Vychází z předpokladu, že „fotografie zůstane fotografií“ (s. 36), cykličnost potom představuje možnost rozvinutí výpovědi.

Podnícen snímáním stínů vržených předměty stojícími mimo záběr, vznášejí Funke posléze neadresné výhrady proti Teigeho tezi z Foto Kino Film, kde bylo operováno s identifikací fotografického či filmového záznamu se zobrazovanou skutečností, což zpočátku Funke sdílel alespoň v podobě vize úzké vazby: „fotografie není obraz, ale spíše otisk“. (s. 21) Námitku formuluje takto: „Nejedná se o prostou realitu, ale o skutečnost takovou, která ofotografováním jest popřena jako tělesná skutečnost...“ (s. 48)

Retrospektivní výklad vlastní praktické činnosti podává Funke v nejčastěji přetiskovaném textu *Od fotogramu k emoci* (1940). Touto sumarizací, která antologii uzavírá, figuruje i v trojdílném sborníku *Theorie der Fotografie*, v níž Wolfgang Kemp shromáždil reprezentativní názory celosvětově významných představitelů oboru. Dufkova reedice článku je pátou v pořadí; do anglicky tištěné části knihy překlad zařazen nebyl, existuje však jako součást katalogu vydaného pod fotografovým jménem prostřednictvím Rudolf Kicken Galerie (ed. Anna Fárová, Köln 1984). Funkova díkce zde není zmatečná ani tak tím, že se autor předvádí co první mezi sobě nerovnými. Zavádějící je spíše diktát kauzality. Generalizující přehled dějů minulých dvou dekad začíná Funke velmi osobně „asi roku 1922“ (s. 46), aby od piktorialistického zahlížení na ušlechtilost grafiky, dospěl k formulaci: „O poslání a účelu fotografie není dnes již v zásadě sporu. Fotografie, toť dokument a nutno se na ni také tak dívat. Fotografie je závislá na své prostorové předloze, proto se má co nejvíce přiblížit ve svém fotografickém zpracování této předloze“. (s. 47)

V souhlase s titulkem je však zapotřebí propracovat se k emoční fotografii, „kterou prozatím vývoj vrcholí“. (s. 50) A Funkova definice fotografického výrazu emoce je jednoduchá: „Všední skutečnost oproštěná od prosté popisnosti.“ (s. 50) „Tak vzniká nová fotografická skutečnost, pro niž jest námět jen záminkou k fotografickému projevu.“ (s. 47)

Obdobnou dvoudomost, jakou nalézáme zde, znamenala ve Funkově díle dvacátých let „polarita fotografie nové věcnosti a abstraktní fotografie“, jak uvádí Dufek. (s. 11)

Co se dá z předešlého usoudit? Je Funkovi realita toliko podnětem – anebo jí chce raději sloužit co dokumentarista? Buď jedno, nebo druhé řeknou si mnozí, ale ne Funke: „...každý dobrý fotograf pracuje úspěšně v několika oborech fotografie současně.“ (s. 50)

Funka můžeme vidět jako rachejtli, která exploduje, aby dala z krátkých drah jednotlivých elementů vyvstat celkovému obrazci. S epicentrem tu padá veškerá kauzalita. V tomto ohledu se také lišila premiérová instalace výstavy od reprízy. Parter Moravské galerie v Brně vybízel diváky k pohybu všemi směry napříč, zatímco podkroví pražské Městské knihovny nutilo návštěvníky sledovat půdorys dvou slepých ramen písmene U. Podobně i logika verbálního řetězení Funkovy sebeinterpretace nedovádí skoky mířící odlišnými směry dál než k zdání pouhé různoběžnosti.

Jaromír Funke zkoumal médium fotografie hlavně jako praktik – zejména co do specifik a nosnosti: ne dokument nebo kreace, nýbrž všechno. Prvořadě se mu nejednalo o roviny slohů: ač se

k jejich proměnám vztahoval – jak svými texty, tak obrazově – v podstatě šel přes ně. Vliv výtvarných disciplín připouští za vzory fotografování ve smyslu vnitřních modelů – členěním a stavebními prvky jednotlivých záběrů počínaje, skladebnými principy rozličných výbojů konče. Zážeh Funkovy iluminace způsobila kinematografie. Extenze celku díla pak odpovídá Teigově návodu: „Poetismus je korunou života, jehožází je konstruktivismus.“

Josef Moucha

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ALTMAN, Rick

Sound Theory Sound Practice / edited by Rick Altman. – [1. vyd.] – New York; London: Routledge, 1992. – 291 s. – (AFI Film Readers / a serie edited by Edward Branigan, Charles Wolfe). – Poznámky, literatura, rejstřík, seznam autorů knihy
ISBN 0-415-90456-0 (brož.)
Reprezentativní antologie kritických textů pojednávajících o významu zvuku ve filmu jak v historickém kontextu, tak v teoretických perspektivách.

APRÀ, Adriano

Le cinema coreen: La rétrospective consacrée au cinéma coréen [přehlídka]. Paris (FRANCE), 00. 10. 1993 – 00. 02. 1994. Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Adriano Aprà. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1993. – 191 s.: čb. fot. – (Cinéma / pluriel / collection dirigée Jean-Loup Passek). – Seznam režisérů, filmografie, rejstřík filmů a režisérů

ISBN 2-85850-728-7 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy korejského filmu, konané v Paříži roku 1993 až 1994. Obsahuje základní politická a sociálněkulturní data, od roku 1898 též data kinematografická, od rozdělení roku 1948 pouze z jižní Koreje až do roku 1993. Dále obsahuje několik studií, filmografii zahrnující produkci z let 1926 až 1993, seznam režisérů s jejich stručnými biografiemi a filmografiemi.

BARTHES, Roland

Světla komora: Vysvětlivka k fotografii / Roland Barthes. – [1. vyd.] – Bratislava: Archa, 1994. – 107 s.: čb. fot. – (Filosofie do kapsy: Portréty, proudy, prameny filosofického myšlení; Sv. 14). – Orig.: La chambre claire. [Paris]: Cahiers du cinéma, 1980. – Bibliografie
ISBN 80-7115-081-9 (brož.)
Knižní esej o podstatě fotografie jako média.

BASUTÇU, Mehmet

Le cinema turc: La rétrospective consacrée au cinéma turc. Paris (FRANCE), 00. 04. 1996 – 00. 10. 1996. Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Mehmet Basutçu. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1996. – 288 s.: čb. fot. – (Cinéma / pluriel / collection dirigée par Jean-Loup Passek). – Seznam režisérů, filmografie, rejstřík filmů a režisérů

ISBN 2-85850-874-7 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy tureckého filmu, konané v Paříži roku 1996. Obsahuje základní politická a sociálněkulturní data od roku 1453 a od roku 1897 do roku 1996 též data kinematografická, několik studií, filmografii zahrnující produkci z let 1932 až 1996, která sestává z názvu ve francouzštině a v originále, technických údajů a stručné obsahové charakteristiky. Dále kniha obsahuje seznam režisérů se stručnými biografiemi a filmografiemi.

BEAVER, Frank

Oliver Stone: Wakeup Cinema / Frank Beaver. – [1. vyd.] – New York: Twayne Publishers; Toronto: Maxwell Macmillan Canada; New York; Oxford; Singapore; Sydney: Maxwell Macmillan International, 1994. – 243 s.: čb. fot. – (Twayne's Filmmakers Series). – Poznámky, bibliografie, filmografie, rejstřík
ISBN 0-8057-9326-7 (váz.)
Chronologicky pojatá monografie filmového režiséra.

BERGMAN, Ingmar

Soukromé rozhovory / Ingmar Bergman. – 1. vyd – Praha: VOLVOX GLOBATOR: KNIHA, GRAFIKA, BIBLIOFILIE – KGB, 1997. – 121 s. – (SYMPOSIUM; Sv. 4). – Orig.: Enskilda samtal. Stockholm: Norstedts Förlag AB, 1996. – Současně bylo vydáno sto číslovaných bibliofilských tisků. – Kniha vyšla za přispění Švédského institutu, Stockholm.
ISBN 80-7207-081-9 (váz.)

Paterno expresivních výpovědí, v nichž se autor ukazuje jako mistr scénického stylu, ale i literárního popisu.

BERNSTEIN, Matthew – STUDLAR, Gaylyn
Visions of the East: Orientalism in Film / edited by Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar. – [1. vyd.] – London; New York: I. B. Tauris Publishers, 1997. – 330 s.: čb. fot. – Poznámky, výběrová bibliografie, stručné biografie autorů, rejstřík
ISBN 1-86064-305-1 (brož.)

Soubor esejů sledujících z různých aspektů orientální témata v západní filmové produkci.

BRAUDY, Leo
The World in a Frame: What We See in Films / Leo Braudy. – [2. vyd.] – Chicago ; London: The University of Chicago Press, 1984. – 274 s. – Vydáno ve spolupráci s Doubleday & Company, Inc. – Rejstřík filmů a všeobecný
ISBN 0-226-07155-3 (brož.)
Filosoficky fundované pojednání o povaze filmového média.

BRESSON, Robert
Notes on the Cinematographer / Robert Bresson – [2. vyd.] – 140 s. – (Green Integer Books / edited by Per Bregne, Guy Bennett; 2). Kobenhavn: Green Integer, 1997
ISBN 1-55713-365-4 (brož.)
Poznámky a reflexe významného filmového tvůrce.

BRODE, Douglas
Denzel Washington: His Films and Career / Douglas Brode. – [1. vyd.] – Secaucus: A Birch Lane Press Book, 1996. – 232 s.: čb. a barev. fot. na příl. – Published by Carol Publishing Group. – Rejstřík
ISBN 1-55972-381-5 (váz.)
Monografické zpracování tvorby amerického herce podle filmů, v nichž v letech 1981 až 1996 hrál.

BROWNLOW, Kevin
David Lean: A biography / by Kevin Brownlow. – 1st ed – New York: A Wyatt Book for St. Martin's Press, 1996. – 809 s.: čb. a barev. fot. – Na tit. listě uvedeno Research Associate CY Young. –
Filmografie, bibliografie, poznámky, rejstřík
ISBN 0-312-14578-0 (váz.)
Rozsáhlá komplexní monografie britského režiséra.

BUÑUEL, Luis – CARRIÈRE, Jean-Claude
Tam dole / Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. – 1. vyd – Praha: VOLVOX GLOBATOR, 1996. – 75 s. – (Parnas). –
Orig.: L-bas. Paris: Écriture, 1993. –
Podle stejnojmenného románu Huysmans, J. K. ISBN 80-85769-74-3 (brož.)
Scénář nerealizovaného filmu, adaptace románu J. K. Huysmanse.

CARROLL, Noël
The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart / Noël Carroll. – [1. vyd.] – New York; London: Routledge, 1990. – 256 s. –
Poznámky, rejstřík
ISBN 0-415-90145-6 (brož.)
Studie analyzující podstatu a narativní struktury hororových filmů, zaměřená především na americkou produkci posledních dvou dekad.

COWIE, Peter
Le cinema des pays nordiques: La retrospective consacrée au cinéma des pays nordiques [přehlídka]. Paris (FRANCE), 00. 04. 1990 – 00. 12. 1990.
Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / Peter Cowie. – [1.vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1990. – 287 s.: čb. fot. – (Cinéma / pluriel / collection dirigée par Jean-Loup Passek). –
Filmografie, seznam režisérů, bibliografie, rejstřík filmů
ISBN 2-85850-541-1 (brož.)
Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy skandinávského filmu, konané v Paříži roku 1990. Obsahuje základní historická data skandinávské kinematografie a studie věnované zvlášť kinematografii dánské, finské, islandské, norské a švédské od roku 1896 do roku 1989. Rovněž filmografie jsou rozděleny podle jednotlivých zemí, navíc jsou uvedeny filmografie režisérů Bergman, Ingmar a Dreyer, Carl Theodor. Dále je zde seznam režisérů s jejich stručnými biografiemi a filmografiemi.

DÉMOPOULOS, Michel
Le cinema grec: La retrospective consacrée au cinéma grec [přehlídka]. Paris (FRANCE), 00. 03. 1995 – 00. 07. 1995.
Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Michel Démopoulos. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1995. – 263 s.:

čb. fot. – (Cinéma / pluriel / collection dirigée Jean-Loup Passek). –

Seznam režisérů, filmografie, rejstřík filmů a režisérů, stručné biografie autorů knihy
ISBN 2-85850-813-5 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy řeckého filmu, konané v Paříži roku 1995.

Obsahuje základní sociálněkulturní data a od roku 1897 do roku 1995 též data kinematografická, dále několik studií, filmografii zahrnující produkci z let 1926 až 1995, která sestává z názvu titulu, technických údajů a stručné obsahové charakteristiky, dále seznam režisérů s jejich stručnými biografiemi a filmografiemi.

DEWEY, Donald

James Stewart: A Biography / by Donald Dewey. – 1st ed – Atlanta: Turner Publishing, Inc., 1996. – 512 s.: čb. fot. na příl. – Bibliografie, rejstřík
ISBN 1-57036-227-0 (váz.)

Rozsáhlý životopis filmového herce.

DOUGAN, Andy

Robert De Niro Untouchable: Unauthorised / Andy Dougan. – 1st ed – London: Virgin Books, 1996. – 312 s.: čb. fot. na příl. –

Filmografie, bibliografie, rejstřík
ISBN 1-85227-537-5 (váz.)

Neautorizovaný životopis slavného herce, doplněný filmografií, obsahující název, technické údaje a stručnou charakteristiku.

EGOYAN, Atom – o něm

Atom Egoyan. – [1. vyd.] – Paris: Editions Dis Voir, 1993. – 123 s.: čb. a barev. fot. – (this series edited by Daniele Riviere). – Bibliografie, poznámky, rejstřík fotografií. – Serie entrevues

ISBN 2-906571-34-2 (brož.)

Monografie filmového režiséra.

Doplněno „videorozhovorem“ Paula Virilia s A. Egoyanem z roku 1993.

EPSTEIN, Jean

Poetika obrazů / Jean Epstein; vybral a doslovem opatřil Přemysl Maydl; z francouzštiny přeložil Ladislav Šerý. – [1. vyd.] –

Praha: Herrmann & synové, 1997. – 303 s. –

Orig.: Écrits sur le cinéma 1921 – 1953.

B.m.: Éditions des Quatre-vents, 1974. –

Filmografie, bibliografie

(Váz.)

Výbor z Epsteinových filmových textů z 20. – 50. let.

FLEMING, Michael – MANVELL, Roger

Images of Madness: The Portrayal of Insanity in the Feature Film / Michael Fleming, Roger Manvell. – [1. vyd.] – Rutherford; Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press; London; Toronto: Associated University Presses, 1985. – 365 s.: čb. fot. –

Poznámky, filmografie, bibliografie, index
ISBN 0-8386-3112-6 (váz.)

Soustavné pojednání o zobrazení

psychopatologických stavů a jevů ve filmu.

Knihy obsahuje synopse filmů, které autoři k tématu vztahují.

FRENCH, Philip

Malle on Malle / edited by Philip French. –

1st ed – London: Faber and Faber, 1993. – 256 s.: čb. fot. –

Filmografie, výběrová bibliografie, rejstřík
ISBN 0-571-17880-4 (brož.)

Kariéra filmového režiséra zachycená formou rozhovoru.

GAFFIN, Harris

Hollywood Blue: The Tinseltown Pornographers / by Harris Gaffin. – 1st ed – London:

B. T. Batsford Ltd, 1997. – 208 s.: čb. fot. – Rejstřík

ISBN 0-7134-7906-X (brož.)

Vyprávění o známých tvůrcích a hercích americké porno-kinematografie.

GAREL, Sylvain – PEQUET, André

Les cinémas du Canada: Québec, Ontario, Prairies, côte Ouest, Atlantique: La rétrospective consacrée aux cinémas du Canada [přehlídka]. Paris (FRANCE), 00. 02. 1993 – 00. 06. 1993.

Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Sylvain Garel, André Pequet. –

[1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1992. – 383 s.: čb. fot. –

(Cinéma / pluriel / collection dirigée

Jean-Loup Passek). –

Seznam režisérů, filmografie, bibliografie, slovník, rejstřík filmů a režisérů, stručné biografie autorů knihy

ISBN 2-85850-706-6 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy kanadského filmu, konané v Paříži roku 1993. Obsahuje politická, sociální a kulturní data a od roku 1896 též data kinematografická a několik studií o historii a vývoji kanadského filmu. Filmografie je rozdělena na kanadskou, zahrnující produkci z let 1919 až 1991 a na produkci provincie Québec z let 1944 až 1992, stejně tak je rozdělen i seznam režisérů se stručnými biografiemi a filmografiemi.

GINSBERG, Terri – THOMPSON, Kirsten Moana
Perspectives on German Cinema / edited by Terri Ginsberg, Kirsten Moana Thompson. – [1. vyd.] – New York: G.K. HALL & CO.: An Imprint of Simon & Schuster Macmillan; London; Mexico City; New Delhi; Singapore; Sydney; Toronto: Prentice Hall International, 1996. – 810 s. – (Perspectives on FILM / series editors Ronald Gottesman, Harry M. Geduld). – Poznámky, rejstřík
ISBN 0-8161-1611-3 (váz.)
Rozsáhlá antologie studií a analýz německé kinematografie se zaměřením na její politicko-historické aspekty.

HALADA, Andrej
Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi / Andrej Halada. – [1. vyd.] – Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. – 237 s.: čb. fot. – Přehled českých filmů 90. let, statistika návštěvnosti. – Poznámky, literatura, rejstřík jmenný a filmů
ISBN 80-7106-251-0 (brož.)
Monograficky zpracovaný vývoj komerčního proudu české kinematografie 90. let.

CHATMAN, Seymour
Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film / Seymour Chatman. – 2nd ed – Ithaca; London: Cornell University Press, 1993. – 240 s. – Poznámky, rejstřík
ISBN 0-8014-9736-1 (brož.)
Základní teoretický spis z oboru filmové narologie.

CHUNOVIC, Louis
Jodie: A Biography / Louis Chunovic. – 1st ed – London: Plexus, 1996. – 200 s.: čb. fot. na příl. – Poznámky, filmografie, rejstřík
ISBN 0-85965-247-5 (brož.)

Monografie herečky Jodie Fosterové dovedená do poloviny 90. let.

KAMINSKI, Stuart M. – HILL, Joseph F.
Ingmar Bergman: Essays in Criticism / edited by Stuart M. Kaminski; with Joseph F. Hill. – 1st ed – London; Oxford; New York: Oxford University Press, 1975. – 340 s.: čb. fot. – Výběrová filmografie
ISBN 0-19-501926-1 (brož.)
Antologie významných kritických studií a článků o filmech I. Bergmana.

LARDEAU, Yann – TANCELIN, Philippe – PARSI, Jacques
Manoel de Oliveira / Yann Lardeau, Philippe Tancelin, Jacques Parsi. – [1. vyd.] – Paris: Editions DIS, VOIR, 1988. – 127 s.: čb. a barev. fot. – (Serie entrevues / collection dirigée par Daniele Riviere). – Poznámky, biofilmografie, seznam projektů, fotografií, bibliografie
ISBN 2-906571-04-0 (brož.)
Monografie portugalského režiséra.

LLINÁS, Francisco
Directores de fotografía del cine español / Francisco Llinás. – 1. ed – Madrid: Filmoteca Espanola, 1989. – 565 s.: čb. a barev. fot. – Vydáno ve spolupráci s Centro de Arte Reina Sofía. – Biofilmografie španělských a zahraničních kameramanů, rejstřík jmenný a filmů
ISBN 84-86877-02-4 (váz.)
Historické a analytické studie o španělském kameramanském umění, rozhovory s významnými španělskými kameramany.

MICHALEK, Boleslaw – TURAJ, Frank
Le cinema polonais: La rétrospective consacrée aux cinémas polonais [přehlídka]. Paris (FRANCE), 00. 04. 1992 – 00. 10. 1992. Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / Boleslaw Michalek, Frank Turaj. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1992. – 334 s.: čb. fot. – (Cinéma / pluriel / collection dirigée Jean-Loup Passek). – Seznam režisérů, filmografie, bibliografie, rejstřík filmů a režisérů
ISBN 2-85850-652-3 (brož.)
Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy polského filmu, konané v Paříži roku 1992. Obsahuje základní politická a kulturní data, od roku

1896 do roku 1991 též data kinematografická, následuje několik studií, z nichž některé jsou věnovány režisérům: Munk, Andrzej; Kawalerowicz, Jerzy; Wajda, Andrzej; Zanussi, Krzysztof; Kieslowski, Krzysztof. Filmografie zahrnuje 138 filmů z let 1922 až 1990, u každého titulu je uveden název ve francouzštině a polštině, technická data a stručná obsahová charakteristika. Kniha obsahuje seznam režisérů s jejich stručnými biografiemi a filmografiemi.

MISTRÍK, Miloš

Analýzy hereckej syntézy / Miloš Mistrík. – 1. vyd. – Bratislava: Tália-press, 1995: Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry. – 172 s. –

Rejstřík jmenný

ISBN 80-85718-24-3 (váz.)

Studie o herectví a hereckých kreacích, zejména na Slovensku. Doplněno třemi teoretickými studiemi na téma divadelního a televizního herectví.

O'BRIEN, Daniel

Robert Altman: Hollywood Survivor / Daniel O'Brien. – 1st ed. – London: B. T. Batsford Ltd., 1995. – 144 s.: čb. fot. –

Filmografie, videografie, bibliografie, rejstřík
ISBN 0-7134-7481-5 (brož.)

Monografie významného amerického režiséra.

ORR, John

Cinema and Modernity / John Orr – Cambridge: Polity Press, 1997. – 224 s.: čb. fot. na příl. Cambridge: Polity Press B.m.: Blackwell Publishers Ltd, 1993. –

Poznámky, výběrová bibliografie a filmografie, rejstřík

ISBN 0-7456-0631-8 (brož.)

Kritické eseje se sociologickým, kulturologickým a politologickým aspektem hodnotí trendy v západní kinematografii 50. – 70. let.

PARANAGUA, Paulo Antonio

Le cinema bresilien: La rétrospective consacrée au cinéma brésilien [přehlídka]. Paris (FRANCE), 00. 03. 1987 – 00. 10. 1987. Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Paulo Antonio Paranagua. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1987. – 323 s.: čb. fot. – (Cinéma / pluriel / collection dirigée par Jean-Loup Passek). –

Seznam režisérů, filmografie, bibliografie, rejstřík filmů, stručné biografie autorů knihy

ISBN 2-85850-387-7 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy brazilského filmu, konané v Paříži v roce 1987. Obsahuje sociálněkulturní data od roku 1500, základní data a několik studií o historii brazilské kinematografie od roku 1896 do roku 1986, filmografii zahrnující produkci z let 1913 až 1986, která sestává z názvu, technických údajů a stručné obsahové charakteristiky a seznam režisérů se stručnými biografiemi a filmografiemi.

PARANAGUA, Paulo Antonio

Le cinema cubain: La rétrospective consacrée au cinéma cubain [přehlídka]. Paris (FRANCE), 00. 01. 1990 – 00. 04. 1990. Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Paulo Antonio Paranagua. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1990. – 199 s.: čb. fot. – (Cinéma / pluriel / collection dirigée par Jean-Loup Passek). –

Filmografie, seznam režisérů, bibliografie, rejstřík filmů

ISBN 2-85850-540-3 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy kubánského filmu, konané roku 1990 v Paříži. Obsahuje základní sociálněkulturní data od roku 1492 a studie o historii a vývoji kinematografie od roku 1897 do roku 1989, filmografii zahrnující produkci z let 1906 až 1989, která sestává z názvu, technických údajů a stručné obsahové charakteristiky. Dále je zde seznam režisérů se stručnými biografiemi a filmografiemi.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio

Le cinema mexicain: La rétrospective consacrée au cinéma mexicain [přehlídka]. Paris (FRANCE), 00. 10. 1992 – 00. 02. 1993. Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Paulo Antonio Paranaguá. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1992. – 333 s.: čb. fot. – (Cinéma / pluriel / collection dirigée par Jean-Loup Passek). –

Filmografie, bibliografie, rejstřík filmů a režisérů
ISBN 2-85850-669-8 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy mexického filmu, konané v Paříži roku 1992 až 1993. Obsahuje základní společenskokulturní a kinematografická data od roku 1895 do roku 1992, několik studií a filmografii zahrnující produkci z let 1919 až 1991, která sestává z názvu

filmu, technických údajů a stručné obsahové charakteristiky. Kniha též obsahuje seznam režisérů se stručnými biografiemi a filmografiemi.

POIZOT, Claude

Milos Forman / Claude Poizot. – [1. vyd.] – Paris: Éditions DIS VOIR, 1987. – 127 s.: čb. a barev.

fot. – (Série entrevues). –

Biofilmografie, bibliografie, poznámky, rejstřík fotografií, filmů, jmenný

ISBN 2-906571-03-2 (brož.)

Monografie M. Formana dovedená

do druhé poloviny 80. let.

Doplněno obsáhlým rozhovorem.

RADVANYI, Jean

Le cinema georgien: La rétrospective consacrée au cinéma géorgien [přehlídka]. Paris (FRANCE),

00. 11. 1988 – 00. 01. 1989. Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Jean Radvanyi. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1988. – 191 s.: čb. fot. –

(Cinéma / pluriel / collection dirigée par Jean-Loup Passek). –

Filmografie, seznam režisérů, bibliografie, rejstřík režisérů a filmů

ISBN 2-85850-476-8 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy gruzínského filmu, konané v Paříži roku 1989. Obsahuje základní politická a sociálněkulturní data od roku 330, dále data a několik studií o historii a vývoji gruzínské kinematografie od roku 1896 do roku 1988, filmografii zahrnující produkci z let 1912 až 1988, která sestává z názvu ve francouzštině a v originále, technických údajů a stručné obsahové charakteristiky, dále seznam režisérů se stručnými biografiemi a filmografiemi.

RADVANYI, Jean

Le cinema d'Asie centrale sovietique:

La rétrospective consacrée au cinéma d'Asie centrale soviétique [přehlídka]. Paris (FRANCE),

00. 03. 1991 – 00. 05. 1991. Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Jean Radvanyi. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1991. – 176 s.: čb. fot. –

(Cinéma / pluriel / collection dirigée par Jean-Loup Passek)

ISBN 2-85850-567-5 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy filmu zemí asijské části bývalého Sovětského svazu – Kazachstánu, Kirgizie, Uzbekistánu, Tádžikistánu

a Turkmenie. Obsahuje základní politicko-ekonomicko-sociální data a od roku 1896 do roku 1990 též data kinematografická. Následuje několik studií, filmografie Kazachstánu, zahrnující produkci z let 1938 – 1990, Kirgizie 1963 – 1989, Uzbekistánu 1925 – 1989, Tádžikistánu 1934 – 1989 a Turkmenie 1963 – 1989.

Následuje seznam režisérů se stručnými biografiemi a filmografiemi.

RADVANYI, Jean

Le cinema armenien: La rétrospective consacrée au cinéma arménien [přehlídka]. Paris (FRANCE), 00. 06. 1993 – 00. 10. 1993. Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Jean Radvanyi. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1993. – 191 s.: čb. fot. –

(Cinéma / pluriel / collection dirigée

Jean-Loup Passek). –

Seznam režisérů, filmografie, bibliografie, rejstřík filmů a režisérů

ISBN 2-85850-725-2 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy arménského filmu, konané v Paříži roku 1993.

Zabývá se též filmovou tvorbou arménských tvůrců rozptýlených v diaspoře – v NSR, Kanadě, USA, Francii, Íránu, Itálii, Rumunsku a Švédsku.

Obsahuje základní sociálněkulturní data arménské historie, od roku 1896 do roku 1992 též data kinematografická, několik studií, filmografii zahrnující produkci z let 1915 až 1991 a seznam režisérů s jejich filmografiemi a biografiemi.

Následují filmografie a seznamy režisérů rozdělené podle zemí, kde byli v diaspoře.

SALLÉE, André

Les acteurs francais: depuis Sarah Bernhardt / André Sallée. – [1. vyd.] – Paris: Bordas, 1988. – 255 s.: čb. fot. – (<Les> compacts; 8). –

Bibliografie, rejstřík

ISBN 2-04-16385-9 (váz.)

Lexikon francouzských divadelních a filmových herců. U každého jména jsou uvedena základní biografická data, seznam filmů či divadelních her, v nichž herec účinkoval a úryvky z recenzí.

Kniha je doplněna seznamy mezinárodních ocenění a černobílými fotografiemi.

SORLIN, Pierre

The Film in History: Restaging the Past / Pierre

Sorlin. – 1st ed – Oxford: Basil Blackwell

Publisher, 1980. – 226 s.: čb. fot. na příl. –

Rejstřík filmů, bibliografie, rejstřík

ISBN 0-631-19510-6 (brož.)

Významná kniha pojednávající o vztahu historie a historického filmu. Obsahuje formulace teoretických východisek a analýzy zobrazení konkrétních historických událostí ve filmech.

SORLIN, Pierre

Italian National Cinema. 1896 – 1996 / Pierre Sorlin. – 1st ed – London; New York: Routledge, 1996. – 202 s.: čb. fot. – (National Cinemas series / general editor Susan Hayward). –

Poznámky, filmografie, výběrová bibliografie, rejstřík filmů, jmenný, rejstřík

ISBN 0-415-11697-X (brož.)

Stručné zpracování sta let italské národní kinematografie.

STEPHENS, Michael L.

Gangster Films: A Comprehensive, Illustrated Reference to People, Films and Terms / by Michael L. Stephens. – [1. vyd.] – Jefferson, North Carolina; London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996. – 377 s.: čb. fot. –

Výběrová bibliografie, rejstřík

ISBN 0-7864-0046-3 (váz.)

Encyklopedie tvůrců, filmů a pojmů z oblasti gangsterského žánru.

TASIC, Zoran – PASSEK, Jean-Loup

Le cinema yougoslave: La rétrospective consacrée au cinéma yougoslave [přehlídka]. Paris (FRANCE), 23. 04. 1986 – 21. 06. 1986. Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Zoran Tasic, Jean-Loup Passek. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1986. – 207 s.: čb. fot. –

(Cinéma / pluriel / collection dirigée par Jean-Loup Passek). –

Filmografie, seznam režisérů, rejstřík filmů

ISBN 2-85850-334-6 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy jugoslávského filmu, konané v Paříži roku 1986. Obsahuje základní data a několik studií o historii jugoslávské kinematografie od roku 1896 do roku 1985, filmografii zahrnující produkci z let 1947 až 1985, která sestává z názvu ve francouzštině a v originále, technických údajů a stručné obsahové charakteristiky a seznam režisérů se stručnými biografiemi a filmografiemi. Text je doplněn mnoha černobílými fotografiemi.

THORIDNET, Claudine

Le cinema australien: La rétrospective consacrée au cinéma australien [přehlídka]. Paris (FRANCE), 00. 05. 1991 – 00. 10. 1991. Centre Georges Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction de Claudine Thoridnet. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1991. – 280 s.: čb. fot. – (Cinéma / pluriel / collection dirigée par Jean-Loup Passek). –

Filmografie, seznam režisérů, bibliografie, rejstřík filmů, stručné biografie autorů knihy ISBN 2-85850-593-4 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy australského filmu, konané v Paříži roku 1991. Obsahuje základní politická a sociálněkulturní data, počínaje 17. a 18. stoletím, základní data a několik studií o historii australské kinematografie od roku 1896 do roku 1990, filmografii zahrnující produkci z let 1900 až 1989, která sestává z názvu, technických údajů a stručné obsahové charakteristiky a seznam režisérů s jejich stručnými biografiemi a filmografiemi.

VON BÜLOW, Ginny G.

Franz Schulz: Ein autor zwischen Prag und Hollywood: Biographie / Ginny G. von Bülow. – 1. Ausg – Prag: Vitalis, 1997. – 304 s.: čb. fot. na příl. –

Bibliografie, filmografie, rejstřík jmenný ISBN 80-85938-01-4 (váz.)

Monografie pražsko-německo-amerického scenáristy Franze Schulze, později Spencera.

WALDMAN, Harry

Scenes Unseen: Unreleased and Uncompleted Films from the World's Master Filmmakers, 1912 – 1990 / by Harry Waldman. – [1. vyd.] – Jefferson, North Carolina; London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1991. – 276 s.: čb. fot. –

Bibliografie, rejstřík

ISBN 0-89950-601-1 (váz.)

Věcně uspořádaný a obšírně komentovaný soupis scén, které nebyly z různých důvodů zařazeny do filmů. Zahrnuje léta 1912 – 1990.

WALDMAN, Harry

Hollywood and the Foreign Touch: A Dictionary of Foreign Filmmakers and Their Films from America, 1910 – 1995 / Harry Waldman. – [1. vyd.] – Lanham, Md.; London: The Scarecrow Press, Inc., 1996. – 316 s.

ISBN 0-8108-3192-9 (váz.)

Lexikon zahraničních filmových tvůrců, kteří pracovali v Hollywoodu v letech 1910 až 1995.

WEDDLE, David

Sam Peckinpah 'If They Move... Kill 'Em!' /

David Weddle. – 1st ed – London:

Faber and Faber, 1996. – 578 s.: čb. fot. –

(Film Biography). New York: Grove Press, 1994. –

Poznámky, rejstřík

ISBN 0-571-17884-7 (brož.)

První obsáhlá monografie filmového tvůrce.

WOOD, Robin

Hollywood from Vietnam to Reagan /

Robin Wood. – [1. vyd.] – New York: Columbia

University Press, 1986. – 328 s.: čb. fot. –

Bibliografie, rejstřík

ISBN 0-231-05776-8 (váz.)

Tematické a žánrové analýzy amerických filmů od poloviny 60. do 80. let.

WOODS, Alan

Being Naked Playing Dead: The Art of Peter

Greenaway / Alan Woods. – 1st ed – Manchester:

Manchester University Press, 1996. – 320 s.: čb.

a barev. fot., ilustr. –

Poznámky, filmografie, rejstřík, seznam ilustrací

ISBN 0-7190-4772-2 (brož.)

Monografie Petera Greenawaye.

ZAORALOVÁ, Eva – PASSEK, Jean-Loup

Le cinema tchèque et slovaque: La rétrospective

consacrée au cinéma tchèque et slovaque

[přehlídka]. Paris (FRANCE),

00. 10. 1996 – 00. 03. 1997. Centre Georges

Pompidou, Paris (FRANCE) / sous la direction

de Eva Zaoralová, Jean-Loup Passek. – [1. vyd.] –

Paris: Centre Georges Pompidou, 1996. –

288 s.: čb. fot. –

(Cinéma / pluriel / collection dirigée

Jean-Loup Passek). –

Seznam režisérů, filmografie, bibliografie,

rejstřík filmů a režisérů

ISBN 2-85850-892-5 (brož.)

Publikace vydaná u příležitosti retrospektivy

československého, posléze českého a slovenského

filmu, konané v Paříži roku 1996 až 1997.

Obsahuje politická a sociálněkulturní data

a od roku 1896 do roku 1995 též data

kinematografická, několik studií, filmografii

zahrnující produkci z let 1914 až 1995,

která obsahuje titul filmu ve francouzštině

i originále, technické údaje a stručnou obsahovou

charakteristiku a nakonec seznam režisérů

se stručnými biografiemi a filmografiemi.

*Encyklopedické heslo***INTIMNÍ OSVĚTLENÍ***Ivan Passer, 1965*

Námět a scénář: Jaroslav Papoušek, Ivan Passer, Václav Šašek. **Dramaturgie:** Věra Kalábová, Radovan Kalina. **Kamera:** Miroslav Ondříček, Josef Střecha. **Střih:** Jiřina Lukešová. **Hudba:** autentická (Antonín Dvořák, W. A. Mozart, Vojtěch Matyáš Jírovec). **Hudební poradce:** Oldřich Korte, Josef Hart. **Architekt:** Karel Černý. **Výprava:** František Zajíček. **Kostýmy:** Dagmar Krausová. **Zvuk:** Adolf Böhm.

Hrají: Karel Blažek (Kája alias Bambas), Zdeněk Bezušek (Peťan), Věra Křesadlová (Štěpa), Jan Vostrčil (děda), Vlastimila Vlková (babi), Jaroslava Štědrá (Maruš), Dagmar Ředinová (malá Maruš), Miroslav Cvrk (malý Kája), Karel Uhlík (lékárník) ad.

Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Jiří Šebor – Vladimír Bor, 71 min., čb., 35 mm. **Premiéra:** 8. dubna 1966.

Film se odehrává během jednoho víkendu v městyši, kde žije Kája, za studií na hudební konzervatoři přezdívaný Bambas, se svou ženou Maruš, třemi dětmi a prarodiči ve stále rozestavěné dvougenerační vilce. Svépomocnou stavbu financují tím, že Bambas spolu s tchánem hrají „na kšeft“ po pohřbech smuteční trubkové duo. Bambas má slušné postavení (ředitel místní hudební školy) a zajištěný blahobyt (dům, auto, plná spíž). Jako člen zdejšího amatérského hudebního souboru pozve na koncert coby sólistu někdejšího spolužáka Peťana, violoncellistu v profesionálním městském orchestru. Peťan přijede s atraktivní mladou přítelkyní, stráví u Bambase dva dny a účastní se života v rodině i v obci (pohřbu). Poslední noc se oba kamarádi sejdou nad lahví domácí slivovice a po neradostné rekapitulaci svého života se rozhodnou vše naráz změnit, vrátit se k dřívějším ideálům. Uprostřed noci se tedy vydají furiantsky do světa jen se svými hudebními nástroji... a ráno se probudí s pořádnou kocovinou v garáži v autě, které se jim zřejmě nepodařilo nastartovat. Závěr tvoří scéna nedělního oběda na počest hostů, jemuž předchází pťpítek domácím ajrkoňakem, o němž babi říká, že je „trochu hustší, ale dobrej“. Kamera opouští společnost ve chvíli, kdy všichni čekají v záklonu s plnou sklenkou ztuhlého moku u úst...

Ivan Passer napsal v explikaci k *Intimnímu osvětlení*, že jej nezajímá „příběh“, nýbrž „stav“, a k jeho vyjádření je třeba „především humor“, dále „důkladná znalost postav“, „přesné zasazení do okamžité sociální skutečnosti“ a „trocha fantazie“ [Film a doba]. Právě z takových prvků je utkána tato hořká komedie ze života obyčejných antihrdinů, jež tematizuje nejen tzv. krizi třicátníků, kterou zažívají dva hlavní protagonisté, ale i obecnější krizi hodnot a životního smyslu pod tíhou všednodenní existence.

Film postrádá klasickou dramatickou stavbu, děj i zápletku; vyznačuje se důslednou dedramatizací a dekonstrukcí příběhu. Odehrává se na komorním půdorysu, v uzavřeném, jakoby ustrnulém časoprostoru dvou letních víkendových dnů a venkovského rodinného domu, který vymezuje rámec pro interakci několika málo postav. Autor vstupuje do jejich soukromého mikrosvěta a v útržcích banálních všedních situací pozoruje jejich chování a jednání. Jakkoli jsou potlačeny veškeré vstupní kontextové informace (neurčitá lokalizace děje; zastřená osobní identita postav, viz jejich neúplná jména a neznámá historie), film je pevně ukotven v konkrétní realitě a plně využívá typických reálií (rozestavěný dům, slepice v garáži, vlnící se pole vzrostlých klasů apod.) i sociologických charakteristik: postavy zařazuje příslušnost k příznakovému sociálnímu prostředí maloměsta s jeho specifickou mentalitou, k profesi (hudebníci), respektive role uvnitř rodiny (otec/manžel, matka/manželka, děda, babi, návštěva). Tvůrčí záměr ovšem přesahuje sociologickou sondu, autora zajímá vnitřní charakter hrdinů, jejich lidská přirozenost. Záminkou vyprávění i katalyzátorem jednání se stane návštěva Peťana a Štěpy, kteří náhle vstoupí do každodenního chodu Bambasovy rodiny.

Passer dodržuje chronologii reálného času, kompozici vyprávění však zakládá na pluralitě dění a využívá zdánlivě nahodilých konfrontací několika sousledných dějů, při nichž dochází k mimovolnému prolnutí



Peřan, Bambas a děda v Intimním osvětlení Ivan Passera

Foto archiv

„typického“ a „jedinečného“, „vysokého“ a „nízkého“. Každý nastalý motiv se záhy nějak zvrátí a posune, vážné se mění v trapné či komické, komické v groteskní a ironické, banální v poetické atp.: uvítání návštěvy dětmi tak končí jejich rykem; zádušní mši slyšíme jen ve druhém zvukovém plánu, zatímco v obraze sledujeme zástup pohřebních hostů, jak močí za hřbitovní zdí, či selku v „bikinách“, jež nedaleko shrabuje trávu; večere se zase zvrhne ve smlouvání o stehýnko, které ústí ve výjev jak z němé grotesky; hru domácího smyčcového kvarteta narušuje Štěpa, která nahání na zahradě kořata a vzápětí rozmlouvá s místním bláznem; dědovo chrápání se mění v koncert, který ve tříčtvrtěčném taktu diriguje užaslý Peřan. Podobně funguje i slovní komunikace: dialogy se tu neodvíjejí v sérii návazných replik, nýbrž vesměs jako diskontinuální souběžné monology.

Simultánní struktura filmu, kumulující různorodé prvky v nenadálých spojení, vytváří dojem bezprostředního obrazu „neuspořádané“ reality a skýtá prostor pro komická i poetická ozvláštnění, která mají očistnou, osvobozující funkci. Současně vyjadřuje i určitý filosofický náhled, který obráží autorův respekt k mnohoznačné a mnohočetné skutečnosti.

Passer zcela střídmy mi prostředky načrtl autentický svět, v němž se pod reálným tlakem konformity, znicotňující všednosti a sociálních stereotypů občas vyjeví cosi ryziho, co už ale stejně nic nezmění ani nevrátí. Hlavní protagonisté jsou schopni si svou neutěšenou situaci uvědomit, pokoušejí se z ní uniknout (hudbou, furiantským útekem), nakonec jim však zbývá jen deziluze, rezignace a nostalgické vzpomínky. Passer své fádní hrdiny nijak nesoudí, sleduje je s laskavou distancí, v níž se zračí zájem a citová účast. Nejvíce patrné je to v pojetí postavy Bambase, jehož pozici životního outsidera signalizuje již sama přezdívka. S pochopením předvádí Bambasův stoický klid, jeho bádání v pozůstalosti provinciálního skladatele Jírovce, jeho noční „žrací“ orgie při poslechu hudby, i typickou repliku: „Vždyť to máš jedno.“ Passer ukazuje, že každá z postav má nejen své limity, ale může mít i svůj vnitřní svět, svá tajemství, své touhy.

Passer se v *Intimním osvětlení* představil jako mistr drobnokresby, jenž s neobyčejným citem dokáže zachytit atmosféru prchavé chvíle a odkrýt nevšední detail tam, kde by jej nikdo nehledal. Jeho metodu „intimní-

ho osvětlování“ charakterizuje blízkost a vysoká citlivost pohledu. Tato zdůvěřňující optika se realizuje v jemnosti detailů, neobvyklosti postřehů, cudnosti náznaků i například ve světelné tonalitě obrazů či v dominanci subjektivně a emocionálně zabarvených polocelků a detailů nad neutrálními celkovými záběry. To vše podtrhuje pocitový, impresionisticky zabarvený charakter filmové výpovědi.

Ačkoli *Intimní osvětlení* působí z hlediska výrazového nenápadně, bohatě a nápaditě využívá různých prostředků a technik. Zvláště paralelní montáže, která představuje hlavní formu realizace simultánního způsobu vyprávění, dále obrazově zvukových asynchronů či překvapivých ostrých střihů (auto přejede slepici / pohřební průvod se ubírá ke hřbitovu). Velmi důmyslně je propracovaná také hudební stopa, v níž významotvorně funguje nejen hudba, ale též akustické ruchy (například skřípot brány, kterou po nezdařeném útěku ráno zavírá Bambas, představuje drásavou zvukovou metaforu zmarněných snů).

Intimní osvětlení se nesetkalo s přílišným zájmem diváků, byť dobový tisk psal, že je „dílem vysoce uměleckým a přitom diváckým v nejširším slova smyslu“ [Kino]. Zato kritika přijala film velmi příznivě a zařadila jej vedle *Obchodu na korze* a *Lásek jedné plavovlásky* mezi tři nejlepší díla produkčního roku 1965 (viz Cena kritiky 1966). Na snímku si cenila především jeho básnivých a lyrických kvalit, jemného humoru a hereckého koncertu neherců. Kritika se nevyhnula srovnání s díly Formanovými, mnozí však Passera viděli spíše v blízkosti Fráni Šrámka. Film byl úspěšně uveden i v zahraničí, například na festivalu v New Yorku roku 1966. Zvláštní pozornosti se těšil ve Francii, kde kritik časopisu Arts doslova uvedl: „Říkám to tak, jak si to myslím. Komu se nelíbí *Intimní osvětlení*, ten není mým přítelem“; a ještě o patnáct let později se v *Image at Son* psalo o filmu jako o „malém zázraku ducha, jemnosti, střídmosti a rovnováhy“, který je „bezpochyby vrcholným dílem mladé české kinematografie 60. let“.

Intimní osvětlení náleží k veristické linii českých filmů šedesátých let, kterou reprezentoval především Miloš Forman. Passer navazuje na odkaz cinéma-vérité například obsazením neherců či natáčením v exteriérech a v reálu skutečného rodinného domu. Tento typ filmů však dále rozvíjí a obohacuje zejména o subtilnější a niternější pohled (témata), o lyrické a melancholické tóny.

Intimní osvětlení je dlouhometrážním debutem Ivana Passera (1933), který na sebe již předtím upozornil jako spoluscenárista a asistent režie filmů Miloše Formana a jako režisér krátkého hraného snímku *Fádní odpolodne* (1965) podle povídky Bohumila Hrabala. *Intimní osvětlení* se stalo i posledním Passerovým českým filmem, neboť v roce 1969 odešel do exilu v USA, kde od té doby natočil devět titulů.

BIBLIOGRAFIE: BK [Luboš Bartošek], *Intimní osvětlení*. Filmový přehled 19, 1966, č. 10, s. 2 – 3. • Ivan Passer, *Intimní osvětlení*. Film a doba 12, 1966, č. 1, s. 46 – 48. • (an), *Nový úspěch: Intimní osvětlení*. Lido-vá demokracie 22, 31. 3. 1966, č. 89, s. 5. • vbc, *Šrámkovský námět očima dneška*. Svobodné slovo 22, 31. 3. 1966, č. 89, s. 4. • (vf), *Premiéry našich kin: Intimní osvětlení*. Zemědělské noviny 22, 31. 3. 1966, č. 77, s. 4. • Svatoslav Svoboda, *Intimní osvětlení*. Mladá fronta 22, 1. 4. 1966, č. 6508, s. 5. • šv [Pavel Švanda], *Od pátku v kinech*. Rovnost 81, 8. 4. 1966, s. 5. • Alois Humplík ml., *Úspěch mladého režiséra: Intimní osvětlení*. Práce 22, 14. 4. 1966, č. 89, s. 5. • Jiří Pittermann, *Intimní osvětlení*. Rudé právo 46, 28. 4. 1966, č. 116, s. 2. • G. Kopaněvová, *Příspěvek k filozofii našeho bytí – Intimní osvětlení*. Film a doba 12, 1966, č. 3, s. 145 – 147. • Otakar Váňa, *Intimní osvětlení*. Kino 21, 1966, č. 9, s. 7. • Jaroslav Boček, *Ivan Passer poprvé...* Divadelní a filmové noviny, 1966, č. 17, s. 1, 6. • ajl [A. J. Liehm], *Intimní osvětlení*. Literární noviny 15, 1966, č. 18 (30. 4.), s. 9. • Vladimír Bystrov, *O tragikomedii tvého života*. Film a divadlo 10, 1966, č. 8, s. 8 – 9. • Stanislava Přádná, *4krát zastavení u filmu Intimní osvětlení*. Scéna 15, 1990, č. 10 (16. 5.), s. 6. • Jiří Voráč, *Melancholický svět osamělých hrdinů a ztracených snů. Poznámky o cestě a díle režiséra Ivana Passera*. Film a doba 42, 1996, č. 3, s. 98 – 106. • Jiří Voráč, *Neobyčejná dobrodružství režiséra Ivana Passera* (rozhovor). Tamtéž, s. 107 – 113.

CENY: VII. mezinárodní setkání filmů pro mládež Cannes 1967 – Velká cena mezinárodní poroty a Zvláštní cena mezinárodní poroty mladých.

Jiří Voráč

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. ++420/2/2400 9207
fax ++420/2/2423 1003
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.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.

PŘEDPLATNÉ PRO TUZEMSKO ZAJIŠŤUJE

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1;
tel. ++420/2/2400 9207,
fax ++420/2/2423 1003
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

Vychází 4x ročně.

Roční předplatné 120,- Kč + 20,- Kč poštovné.

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

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická

Tisk: Unitisk, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v lednu 1998.

Podávání novinových zásilek povoleno

Ředitelstvím poštovní přepravy Praha

č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

Podávání novinových zásilek povoleno

Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,

dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98.

Vychází 4x ročně.

Cena jednoho čísla 45,- Kč.

MK ČR 55255; MČ 47285

ISSN 0862-397X

*Na obálce záběr z filmu
Alfreda Hitchcocka Marnie*



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.*

POČÍTAČOVÁ VERZE MĚSÍČNÍKU FILMOVÝ PŘEHLED

Národní filmový archiv nabízí uživatelům časopis **Filmový přehled** na disketách. Texty jsou v textovém editoru Wordperfect 5.1, který může být samozřejmě převeden do jiného textového editoru (např. T 602). Jsou „srovnány“ podobným způsobem, jako je tomu v tištěné verzi. Součástí každé zásilky je „návod k použití“ a obsah s celými názvy jednotlivých souborů. Diskety tedy neobsahují žádný pomocný program. Záleží jen na Vás, jakým způsobem budete s obsahem souborů pracovat. Nabízí se možnosti řazení do databáze, srovnání titulů podle abecedního pořádku, kompletování jednotlivých „rubrik“ apod.

Upozorňujeme na to, že Počítačové verze Filmového přehledu jsou určeny výhradně pro vlastní potřebu uživatele. Platí tedy zákaz jakéhokoliv dalšího půjčování, kopírování, rozšiřování apod.

Další informace Vám poskytne tajemnice redakce Klára Koubová, Filmový přehled, NFA, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1; tel. 24 23 72 33, fax 24 23 72 33, 24 23 19 48.

OBJEDNÁVKA POČÍTAČOVÉ VERZE MĚSÍČNÍKU FILMOVÝ PŘEHLED

Jméno a příjmení:

Ulice:

Obec: PSČ:

telefon: Podpis:

Označte dle vlastního výběru

- | | |
|--|---|
| ☐ Diskety 3.5" MF 2HD | ☐ Diskety 5.25" MD 2HD |
| ☐ Objednávám FP 1994 na disketách – jednorázová zásilka | 500,00 Kč |
| ☐ Objednávám FP 1995 na disketách – jednorázová zásilka | 500,00 Kč |
| ☐ Objednávám FP 1996 na disketách – jednorázová zásilka | 500,00 Kč |
| ☐ Objednávám FP 1997 na disketách – jednorázová zásilka | 500,00 Kč |
| ☐ Objednávám čtvrtletní zaslání FP 1998 na disketách | 125,00 Kč |
| ☐ Objednávám pololetní zaslání FP 1998 na disketách | 250,00 Kč |
| ☐ Objednávám měsíční zaslání FP 1998 na disketě
za zvýšenou cenu (celý ročník) | 740,00 Kč |

Počítačovou verzi FP Vám zašleme na dobírku, nebo je možné si ji po předcházející objednávce vyzvednout přímo v redakci.

☐ Dobírka

☐ Osobně



35029/1998/1



10090527 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. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, zářt z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád, universa i své místo v něm.

Iluminace, vzhled 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.