

3

1998

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



5029/1998/3

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 10

1998

Číslo / No. 3 (31)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŮN

PAVEL ZEMAN

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofroň

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

- Antoine de Baecque:** Les Cahiers du cinéma. Dějiny jednoho časopisu 5
- Miroslav Marcelli:** Manierizmus a ako sa ho zbaviť 33
- Gilles Deleuze:** Optimizmus, pesimizmus a cesta. List Sergovi Daneyovi 43
- Josef Moucha:** Skutečnost obrazu 51
- Kristin Thompsonová:** Estetika diskrepance: Pravidla hry 65
- Jiří Hilmera:** Stavební historie pražských kinosálů.
Část III – od dvacátých do sklonku třicátých let 93

Rozhovor

- Peter Brunette – David Wills:** Prostorová umění.
Rozhovor s Jacquesem Derridou 129

Ozvěny 54. kongresu FIAF

- Přemysl Maydl:** Dominique Païni o muzeografickém horizontu filmoték 151
- Dominique Païni:** Od mramoru k celuloidu 157

Edice a materiály

- Ivan Klimeš:** Majitelé kin a rakouská státní správa 1912 – 1918 171
- Rezoluce a memoranda majitelů kin
v Rakousku 1912 – 1918 180

Literární obzor

- Radovan Suk – Jiří Horníček:** Výlučný kinematograf Roberta Bressona
(Robert Bresson: Poznámky o kinematografu) 203
- Peter Michalovič:** Individualizmus podľa Lipovetského
(Gilles Lipovetsky: Éra prázdnoty) 206

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 211

CONTENTS

Articles

- Antoine de Baecque:** Les Cahiers du cinéma. The History of Journal 5
- Miroslav Marcelli:** Mannerism and How To Eliminate It 33
- Gilles Deleuze:** Optimism, Pessimism, and a Way. A Letter to Serge Daney 43
- Josef Moucha:** The Reality of the Image 51
- Kristin Thompsonová:** An Aesthetic of Discrepancy: The Rules of the Game 65
- Jiří Hilmera:** The History of the Construction of Prague Movie Houses.
Part III – From Twenties to the Late Thirties 93

Interview

- Peter Brunette – David Wills:** The Spatial Arts.
An Interview with Jacques Derrida 129

Echoes of 54. Congress FIAF

- Přemysl Maydl:** Dominique Païni About Museographical Horizon
of the Cinematheque 151
- Dominique Païni:** From Marble to Celluloid 157

Documents

- Ivan Klimeš:** Cinema Owners and
Austrian State Administration 1912 – 1918 171
- The Resolutions and Memoranda of a Cinema Owners
in Austria 1912 – 1918 180

Reviews

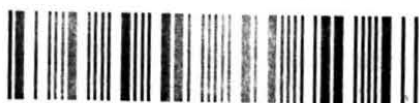
- Radovan Suk – Jiří Horníček:** An Exclusive Cinematograph of Robert Bresson
(*Robert Bresson: Poznámky o kinematografu*) 203
- Peter Michalovič:** Individualism by Lipovetsky
(*Gilles Lipovetsky: Éra prázdnoty*) 206

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 211

90823

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10090823 *Národní filmový archiv*

Články

LES CAHIERS DU CINÉMA

Dějiny jednoho časopisu

Antoine de Baeque

I. Skvělé hodinky cinefilie (1945 – 1951)

Incipit: Úvodní scéna

Ráno 1. dubna 1951 vládne v místnostech Cinéphonu na avenue Champs Elysées č. 146 horečná atmosféra. Tiskárna Arac se sídlem na předměstí Saint-Martin právě expedovala první exempláře prvního čísla časopisu žluté barvy, Cahiers du cinéma. V jedné kanceláři s oknem do avenue je rozruch obzvláště velký. Jacques Doniol-Valcroze, Lo Ducca a Léonide Keigel listují v novém časopise, ve svém časopise.

Nakladatel se začal hledat o dva roky dříve, nyní se zakladatelem stal Doniol-Valcroze. Je tu vzpomenu Lydie, jeho ženy, která má právě porodit jejich první dítě, a André Bazina, přítele, kritika, zotavujícího se v Pyrenejích po těžkém záchvatu tuberkulózy. A už přicházejí přátelé, kteří právě mají cestu kolem, Roger Leenhardt, Alexandre Astruc; v malé místnosti o zhruba dvaceti čtverečných metrech je už teď těsno. První stoh výtisků má být rozeslán abonentům, asi tak tisíci někdejších předplatitelů Revue du cinéma. Je třeba je zabalit a potom odnést na poštu v Balzakově ulici. Teď se ale připíjí na oslavu, a také aby se zapomnělo na poslední leknutí, jako bylo to, které způsobil onen pán, když klidně přišel oznámit, že právo na titul „Les Cahiers du cinéma“ získal už on, v Rouenu, pro časopis sice efemérní, ale přece jen časopis. Onoho pana Jacquesa Enferu se ujal Keigel, odpovědný vedoucí, a podařilo se mu vymluvit mu to s úsměvem a diplomatickou obratností...

Několik hodin nato tu ono první číslo tedy je, lze si je znovu prohlédnout a zvážit, jaký bude mít dosah. Sedmdesát osm stránek, z toho asi dvacet s fotografiemi a různými reklamami; šest článků, čtyři filmové kritiky, za něž „odpovídají, jak se sluší a patří, jediné jejich autoři“. Na žluté obálce je fotografie ze *Sunset Boulevardu* od Billyho Wildera, který je právě uváděn do pařížských kin. Číslo je věnováno Jeanu George Auriolovi, který zahynul 2. dubna minulého roku, tedy právě před jedním rokem a dnem, zakladateli a duši Revue du cinéma. Pro Doniola-Valcroze to znamenalo závazek pokračovat ve stopách tohoto filmového časopisu. Tímto věnováním se dává najevo, jaký význam pro vznik Cahiers měly kritický kontext, debaty a polemiky z konce čtyřicátých let.

Odráží se to ve skladbě čísla. Úvodník je napsán v tónu a s ambicí manifestu, je v něm odsuzována „potměšilá neutralita tolerující špatné filmy, opatrnická kritika a přihlouplé

obecenstvo“. Oproti této neutralitě vyzdvihuje úvodník výběrovost, záměr zabývat se filmy závažnými, „podávajícími spolehlivé svědectví o svrchovaném a hodnotném filmovém snažení“ a uvádí jako první příklady *Deník venkovského faráře* od Roberta Bressona, *Dej nám tento den* od Edwarda Dmytryka, *Sunset Boulevard* od Billyho Wildera, *Zázrak v Miláně* od Vittoria de Siky a *Františka, prošťáčka božího* od Roberta Rosselliniho, filmy právě uváděné do pařížských kin a prvními kritikami časopisu recenzované.

V porovnání s tímto temperamentním tónem působí styl velice uměřeně a nevtíravě, stejně jako tomu bylo v *Revue du cinéma*, podle dohody s Gallimardem, vydavatelem zaniklého časopisu; podle úvodníku se tu má psát „věcně a střízlivě“ v duchu literárního klasicismu, který usiluje spíše o podloženou obhajobu kritikova vkusu než o snahu stavět na odiv posuzovatelův polemický zápal či jeho vtípnost. Návaznost na kontinuitu a filosofii dřívějšího časopisu se projevuje i ve výběru režisérů. Doniol-Valcroze svůj závazek splnil.

Avšak to, co *Cahiers du cinéma* přinášejí skutečně nového, jejich pravé stanovisko, vystupuje do popředí zřetelněji ve dvou prvních zásadních článcích tohoto čísla, jejich autory jsou Doniol-Valcroze a Bazin. Oba dva si kladou za cíl vytyčit mezník v historii kritiky: má jím být právě toto první číslo, které se má hned na počátku zapsat do dějin filmu tak, jak je kritika vidí. Jacques Doniol-Valcroze se přidržuje téže periodizace filmových dějin jako André Bazin. Oba je dělí do tří období. 1895 – 1909: vynález filmu a jeho průkopníci; 1909 – 1920: film se stává uměním; 1920 – 1940: dotvoření filmového jazyka. Kromě až dosud neobvyklých odklonů od tradičních předělů – především předělu mezi obdobími němého a zvukového filmu –, spočívá hlavní přínos této periodizace ve vymezení její poslední fáze. Doniol-Valcroze to vyslovuje naplno a předjímá tím Bazinův nejurputnější polemický zápas: poslední vzepětí historie filmu je spojeno s *Občanem Kanem* Orsona Wellese, čímž je přiznáno prvenství americkému filmu, a to rozhodně není názor, s nímž by francouzská filmová kritika té doby byla ve své většině ochotna souhlasit. Až dosud museli velcí filmaři techniku neustále zdokonalovat; pro Wellese, „báječného mladého muže“, je technika už něčím daným a autor, pravý demiurg, si s ní konečně může po libosti pohrávat. Tím definitivně skončilo období průkopníků, doba filmového učednictví je překonána a začíná nová éra, kdy už není třeba technice se učit, nýbrž ji jen využít. „Mladý člověk, který se nyní, v posledních letech, rozhodl vyjadřovat se nikoliv pomocí pera nebo štětce, ale prostřednictvím celuloidového pásu nebo kamery, nemá už zapotřebí vymýšlet si gramatiku nebo slovník. Nejmladší múza je tu, každému přístupná,“ může psát Doniol-Valcroze.

Tato interpretace má pro filosofii *Cahiers du cinéma* několik důsledků. Od samého počátku je tato periodizace filmových dějin jakýmsi manifestem celé jedné generace, a to jak pokud jde o to, kterým filmařům dává přednost (ovšemže Wellesovi, ale v tomto prvním čísle také ještě Dmytrykovi, Rossellinimu a Bressonovi – poválečnému filmu), tak i v obhajobě jedné nové třídy kritiků: „mladé kritiky“, která se prosadila po roce 1945 proti zastáncům tradice zakládající se na obhajobě avantgardy němého filmu. *Cahiers* hned zpočátku nostalgii po němém filmu odmítají. Například François Chalet prohlašuje, když hovoří o *Sunset Boulevardu* (který se pro tuto polemiku náramně hodí, jde tam přece o agónii jedné hvězdy němého filmu), že kritika zažívá „novou epochu“ a že je na čase skoncovat s „milovníky mrtvého slunce, němého filmu, stále ještě milovanou

nárůdkem bývalých gymnazistů v upjatých kabátcích s námořnickými límci“. Toto napětí bude Cahiers ještě po nějaký čas dodávat jeden z hlavních námětů pro polemiky. Takto vedená hraniční čára ovšem nemůže nevyvolávat některé rozpory svědomí, zvláště pokud jde o onu tolik reklamovanou spřízněnost s Jeanem Georgem Auriolem. Revue du cinéma totiž vycházela dvakrát, poprvé v letech 1928 až 1931, podruhé mezi lety 1946 a 1949, čili ve dvou obdobích filmové kritiky překrývajících právě onen zlom, na který v souvislosti s Orsonem Wellesem poukazují Doniol-Valcroze a Bazin. A tak napíše jeden z těch, koho tím „Cahiers du cinéma zklamaly“ už po vyjití třetího čísla v červnu 1951: „Pokud tomu dobře rozumím, chce se tento časopis stát pokračovatelem Revue du cinéma, která pro nás bývala evangeliem sedmého umění. Každý, komu u nás záleží na filmové kultuře, si ji schovává jako poklad. Obávám se, že se (některé z vašich článků) naší představě o věrnosti pokračovatelů Jeana George Auriola zpronevěřují.“ Tím, že se Cahiers du cinéma přihlásily k dědictví, které přitom neustále zpochybňovaly, vystavovaly se od samého počátku podezření ze zrady. Na „věrnost“ pokračovatelů je nepřetržitě nastražována past, že je jejich texty usvědčí ze zrady, z odvratu od hodnot kritiky. Právě ohled na toto podezírání nás musí vést při posuzování závažných polemik například o Alfredu Hitchcockovi jakožto plnohodnotném a svrchovaném autorovi, později pak převzetí moci „mladými barbary“, sdruženými kolem Truffauta.

Je tu ovšem jedna záležitost, pro niž se angažují všichni redaktoři Cahiers stejně: přesvědčení, že film je umění, které se vyrovná všem ostatním, čím dál víc dokonce „klasickým uměním 20. století“, jak řekl Rohmer. Cahiers se přitom odvolávají na bitvu, kterou o uznání filmu svedl André Bazin. A třebaže ji časopis má za vyhranou, nejsou redaktoři proto ještě o nic méně nedůtkliví a neváhají obořit se zuřivě na každý pohrdavý úsudek o filmu, zvláště pak, když ho vysloví některý akademik nebo renomovaný intelektuál (jako třeba Sartre). Film je tudíž vystaven soudu současníků coby klasické umění: doba, kdy bylo třeba ho za umění prohlašovat, je pryč, teď jde spíš o to, správně vybírat z toho, co bylo vytvořeno. Cahiers zaujímají, někdy nezaujatě, jindy provokativně, postoj časopisu, který je soudcem v otázce vkusu.

V tomto zaměření spočívá jak historický, tak estetický přínos Cahiers du cinéma. Zakládá se na důležitém přelomu (poté, co si film definitivně osvojil techniku, poté, co byl uznán za výtvar kultury, poté, co je ho vědomě užíváno jakožto „způsobu vyjadřování“), hlásí se k náročnému a úctyhodnému dědictví (především k Auriolovi; dále k některým klasikům němému filmu, hlavně k Murnauovi, Flahertymu, Chaplinovi, Stroheimovi, Ejzenštejnovi; a ovšem také k velkým tvůrcům poválečným), ale přeje si rovněž toto dědictví ne-li překonat, pak tedy se od něho alespoň odpoutat, snažit se zejména přiřazovat nové autory k filmařům zasluhujícím si lásku. Už z textů prvního čísla Cahiers du cinéma je možno vycítit, že jejich filosofie je zároveň koherentní a plná protikladů, příznivá pro štěpení všeho druhu.

Jean George Auriol a Revue du cinéma

Filmový svět, v němž jsou v roce 1951 zakládány Cahiers, je obzvláště bohatý, od skončení války se objevilo nespočet děl, jež je třeba si zamilovat a prostudovat: hollywoodskou

produkci, za války v pařížských kinech nedostupnou, je třeba rychle dohnat, italský neorealismus, vrcholná díla němého filmu musí být znovu objevena, stejně jako sledováno vše slibné, co přináší nový francouzský film. Navíc zaujal časopis místo na bitevním poli kritiky, nemálo pustošeném polemikami; jeho přínos je nicméně zřetelný i přes všechno soupeření mezi „starou gardou“, vyšlou ze školy zlatého věku konce éry evropského němého filmu, a „novou kritikou“, sdruženou kolem André Bazina a Alexandra Astruka a mnohem více se zaměřující na novou produkci, ať už evropskou, nebo, což provokuje daleko více, hollywoodskou. A konečně tu byla poslední kulturní podpora: ona nesmírně aktivní cinefilie, jejíž sítě (filmové kluby, Filmotéka, festivaly, bojové organizace) napomáhají rychlému získávání nových nadšenců. Tento rozmach kritiky a cinefilie nemálo připomíná konec dvacátých let.

Oba tyto momenty kvašení v kritice spojoval ve filmařském světě po dlouhou dobu v sobě jeden člověk: Jean George Auriol.¹⁾ První osobnost, díky níž lze porozumět tomu, jak vznikaly Cahiers du cinéma. Je to jasně řečeno v úvodníku 11. čísla, v němž se připomíná první výročí založení časopisu i Auriolovo působení: „Právě on, který prožil slavnou epochu konce němého filmu, se zasloužil o to, že zlatý věk kritického myšlení proplul úskalím sváru. (...) Nikdo ho nenahradil, a co je nejhorší, nezdá se, že by se někdo takový mohl najít. Dobrých kritiků je u nás hodně, žádný z nich však v sobě nemá souhrn všech kvalit, které by ho opravňovaly k tomu, stát se nástupcem této vůdčí osobnosti.“

Zakladatelům Cahiers du cinéma tedy imponovala především Auriolova podnikavost, jeho entuziasmus: roku 1928, ve svých jednadvaceti letech, zakládá časopis *Du cinéma*, který se zastával avantgardy a kam přispívali i někteří její představitelé jako Brunius, Prévert, Buñuel... Také jeho posedlost snahou hovořit o filmu „jinak“, to jest s pochopením pro specifičnost jeho jazyka. A koneckonců i jeho charisma, s nímž kolem své silné osobnosti vytvořil „filmařskou rodinu“, kde se mohou setkávat režiséři, herci, kritici. S pomocí své věrné přítelkyně Denise Tualové a za nikterak bezvýhradné podpory Gastona Gallimarda vtiskuje Auriol první *Revue du cinéma* nezaměnitelnou osobitost, má blízko k surrealismu, je však vždy nezávislá, a i když obhazuje avantgardní experimentování, neuzavírá se ani před americkým filmem a studiem klasických děl. Otevřená mysl je koneckonců charakteristická pro to, co je u Auriola nejlepší a může vyústit až v rozbujelejší eklekticismus, někdy k pestré změti jmen, která bývala natěsnána v časopise – přesto vždy „seriózním“. V posledních letech němého filmu se uvažování o něm daří dobře. V *Revue du cinéma* zaujímá přední místo avantgardní umění spolu s filmy Epsteinovými, Dellukovými, Germaine Dulacové, Richterovými či Ejzenštejnovými. S nástupem zvukového filmu bere tato kritika dosti zprudka zasvě, první *Revue du cinéma* přestává vycházet a na film, který už dosáhl toho, že byl pokládán za umělecký výtvar, se znovu začíná pohlížet jako na něco druhořadého, dobrého leda tak pro rychlé adaptace úspěšné divadelní produkce. Paradoxně je konec třicátých let, kdy francouzský filmový styl dosahuje vrcholu v tvorbě Renoirových a Carného, jedním z období ve filmové kritice nejhudších.

Roku 1946 přesvědčí Denise Tualová, která se hodně pohybovala v nakladatelském prostředí, odvolávajíc se na to, že zájem o sedmé umění znovu vzrostl, Gastona Gallimarda,

1) *Revue du cinéma* z obou zmíněných období byla znovu vydána jako faksimile. V dodatku jsou uvedena četná svědectví o Jeanu George Auriolovi. Viz *Revue du cinéma*. L'Herminier, Paris 1979 (5 sv.).

aby začal znovu vydávat *Revue du cinéma*. Auriol se tam obklopuje týmem, v němž jsou sdruzeni jak mladí kritikové jako Jacques Doniol-Valcroze – jeho pravá ruka, který tam přešel ze *Cinémondu*, kde byl tajemníkem redakce –, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Lo Duca, Pierre Schaeffer a od roku 1947 Maurice Schérer (Eric Rohmer) nebo André Bazin, tak autoři už osvědčení: Paul Gilson, Nino Frank, Jacques B. Brunius, Henri Langlois, Lotte Eisnerová. On sám pak dodává kultivované a inteligentní zabarvení dvoměsíčníku zaměřenému (jak sám říká) jak na studium minulosti, tak na podporu některých soudobých filmařů, časopisu vysoké intelektuální úrovně, s nímž rádi spolupracují osobnosti tak významné jako Sartre, Cocteau, Leenhardt, Welles, Ejzenštejn. Když k nim všem připojíme několik velice aktivních zahraničních dopisovatelů jako Guida Aristarka v Itálii, Hermana Weinberga v New Yorku, začíná se rýsovat obzor, pod nímž se formovalo kritické myšlení značné části příštích redaktorů *Cahiers*.

Lidé z obou těchto časopisů k sobě mají blízko, ale duch, který v nich vládne, se nicméně liší. Podstatnou část *Revue du cinéma* zaujímají (nepříliš polemické) studie o klasických filmařích či rozборы některých témat vinoucích se celými filmovými dějinami (adaptace, tragičnost, kostým...), zatímco kritice novinek bývá zpravidla vyhrazeno místo skromnější. První čísla *Cahiers du cinéma* se naproti tomu vyznačují zvláštním rytmem, kdy se dlouhé tematické studie mohou střídat s kritikami nových filmů, a hlavně s výňatky z filmových scénářů či synopsí od autorů majících k časopisu blízko, ba i přímo od členů redakce. Zkrátka a dobře, *Cahiers* přejímají od *Revue du cinéma* jak žlutou barvu na obálce či velice podobnou grafickou úpravu, tak i jistý „rodinný duch“, to znamená schopnost vytvářet afektivní pouta mezi kritikem a režisérem či – dokonce i konfliktní – vztahy přímo mezi redaktory. Navíc budou *Cahiers* těžit z osobitého přínosu Auriolova, velkého milovníka amerických filmů, především však Itálie, který se zasloužil o to, že Rosselliniho a De Siku neorealismus rychle došly uznání. Tak přispěly některé články v *Revue*, například ve zvláštním čísle o „italském filmu“ z května 1948, nesmírně k tomu, že se ve Francii stal známým Rossellini. Když byla roku 1946 v Paříži uvedena jeho *Paisà*, takřka nikdo ho neznal, zatímco v září 1948, kdy sem přijel představit *Němcko v roce nultém*, byl již obdivovaným a oslavovaným filmařem.

Kromě nesmírně bohatého ikonografického fondu a už osvědčených kritiků zanechává *Revue du cinéma* pro *Cahiers* obecenstvo věrných čtenářů, jádro prvních abonentů, skupinu soudobých filmařů, za něž je třeba se brát, obzvláště neorealisty a některé americké režiséry (Welles, Sturges, Wyler), to všechno spolu s vybranými filmovými klasiky od Stroheima po Chaplina přes Murnaua či Renoira. To není málo, a *Cahiers* budou ze snah a proudu vytvořeného *Revue du cinéma* bohatě těžit, aniž by ovšem příliš živily nostalgii po avantgardě němého filmu, zato budou uznávat nový americký film, což se, jak jsme viděli, začíná projevovat už v prvním čísle a bude se pak pod vlivem nejmladších redaktorů projevovat čím dál tím otevřeněji, i když to někteří čtenáři budou mít za zradu. Ve snaze dodat tomuto zápasu kritiky spád se *Cahiers* poměrně rychle odvracejí od rozvázného způsobu psaní a stylu analýz k živějšímu, ba polemickému tónu, který lépe odpovídá diferenciaci a selekci. Díky této rovnováze jsou *Cahiers* jak pokračováním, tak transformací *Revue du cinéma*. Nástupcem celkem vzato nuancovaným. Nástupcem proto, že *Revue du cinéma* umírá ošklivou (to jest finanční) smrtí, kterou jí přivodil v říjnu 1948 Gaston Gallimard.

O rok později sice ještě vychází jedno zvláštní číslo o „umění kostýmu ve filmu“, to ovšem k tomu, aby časopis zase mohl ožít, nestačí. A nadto 2. dubna 1950 umírá v Chartres při dopravní nehodě Jean George Auriol. Rok nato mu bude věnováno první číslo Cahiers du cinéma, poslední pocta vyjádřená ve formě svědectví. Čímž je určen předchůdce a zpřesněn jeho portrét, předchůdce, jehož kvalit se dovolávat a jehož památku ctít se bude snažit zajisté vždy mnohem víc Jacques Doniol-Valcroze než Bazin, který si s ním nikdy moc dobře nerozuměl.

Kontrakultura cinefilů

Tuto návaznost, kterou Doniol-Valcroze chtěl mít přímou, velice citelně narušují, ba přímo uvádějí v pochybnost někteří redaktoři Cahiers du cinéma, často ti nejmladší, kteří se nehlásí ke kultu avantgardy, a někdy ani k repertoáru filmových klasiků, jak byl závazně a znalecky vypracován v Revue du cinéma. Tento obrazoborecký trend se ještě před založením Cahiers dostal ke slovu v jednom malém časopise, Gazette du cinéma.²⁾ Rediguje ho hlavně Maurice Schérer, mladý profesor, který získal aprobaci roku 1950 ve svých třiceti letech a vyučuje na lyceu ve Vierzonu francouzštině. Vypadá přísně, i když zároveň tak trochu jako studentík, má smysl pro humor a ironii a vydává pod různými pseudonymy (kvůli reputaci své rodiny, zvláště z matčiny strany) svá první beletristická díla: „Gilbert Cordier“ vydal svůj první román, Elizabeth, u Gallimarda roku 1946, zatímco „Eric Rohmer“ píše spolu s přítelem Paulem Gégoffem své první scénáře a pouští se roku 1950 do krátkého filmu *Charlotte a její steak*. Do jeho efemérního časopisu přispívají mladiství cinefilové, s nimiž se Schérer setkal ve filmovém klubu Latinské čtvrti, kde vedl čtvrtetní pořady: Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Jean Douchet. Všechno nadšenci, studenti, které už přestalo bavit studování a pouštějí se do kritizování filmů, když se na ně sdostatek vynadívali. Brzy se, stejně jako jejich starší druh, spojí s redakcí Cahiers du cinéma, halasně přitom demonstrují svou vlastní senzibilitu a shledávají se tam s Bazinovým chráněncem Françoisem Truffautem, ze všech nejnezkrotnějším. Sotvaže se tam „mladí barbaři“ stačili ohřát, konstatuje se v úvodníku 11. čísla bez obalu, že proklamovaná jednota týkající se Aurielova odkazu je pouhý mýtus: „Není teď právě doba pro pěstování kontinuity. Bylo by bezpochyby marné pít se (v Cahiers) po neproměnných, nevyvratitelných estetických kritériích. A je to vůbec naším cílem? Pokud takováto jednota vznikne, bude to nádavkem.“ Tato nejmladší generace kritiků je produktem poválečné cinefilie.³⁾

2) Eric Rohmer vypráví podrobně o Gazette du cinéma v rozhovoru na začátku souboru svých článků. Viz Eric Rohmer, *Le temps de la critique*. In: Jean Narboni (Ed.), *Eric Rohmer, Le Gout de le beauté*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1984.

3) Srov. André Bazin, *Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle Vague, 1945 – 1958*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1983; H. Agel – J. P. Barrot – A. Bazin – J. Doniol-Valcroze – D. Marion – J. Quéval – J. L. Tallenay, *Sept ans de cinéma français (1945 – 1952)*. Éd. du Cerf, Paris 1952; Jacques Siclier, *Cinéma français. 1: de la „Bataille du rail“ a la „Chinoise“*. Ramsay, Paris 1990; Marcel Martin, *Le Cinéma français depuis la guerre*. Edilig, Paris 1984; Jean-Charles Tacchella – Roger Théron, *Les Années éblouissantes 1945 – 1952*. Éd. Filipacchi, Paris 1988; Pierre Durand, *Vingt ans 1945 – 1965*. Éd. Sociales, Paris 1965; Anne Bonnyová, *Les Années cinquante*. Éd. du regard, Paris 1982; *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*. Centre Georges Pompidou, Paris 1988.

Ta se vrhá na všechny evropské filmy, okleštěné či cenzurované před rokem 1940 (*Atalante*, *Pravidla hry*), snaží se dohnat ztracený čas americké kinematografie, jedno z jejích zlatých období, filmy z let 1939 až 1945, nepromeškat přitom žádnou významnou novinku, ba ani ty, jež jsou pokládány za druhořadé (americká „béčka“ a francouzský brak). A nezapomíná ani objevovat s okouzlením velikány němého filmu, Griffitha, Stroheima, jiného Lubitsche. Geografie cinefilní Paříže z té doby je více než instruktivní. Předně jsou to sály předpremiérové: chodí se do Pagody, k Uršulinkám, do Troyonu, Vendomu, Reflets, a především do Broadwaye, hlavního kina „hollywoodofilů“. Tady je možno vidět nejvíce amerických filmů – Wellesových, Wylerových, Sturgesových, sem tam některý Cukorův, Fordův, Hawksův, Mankiewiczův, Hustonův či Hitchcockův, přijímané s většími výhradami. Novum této cinefilie spočívá bezesporu v tom, že je spojována s kritickou diskusí. Promítá se hodně filmů a také se o nich hovoří, o jejich režisérech, ti bývají přítomni osobně, nebo s nimi seznamují první seriózní filmografie v časopisech a četných prospektech vydávaných organizacemi cinefilů ve snaze utiřit neukojitelnou žízeň po poznání. Filmové kluby⁴⁾ jsou tedy jakýmsi ostruhami této zcela se obnovující filmové kultury. Na konci čtyřicátých let nebylo kupříkladu myslitelné vynechat některý „úterek v kinu Parnasse“, uváděný Jean-Louisem Cherayem, který uměl cinefily vyprovokovávat k velice zaníceným znaleckým debatám. O čtvrtcích nesměla být zmeškána představení filmového klubu v Dantonově ulici v Latinské čtvrti, a ti nejmladší, nikoliv však nejméně náruživí, se scházeli v neděli dopoledne v Cluny-Palace v (efemérním) filmovém klubu Cercle Cinémane, založeném François Truffautem. Konají se také slavnostní večery pořádané filmovým klubem nové kritiky Objectif 49, které uvádějí Bazin a Astruc, představení v Colisée, v kině Étoile či Pagoda s osobní účastí tvůrců (např. Rosselliniho, Cocteaua, Wellese, Bressona) a živými kritickými debatami (obzvláště byla ceněna střetnutí mezi Bazinem a Sadoulem či Astrukem a Daquinem).

Avšak místo filmových snů se pohybuje po dráze Filmotéky Henriho Langloise.⁵⁾ Ten tuto instituci zřizuje v prosinci roku 1944 a zakládá v ulici Tournon Filmový kroužek, kde se divákům, často velice mladým, v sále pokaždé přeplněném, promítne nespočet vzácných slavných amerických němých filmů. V lednu 1945 má nesmírný úspěch výstava Obrazy francouzského filmu, obdivuje ji Cocteau i Eluard. Od té doby se k cinefilům druží slavné osobnosti literárního a uměleckého světa. Když se pak Filmový kroužek přemístí z kina Étoile do sálu Ingénieurs des Arts et Métiers v čísle 9b na avenue d'Iéna a odvede tam i své obecenstvo, nabídne mu tam první festival Ejzenštejnových filmů. Všechna představení v úterý a ve středu v 18.30 a ve 20.30 bývají vyprodána. Pravidelní návštěvníci se mezi sebou začínají znát, navazovat kontakty. Jean-Charles Tacchella, jeden z nejzanícenějších mladých poválečných cinefilů, vypráví: „Naším velkým problémem bylo dostat se ke starším filmům, ke klasickým němým a prvním

4) Srov. Dudley Andrew, *André Bazin*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1983, s. 90 – 98; Raymond Lefevre, *Jean-Luc Godard*. Edilig, Paris 1983, s. 5 – 13 (kapitola Un certain fond de cinéphilie).

5) Srov. Georges Patrick Langlois – Glenn Myrent, *Henri Langlois. Premier citoyen du cinéma*. Denoel, Paris 1986; Henri Langlois, *Trois cent ans de cinéma*. Éd. Cahiers du cinéma (Cinémathèque française), Paris 1986.

zvukovým... Díky Langloisovi a filmovým klubům, které se po roce 1946 neustále množily, jsme je za necelé dva roky konečně mohli poznat. Při každém představení se člověk setkával víceméně s týmiž: s Bazinem, Kastem, Doniol-Valcrozem, Astrukem, Théronem, Colpim, Rossifem a několika dalšími, naše diskuse byly samozřejmě nekonečné.⁶⁾

K této první divácké generaci (z níž vzejdou stmelené řady nové kritiky) se velice brzy – po otevření prvního Filmového muzea, což je nové pojmenování Langloisovy Filmotéky v Messinské ulici č. 7, v jedné soukromé budově z 19. století v říjnu roku 1948 – přidá generace další, Rivettova, Godardova, Truffautova a jejich o něco starších druhů Maurice Schérera a Jeana Domarchiho, která se filmem začíná zabývat v letech 1947 až 1949. Do promítacího sálu pro šedesát osob se jich může vtěsnat na sto, jak tomu většinou také bývá. Právě tady se pod vedením velice strhujícího a poněkud potrhleho profesora, jakým byl Langlois, utváří „vkus Cahiers“: na těchto nepohodlných lavicích, většinou v první řadě, poznávají tito mladí lidé film a stávají se kritiky.

Další doplňovací kurzy se konají v organizaci Práce a kultura⁷⁾, v pracovně André Bazina v ulici des Beaux-Arts č. 5, kde jsou pořádána představení pro jeho síť filmových klubů a kde se potkávají někteří z jeho prvních žáků. Alain Resnais, aktivní člen filmového klubu Domu literatury; Chris Marker, jeden z mladých nadšenců divadelní sekce v Práci a kultuře, spolu s Janine Kirschovou, budoucí paní Bazinovou; Alexandre Astruc, autor románové prvotiny Prázdniny, která vyšla u Gallimarda a vzbudila jistou pozornost, redaktor v Temps modernes, avšak s hlavou již plnou filmových projektů; či François Truffaut, šestnáctiletý mladík, který sem přišel protestovat proti konkurenci, již mu působilo charisma pána těchto prostor,⁸⁾ ten ho však vzápětí získal pro sebe a od roku 1949 zaměstnával coby svého „osobního tajemníka“. Po válce se sotva třicetiletý André Bazin skutečně záhy stává osobností soustřeďující kolem sebe mladé kritiky. Jeho první články, uveřejňované v brožurkách a potom denně v Parisien, mu vynesou jistou proslulost. „Před válkou už žádný intelektuál do kina nechodil, a pokud ano, ani by ho nebylo napadlo o tom potom mluvit. Bazin však o filmech hovoří tak, jako kdyby komentoval nějaký román Dostojevského,“ napíše jeho životopisec Dudley Andrew, aby vyzvedl jeho význam.⁹⁾ Takováto podivuhodnost je přitažlivá, zvláště pak v údobí intenzivní cinefilie, a tak je mnoho těch, kdo se učí dívat se v Bazinově pracovně na nějaký film a po dlouhé hodiny naslouchat jeho pronikavým rozborům. Navíc se Bazin bezvýhradně, až ho to málem stálo zdraví, zapojil do propagování kultury. Zakládal filmové kluby na školách a v některých velkých pařížských továrnách a v blízkém okolí. Pokud se pořádů neúčastní osobně, předává poznámky k předváděným dílům zástupcům a tyto texty jsou pak rozmnožovány v Práci a kultuře. Po roce 1947 se síť rozšiřuje a Bazin pořádá pravidelná turné po Francii a Evropě, jako apoštol šíří slávu sedmého umění a vzbuzuje zájem o ně nejprve na poli národním, potom i internacionálním. Slovo apoštol je tu na místě, neboť André Bazin je vedle svého zanícení pro film unášen rovněž svou oddaností katolickému

6) Viz G. P. Langlois – G. Myrent, c. d., s. 162.

7) O André Bazinovi a jeho akci Práce a kultura viz D. Andrew, c. d., s. 89 – 130.

8) Srov. tamtéž, s. 146 – 147.

9) Tamtéž, s. 94.

náboženství a spolupracuje pravidelně s časopisem *Esprit* Emmanuela Mouniera. Reprezentuje výrazně coby kritik důležité poválečné hnutí sociálního a kulturního katolicismu – v době, kdy se každý intelektuál snaží jak svým myšlením, tak svou angažovaností o vybudování světa, lepšího světa, který by chtěl nabídnout svým současníkům.¹⁰⁾ Pro André Bazina je totiž film základním kamenem nové výchovy pro lidi probírající se z válečných útrap, výchovy jasně vytčené co nejpřednější úkol, jak upřesňují stanovy *Práce a kultury* či *Lidu a kultury* nebo jak je poprvé uvádí preambule ústavy z října 1946: „právo na rovný přístup (...) ke kultuře“. „Výchova lidu“ leží v centru všech projektů, je to přehodnocení často neakademických forem kultury, které se velice dobře shoduje s novou pozorností věnovanou filmu. Tento mesianismus, toto charisma André Bazinovi všichni – přátelé, spříznění i protivníci – přiznávají.

Přes *Práci a kulturu* se dostáváme do jiného cinefilního prostředí: do podobných lavic „filmové školy“ jako ve *Filmotéce*, jenže pod zaměřením vyhrazeně pedagogickým. Bazin byl také pedagogem, jenže i jiní se k tomu cítili být povoláni, především komunistická strana¹¹⁾, která prostřednictvím CGT čím dál přísněji kontrolovala své organizace, tak jako nejčtenější filmový týdeník té doby *L'Ecran français*. Strana v té době pohlíží na rozsáhlé hnutí cinefilů jako na kulturní prostor k rozšiřování svého vlivu a vykonává ho neochvějně přes síť filmových klubů zakládaných Francouzskou federací filmových klubů (FFCC), jíž předsedá Jean Painlevé a Georges Sadoul. Cinefilie mezi lety 1945 a 1950 je spletitou křížovatkou ideologických působišť, stoupenců a vlivů. V mnoha ohledech kulturou rozporuplnou, což v letech 1948 až 1950, kdy budou komunističtí intelektuálové podléhat tužší ideologické disciplíně, vyústí v ostrá střetnutí: FFCC zahájí v létě roku 1948 polemiku s *Filmotékou*, *L'Ecran français* se roku 1950 pod vedením Rogera Boussinota zříká kritického pluralismu, a Bazin, jistě dobrý, jenže v očích komunistů příliš katolický pedagog, je v *Práci a kultuře* roku 1948 poprvé přehlasován a roku 1950 z této organizace odchází.

Cinefilie příštích redaktorů *Cahiers du cinéma* tedy vyrůstá ze sporů jak s tradičním universitním akademismem, tak s politickým militantismem. Bazin, absolvent *École Normale Supérieure*¹²⁾, vyučující Schérer a Domarchi, profesor práv, jsou výjimkami potvrzujícími pravidlo, neboť všichni ostatní mladí kritici se formovali ve *Filmotéce* a často proti universitě – časový rozvrh promítání v první instituci se většinou překrýval s přednáškami v té druhé, jak potvrdí Godard i Rivette. Ze sporů s politickým, zvláště

10) O časopise *Esprit* a poválečném katolickém intelektuálním hnutí se lze dočíst v díle: Michel Winock, *Historie politique de la revue Esprit. 1930 – 1950*. Le Seuil, Paris 1975. Některá zajímavá svědectví obsahují knihy: Jean-Marie Domenach, *Emmanuel Mounier*. Le Seuil, Paris 1972; H. Guillemin ad., *Les Chrétiens et la politique*. Temps Présent, Paris 1948. Také dílo Dudleyho Andrewa je velmi cenné, neboť obrací zřetel k Bazinovi, který až do doby velice nedávné byl stále jedním z významných poválečných intelektuálů, které historikové zanedbávali. Pokud jde o obecnější kontext dějin kulturního myšlení viz Pascal Ory, *L'Aventure culturelle française: 1945 – 1989*. Flammarion, Paris 1989.

11) O vlivu KSF na cinefilní hnutí viz Jeannine Verdes-Leroux, *Au service du parti 1944 – 1956*. Fayard, Minuit, Paris 1983 (třebaže oblast filmu tu je kupodivu dosti zanedbána); David Caute, *Le Communisme et les intellectuels français*. Gallimard, Paris 1967; Georges Sadoul, *Ecrits*. UGE, Paris 1979; Georges Sadoul, *Chroniques du cinéma français 1939 – 1967*. UGE, Paris 1979; Georges Sadoul, *Rencontre: chroniques et entretiens*. Denoel, Paris 1984.

12) Pařížská prestižní vysoká škola pro vzdělávání gymnaziálních profesorů (pozn. překl.).

levicovým militantismem pak hlavně proto, že čím dál důsledněji zavrhuje a odsuzuje tolik milovaný hollywoodský film; roztržka z let 1948 až 1950 se zdá být definitivní, její důsledky se budou projevovat ještě dobrých patnáct let. Zatím si cinefilie vytváří svou vlastní kulturu. Jak ji charakterizovat? Zjednodušeně lze říci, že si od university vypůjčuje kritéria učení (vědeckost) a posuzovatelská (způsob psaní a klasický vkus), od politického militantismu angažovanost (zápal a oddanost) a přenáší je do světa jiného řádu (lásky k filmu). Učení je opravdu eruditní, jak o tom podává příklad Jean-Louis Cheray, který večery v Parnasu oživuje „hrou na otázky“ a odměnou pro nejbystřejšího znalce filmové historie, nebo François Truffaut, vyžadující vždy přesné a do posledního detailu spolehlivé filmografie. Pokud jde o politiku, tou byla jediné láska k filmu, zápal, jenž v prvních letech Cahiers vždy bude jedinou základnou kritického psaní a pro zaujímání stanovisek: nebude se tu vyzývat k boji proti alžírské válce, nýbrž „pro Filmotéku“.

Velice literární styl mladých kritiků, naprosto odlišný od avantgardního experimentování, bude některé filmové tvůrce, často americké, zahrnovat chválou a stavět na roveň s francouzskými klasickými spisovateli. Tak třeba může Godard roku 1959 v Arts prohlásit něco, co by před takovými patnácti lety bylo naprosto nepředstavitelné: „Je to pro nás přínos, že jsme prosadili, aby se ujalo stanovisko, podle něhož je film dejme tomu od Hitchcocka stejně významný jako nějaká kniha Aragonova či román Chateaubriandův. Díky nám vstoupili filmoví tvůrci definitivně do dějin umění.“ Cinefilie se tedy formuje jako kontrakultura, neboť si vytváří svou vlastní soustavu hodnot, odvozených z tradičních oblastí kultury, s nimiž zápolí a z nichž zároveň těží. Coby kontrakultura se od samého počátku ustavila jakožto provokace: pojmát film jako vrcholné umění, moderní i klasické zároveň. A tak vyrůstali cinefilové v prostředí neustávajících polemik a rozepří, v útocích jak proti těm, kdo tradičně pohrdají filmem jakožto pouhým nevýznamným masovým produktem americké zábavné komerce, tak proti těm, kdo mu přiznali kulturní způsobilost ve jménu estetické avantgardy integrované do proudu modernistického umění. Nejprve Bazin, potom například také Rohmer a Truffaut spatřují cinefilní výzvu v něčem jiném: dosáhnout uznání filmové kultury vysloveně pro její klasičnost, to znamená pro její výtvoř a tvůrce nikoliv jako okrajové, nýbrž nepochybné. Láska k divadlu, k románu počíná spolu s Racinem, Chateaubriandem, Hugem. Proč by láska k filmu měla dělat okliku přes zatracované tvůrce? Je naopak třeba otevřít oči a jasně vidět: Hitchcock, Rossellini či Renoir jsou Racinové, Hugové umění 20. století. Není třeba dodávat, že takovéto názory nejsou v roce 1950 nikterak samozřejmé a že vyvolávají posměch a pobouřené výkřiky. Zájem o první ročníky Cahiers spočívá právě v těchto naruživostech. V tomto ohledu, a to je jeden z výrazných charakteristik tohoto časopisu, nacházejí polemiky započaté v letech 1948 až 1949 v novém periodiku prostor k vyjádření.

Ve jménu Orsona Wellese

Máme-li pochopit, proč po válce právě kolem filmu vznikalo tolik konfliktů ve francouzském intelektuálním světě, musíme si tyto veliké kritické bitvy znovu vybavit. Dne 10. července byl v pařížském kině Marbeuf uveden *Občan Kane* Orsona Wellese

a vyvolal první velkou poválečnou kritickou debatu.¹³⁾ Sartre, který viděl tento film už roku 1945 v New Yorku, jí udá tón v článku uveřejněném v *L'Ecran français* ze srpna 1945. Vytýká filmu především narativní „literární“ strukturu, která pomocí flashbacku střídá různé časové roviny, a mistrně tak vytváří časoprostor podemletý nostalgií, ba přímo fatalismem, což vede k recepci podle filosofova soudu navýsost vyumělkované a v tomto smyslu vzdálené od lineárnosti a prostoty klasiků amerického filmu, na něž se odvolává. „Zkrátka, viděl jsem explikaci charakteru a demonstraci techniky. Obojí je občas úchvatné: nestačí to však k tomu, aby vznikl film...“¹⁴⁾ Tato značně vyhraněná kritika, uveřejněná takřka jeden rok před pařížskou premiérou, vzbudila velký dojem. Mnozí kritikové této logice podlehli a odmítali Wellesův film, někteří pro jeho literární zaměření, druzí pro jeho „expresionismus“, zatímco Georges Sadoul, který stál v čele pokrokařské a v té době prestižní kritiky, jejíž vliv lze odhadnout podle rozsáhlé sítě cinefilů kontrolované komunistickou stranou Francie, ho pokládal za pouhé školácké filmové slohové cvičení. Do toho zazněl velice osamělý hlas Bazinův a bylo to jeho první vystoupení, kterým se stal jako kritik skutečně známým. Debata znovu ožila, když Welles roku 1947 přijel do Francie a film byl uveden v Coliseu. André Bazin ho obhajoval nejprve přímo při rozpravě po promítání a pak v Sartrově vlastním časopise *Temps modernes*, v č. 17 z roku 1947, které uveřejnilo kritikovu odpověď na někdejší text filosofův.

Pro Bazina, stejně jako pro některé další příslušníky nové kritiky, je to kontroverze velmi bolestivá. Jean-Paul Sartre se těší nejen své prestiži filosofa a intelektuála, která ho staví do centra všech debat té doby, ale má také opravdový vliv v prostředí filmové kritiky.¹⁵⁾ Předního dobového myslitele kritici jako jsou Bazin, Schérer, Domarchi a obzvláště Leenhardt plně uznávají, všichni více či méně pravidelně, ještě než založí *Cahiers du cinéma*, přispívají do *Temps modernes*; každý z nich podléhal jeho osobnímu vlivu. Alexandre Astruc k němu bude mít blízko stále, o čemž svědčí film *Sartre sám o sobě*, který natočí roku 1975 spolu s Michelem Contatem,¹⁶⁾ zatímco Jean Domarchi vede spolu s Pierrem Urim v *Temps modernes* ekonomické debaty, značně poznamenané vlivem Keynesovým, o němž Domarchi napsal disertaci. Co se Maurice Schérera týče, ten se po jistou dobu snaží dívat se na filmy „Sartrovými očima“, uveřejňuje jeden jeho dlouhý text ve své *Gazette* a nalézá v existencialistickém pohledu prostředek k tomu, jak přistupovat k filmovému realismu, fenomenologickou pozornost vůči organismům

13) O *Občanu Kaneovi* a debatě, kterou tento film ve Francii vyvolal viz Maurice Bessy, *Orson Welles. Pygmalion*, Paris 1982; André Bazin, *Orson Welles*. Ramsay, Paris 1985 (reedice nekompletnějšího vydání z roku 1950); Barbara Leaming, *Orson Welles*. Ramsay, Paris 1989 (reedice); Jean Roy, *Citizen Kane*. Nathan, Paris 1989; Jean Clay, *Orson Welles en proces*. „Réalités“ 1973, č. 147 (únor).

14) Sartrův text *Quand Hollywood veut faire penser...* (Když chce Hollywood vést k přemýšlení...) vyšel v srpnu 1945 v *L'Ecran français* a je přetištěn in: Roger Leenhardt, *Chroniques de cinéma*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1986, s. 113 – 116. Leenhardt odpovídá v *L'Ecran français* ze 3. 7. 1946 a další odpověď viz André Bazin, *La technique de Citizen Kane*. „Temps modernes“ 1947, č. 17.

15) O Sartrově působení obecně: Annie Cohen-Solal, *Sartre*. Gallimard Folio, Paris 1989. O *Temps modernes*: Anna Boschetti, *Sartre et les Temps modernes*. Minuit, Paris 1985. O Sartrovi a filmu: Antoine de Baecque – Stéphan Braunschweig (Ed.), *Sartre et le cinéma*. Avancées cinématographiques 5.

16) Alexandre Astruc – Michel Contat, *Sartre, un film*. Gallimard, Paris 1977.

a předmětům, ba přímo vůči existenci světa. Což neučinil Sartre těžištěm své proslulé přednášky z roku 1945 *Existencialismus je humanismus* větu („Existencialismus definuje člověka jeho činností.“), z níž by bylo možno vycházet při obhajování amerického filmu tak, jak to činí hollywoodofilové v *Gazette*? Schérer zůstává Sartrovcem až do konce čtyřicátých let, kdy se připojuje k pozici Bazinově. A také André Bazin, třebaže se hlásí k proudu katolického myšlení spojeného s časopisem *Esprit* Emmanuela Mouniera, byl Sartrem značně ovlivněn. Znovu a znovu totiž od roku 1940 pročítal jeho knihu *Imaginárno: Fenomenální psychologie představivosti*, podtrhával si v ní dlouhé pasáže a dělal si k nim četné poznámky. Tato kniha měla pro myšlenkový vývoj André Bazina rozhodující význam, jak zdůrazňuje Dudley Andrew,¹⁷⁾ protože spojuje umění s ontologií. Umění je privilegovaný modus ontologie, protože vybavuje lidskou podstatu z všudypřítomného světa předmětů a organismů. Bazin ve své první základní studii *Ontologie fotografického obrazu*, publikované roku 1945 ve zvláštním čísle časopisu *Confluences*, věnovaném „Problémům malířství“, a pak v *Mýtu totálního filmu*, druhém významném článku, uveřejněném roku 1946 v *Critique*, klade Sartrův výklad na počátek svých úvah. Film je v optice „sartrovského umění“ privilegovaný modus svobody lidského vědomí. Bazin vymezuje specifickou tohoto uměleckého vědomí v ontologii: Podřídí podstatu světa realismu záznamu. Film ukazuje, nepíše, ani nepopisuje. V tom spočívá jeho skutečná síla, jeho pravdivost. Malířova svoboda spočívá v tom, že skutečnost vytváří znovu pomocí vědomí štětcem jím ovládaného; svoboda spisovatelova v tom, že skutečnost znovu vybavuje díky mistrnosti svého pera; svoboda filmařova tkví v zaznamenávání skutečnosti na základě nevědomosti svého média, kamery. Pro Bazina se film stává základní etapou na cestě vedoucí k „posedlosti realismu“, na cestě strukturující obecné dějiny umění. Na rozdíl od perspektivy, vynalezené renesančním malířstvím, „dědičného hříchu západního malířství“, míří kinematografie na realismus v jeho podstatě: objektivním záznamem a nikoliv „domýšlivým“ znovuvytvářením (s použitím pascalovského označení). Tak osvobozuje film umění od domýšlivosti, a právě to je podstatné: svoboda tvůrčího vědomí už není budována na hříchu pýchy, ale jakožto druhá příroda, ona „strojová příroda“, vlastní modernímu světu. Film je vskutku ontologií v sartrovském smyslu, avšak nastoluje znovu harmonii umění se světem, s moderními předměty.

Pro Bazina, stejně jako pro Astruka či Schérera, představuje Sartre něco jako teoretický výchozí bod. K tomu by ještě bylo třeba Malrauxa a etapy osudu umění, jak je vyznačil ve svém *Imaginárním muzeu*, proměňování a střídání v umění, v čemž není těžké rozpoznat jednotlivá umělecká období, jak je na konci čtyřicátých let rozlišují mladí kritikové a mezi nimiž film představuje fázi tehdy už neodmyslitelnou, fázi „realistické zralosti“. Sartre, Malraux: u počátků mladé kritiky se tedy setkáváme se spisovateli-filosofy a nikoliv s jinými, staršími kritiky, jako třeba s Dellukem, Moussinakem či Richterem. To je důležité, neboť tím je myšlení budoucích *Cahiers du cinéma* od počátku nasměrováno na dráhu filosofickou a literární. Vždyť jsou-li do popředí stavěni Sartre a Malraux, pak proto, že jsou zároveň, ba dokonce především spisovateli, že jeden jako druhý, jak Sartre ve svých filmových kritikách, tak i Malraux v *Nástinu*

17) D. Andrew, c. d., s. 77 – 79.

psychologie kinematografie¹⁸⁾, dovedou nacházet slova, přirovnání, charakteristiky vystihující obrazy viděné na plátně.

Tento literární přístup filmové kritiky je ještě zřetelnější u veškeré mladé generace, u Rivetta, Truffauta, Godarda, Doucheta... Nenajdeme u nich žádnou teoretickou odvolávku: jejich seznamy literatury, dlouhé, protože hodně čtou, obsahují hlavně poezii a románovou literaturu. Jejich výběr je výmluvný. Kromě Balzaka – jednoho z autorů, jež příslušníci budoucí Nové vlny obdivují všichni stejně –, bývá citován Valéry, Giraudoux, Malraux, Gide, Aragon, Bernanos, Péguy, Cocteau, Mauriac, Montherlant, ti, kteří jsou v Přehledu francouzské literatury Gaétana Picony z roku 1949 označeni za „slavné osobnosti meziválečného období“. Krásný románový, básnický, dramatický styl, celkem vzato značně klasický, psaní zabývající se konflikty myslícího subjektu s morálkou, s angažovaností, s uměním, s Bohem. Spisovatelé jmenovaní v padesátých letech v Cahiers nejčastěji – především Cocteau, Valéry, Giraudoux a Gide – jsou velice příznačně jak programovými pokračovateli francouzského klasicismu – Giraudoux označuje Racina za svého „dvojníka“, Cocteau obdivuje „řád následující po krizi“, Gide napíše větu, která se Rohmerovi stane zdrojem inspirace: „Právě ve svém klasickém umění se génius Francie realizoval nejúplněji“ – , tak mistry autobiografického deníku, onoho intimního já, které budou redaktoři Cahiers chtít dát do služeb filmového vyprávění. Odsud je stejně daleko k velice strukturovanému teoretickému myšlení o filmu jako k surrealistickým avantgardám, na sklonku druhé světové války nicméně ještě živě přítomným, a také, a to se mi zdá být ještě příznačnější, k moderním spisovatelům rozpadlého subjektu, znetvořených, mučených či erotických těl, posedlosti smrtí, jako byli Char, Michaux, Klossowski, Queneau, Ponge, Leiris, Blanchot, Bataille, Genet a později Beckett. Literární vkus Cahiers je neomylný, jejich zaměření však je dosti tradiční, což se bezpochyby odráží i ve stylu psaní časopisu, v padesátých letech vždy velmi prostém, a přesto velice pečlivém, ať už v člancích, osobních vyznáních, kritikách či studiích. Cahiers se nechytají hned všeho moderního, v padesátých letech například dost dlouho odmítají „nový román“. V tomto ohledu, stejně jako v dalších, si vybírají velice spolehlivě, ale spíše podle tradice, podle etap v historii umění, jež by nevrcholila v abstraktním malířství, konkrétní hudbě či moderním písemnictví, nýbrž v klasicismu, a tedy filmu, jediném umění, které v roce 1950 je s to znázornit tvář, tělo, předmět a neznetvořit je abstrakcí či avantgardními pokusy.

Rok 1947 proběhl ve znamení polemiky mezi Bazinem a Sartrem. Žádný z nich nevyšel z této konfrontace jako vítěz, avšak ve filmové kultuře po ní nastává jistý zlom. Ten proti sobě nestaví ani tak Sartra a Bazina, jako ty, kdo odmítají americký film a jeho stoupence. Bazin sám jistěže není bezvýhradný „hollywoodovec“, možná dokonce spíš než Sartre, velký milovník filmového hororu, který uvedl do Francie Faulknera, romanopisce i scenáristu (např. Hawksovy *Země faraonů*). Bazin naproti tomu vždycky bude odmítat třeba Hitchcocka a Hawkse a zaníceně se zastávat neorealismu Rosselliniho, De Siky a Viscontiho či poetického francouzského realismu Renoirova, stejně jako filmů Johna

18) André Malraux, *Exquisse d'une psychologie du cinéma*. Gallimard, Paris, 1947. Dále viz Jean Lacouture, *André Malraux, une vie dans le siècle*. Le Seuil, Paris, 1973. Dudley Andrew Malrauxův vliv na Bazina postihuje velice přesně, viz D. Andrew, c. d., s. 76 – 83.

Hustona, Williama Wylera, Prestona Sturgesa či Orsona Wellese. Avšak v kulturním kontextu konce čtyřicátých let americký film kritiku rozděluje, zatímco ji pře o neorealismus spíše sjednocují. Polemiky vznikaly nad hollywoodskými filmy, zprvu Wellesovými, později Hitchcockovými. Vášně jsou totiž vydražďovány: 28. května 1946 podepsal ministerský předseda Léon Blum spolu s americkým státním tajemníkem Jamesem Byrnesem ve Washingtonu politicko-ekonomickou dohodu obsahující zvláštní ustanovení týkající se filmu. Francouzské produkci je tu vyhrazeno 30 % státní distribuce, jinými slovy, kina jsou povinna promítat po 16 týdnů v roce francouzské filmy, v ostatních ty, které si sama vyberou, čili převážně americké... Vedlo to k explozi v distribuci filmů z protějšího břehu Atlantiku: v první polovině roku 1946 jich bylo třicet osm, v první půli následujícího roku tři sta třicet osm. Proto se zvedne bouře odporu proti této dohodě jak mezi filmaři, tak mezi technickým personálem. Vládě se pak skutečně podaří tuto dohodu pozměnit, není však s to omezit počet hollywoodských filmů v kinech na méně než sto padesát ročně. Za těchto okolností se obhajoba amerických filmů v mnohých očích rovná provokaci proti národu a ujímají se jí často výhradně mladí nadšenci z Filmotéky, vedeni více estetickým poznáváním prostého a přímočarého filmařství než zřeteli ekonomickými. Francouzští intelektuálové zajímající se o film musejí zaujmout stanovisko, a je mnoho těch, kteří americký film odmítají, ať už proto, že jím pohrdají, či z lhostejnosti, nebo pro svůj politický postoj.

Tyto antagonismy se zřetelně projeví ve filmovém časopise, kde jsou polemiky rozpoutávány: V *L'Ecran français*.¹⁹⁾ Je to spolu s *Revue du cinéma* (která ale, jak jsme viděli, dávala přednost klidnému esejistickému tónu před prudkým střetáváním názorů) jediný opravdu vlivný filmový časopis. V letech 1945 až 1946 sice vzniklo hodně poměrně specializovaných nových či obnovených periodik jako *Cinéma*, *Cinévie*, *Cinévue*, později *Ciné-Miroir*, avšak tyto ilustrované časopisy se diskusím o filmu nevěnují. Ani *Paris-Cinéma* Denise Mariona, budoucí protivník *Cahiers*, se nevyznačuje nijak zvlášť bohatým výběrem a dobrým vkusem. Za těchto okolností je *L'Ecran français* kolem roku 1948 pro cinefily přímo útočištěm. Vznikl roku 1943 v ilegality, kdy byl přílohou *Lettres françaises* Jacquesa Decoura, samostatným týdeníkem se stává v červenci 1945 a řídí ho prestižní redakční rada, jejímiž členy jsou Camus, Sartre, Langlois, Malraux, Carné, Becker, Moussinac, Sadoul. Je prestižní, ale eklektická: časopis je zajímavý díky konfrontacím mezi těmi, kdo sestavují jeho obsah, a vyjadřovaným myšlenkám. Mezi pravidelnými redaktory najdeme některé z nejlepších francouzských kritiků jako byli Nino Frank, Auriol, Bazin, Astruc, Kast, stejně jako komunistické křídlo filmových historiků jako Sadoula, režisérů jako Louise Daquin, nebo příslušníky oné „staré gardy“, trpící nostalgií po němém filmu, Vermorela, L'Herbiera, Vidala, Altmana... Zkrátka a dobře, tento časopis, zrozený pode dvěma znameními, estetiky a politiky, cinefilie a komunismu, zůstane až do roku 1949 místem debat a konfrontací.

Jedno téma je všem společné, nutnost obnovit francouzský film; k neshodám však dochází při posuzování americké produkce. Tábory se v tomto ohledu rozdělují začátkem roku 1946; jeden se seskupuje kolem Bazina, který tam hodně píše (více než sto článků), často o filmech italských a francouzských, někdy ale i o produkci americké,

19) Olivier Barrot, *L'Ecran français, 1943 – 1953*. Editeurs français réunis, Paris 1979.

také aby upozornil na její styl (Nový americký styl v čísle z léta 1946). Bazin se tam setkává s mladými cinefily, již sdostatek obeznámenými s americkým filmem, Jean-Charlesem Tacchellou, Rogerem Thérondem či Alexandrem Astrukem. V protějším táboře, který vybízí k odporu proti Hollywoodu, se soustřeďují jednak neústupní obhájci kultury francouzského filmu jako Marcel L'Herbier či Claude Vermorel, a potom „progresisté“, odhodlaní propagovat především výtvoř sovětského socialistického realismu, Sadoul či Daquin. Toto rozlomení francouzské kritiky do dvou částí (jež je rovněž generačním konfliktem) se v týdeníku L'Ecran français vyhrotí natolik, že roku 1948 nakonec propukne otevřeně.

„Pryč s Fordem, ať žije Wyler“

První, kdo upozornil na přeryv vzniklý po debatě o Orsonu Wellesovi, byl Nino Frank, jeho hloubku však změřil v krátkých a úsečných článcích, otištěných v L'Ecran français během roku 1948 až Alexandre Astruc, pokládáný za jednoho z předáků nové kritiky, který řídí filmovou rubriku v Combat a potom v Temps modernes a Roger Leenhardt, o něco starší filmař a kritik, který má ale u mladších značnou autoritu. První z nich²⁰⁾ tam v prohlášení Zrod nové avantgardy: kamera-pero oslavuje film jako „umění psát“: „Film se zkrátka a jednoduše stává výrazovým prostředkem, jakým byla všechna ostatní umění před ním (...) Stává se postupně jazykem..., způsobem psaní stejně propracovaným a subtilním jako jazyk psaný.“ Bylo by ještě únosné, že Astruc má film za výsostné umění, srovnává kameru se spisovatelovým perem, filmaře s plnokrevným autorem a že přikládá takový význam péči o styl; to zní v uších obránců tendenčních filmů poněkud „formalisticky“, ale aby se takovýto program opíral o nenasytnou konzumaci amerických filmových hororů a bezvýhradné vychvalování Wellesova *Občana Kanea*, to je pro starou gardu něco naprosto nepochopitelného. Tento článek je rovněž návodem k jednání pro mladou generaci kritiků. Doniol-Valcroze to ve svém intimním deníku v zápise z 11. února 1948 vyjádří velice zřetelně: „Pro Revue du cinéma je třeba vypracovat doktrínu, jejímž výchozím bodem je Astrukova teorie kamery-pera a která musí vyplynout ze spojení a podobnosti náhledů Astrukových, Bazinových, Kastových a mých.“ Když tedy mají Bazin, Astruc, Doniol-Valcroze a Kast tvůrce (Wellese) a kauzu, jež je třeba hájit, spojí své síly a svá pera a zahajují rok 1948 s pevným odhodláním dát se do boje. Jenže Alexandre Astruc nehraje tolik významnou úlohu při vytváření nové kritiky, jeho působení jde ještě dále, neboť je spolu s Erikem Rohmerem bezesporu první, kdo se zasazuje o autorskou logiku a chválu režie, jak je později budou obhajovat v Cahiers du cinéma mladí barbaři. Jeho texty z konce čtyřicátých let jsou v tomto ohledu naprosto jednoznačné, když se zastávají Hitchcockova *Provazu*, a pak hlavně *Pod obratníkem Kozoroha*, filmu, který byl při svém uvedení nejvíce nedoceňován; když stavějí *Muže z Jihu* a *Ženu na pláži* amerického Renoira výše než *Mlčeti zlato* a *Đáblou krásu* francouzského René Claira.

20) Alexandre Astruc o tom bude psát v knize *La tete la premiere*. Éd. Olivier Orban, Paris 1975. O Astrukovi jakožto filmaři viz Raymond Bellour, *Alexandre Astruc*. Seghers, Paris 1963; „Cinéma“ 1956 (říjen–listopad); „Cahiers du cinéma“ 1961, č. 116 (únor).

Leenhardtův článek²¹⁾ Pryč s Fordem, ať žije Wyler vychází za několik týdnů po prohlášení Astrukově. Poskytuje příležitost k několikerému upřesnění. Americký film tu je představován jako brána vedoucí pod klenbu moderního filmu a je-li třeba vybrat si mezi Wylerem a Fordem, pak nikoliv pro nedostatky toho či onoho z nich, ale protože jsou to „dva největší režiséři na světě“. Tato obrazoborecká volba se opírá o argumenty stejně provokativní. Leenhardt totiž obhajuje Forda a Wylera nikoliv pro jejich „inspiraci“, jejich „scénář“... (obsah jejich filmů), nýbrž v duchu textu Astrukova s poukazem na jejich styl: „Jsou to zajisté tvůrci, avšak pro svůj styl, nikoliv pro svou inspiraci.“ Tím je dán základ k diskusím, které budou napořád probíhat na stránkách L'Ecran français a potom prvních čísel Cahiers: je třeba dávat přednost formě nebo obsahu?

Čím však Leenhardtův text provokuje nejvíc, není ani tak to, že chce, aby se volilo mezi Wylerem a Fordem (volba diskutabilní a diskutovaná), ale že je třeba zvolit si mezi těmito dvěma, kteří jsou považováni za velicí; zatímco pro „starou gardu“ francouzské kritiky jsou jeden jako druhý pouzí „neuvědomělí“ filmaři, ostatně filmaři vůbec jen s výhradami, vždyť jsou jen velice málo „prokletí“, jsou to leda technici a výrobci filmů. Ironie článku Pryč s Fordem, ať žije Wyler spočívá ve skutečnosti, že si autor tohoto „válečného pokřiku“ (vydáváného celou generací té doby) vybírá mezi tím, co by mělo být pokládáno za dvojí zlo. Leenhardt tedy odmítá toto „bagatelizování neo-Hollywoodu“. Podle něho toto pohrdání soudy starších znehodnocuje, oslabuje jejich soudnost, k čemuž výstižně dodává: „až na některé výjimky souvisejí rozdíly v posuzování s věkem: komu je méně než třicet pět let, ten projevuje vstřícnost či chválu, komu je přes čtyřicet pět, rezervovanost nebo odsudek.“ Leenhardt se s „novými kritiky“ vnímavými vůči, jak říká, „hollywoodskému new-looku“ ztotožňuje a cituje André Bazina (kterému bylo v roce 1948 třicet let), uveřejnivšího právě v Revue du cinéma článek, jenž vyvolal značný ohlas: William Wyler čili jansenista režie.

Wyler se totiž na sklonku války vedle Wellese zdál být nejoriginálnějším reprezentantem nového amerického filmu. Také on zproblematizoval dosavadní estetiku, především co se týče klasické montáže, a to tak, že nově, a často ještě odvážněji než Welles používal hloubky záběru. Oba filmaři i se svým společným kameramanem Greggem Tolandem se tudíž nacházejí jakoby na cestě k novému filmařskému stylu, za jehož typický projev může být pokládán jeden záběr z *Lištiček*, dopodrobna analyzovaný Bazinem. Je na něm Bette Davisová, jak je nehybně obrácená tváří proti kameře, když odmítá pomoci svému nemocnému manželovi, zatímco ten v pozadí na schodišti umírá. Tento záběr prošel stejně jako záběr sebevraždy z *Občana Kanea* filmovými kluby té doby: na plátně nabyla akce nový rozměr, stejně jako psychologie postav. Mělo se za to, že hloubka záběru je projevem jiného realismu, světa díky kameře a režisérovi vůli komplexnějšího, lépe vystiženého a obsažnějšího. Wylerovy filmy, počínaje *Mužem ze Západu* (1940) až po *Nejkrásnější léta našeho života* (1946), jsou takto „hluboké“, protože volí postupy (důkladnou rekonstrukci fyziognomie a mentality amerického Západu v prvním případě) či náměty (návrat z války a problémy demobilizace vojáků v případě druhém) hodné jeho titulu „král psychologického realismu“. William Wyler se sice ke konci čtyřicátých let vyvinul směrem k akademismu, ale bezprostředně po válce skutečně působil jako král

21) R. Leenhardt, c. d.; *Lex Yeux ouverts* (rozhovory s Jeanem Lacouturem). Le Seuil, Paris 1979.

vzbuzující nadšení mladých kritiků. Z tohoto úhlu je třeba chápat výkřik Rogera Leenhardta, když před Fordem dává přednost Wylerovi, což nám dnes připadá jako značně překonané... A Leenhardt tedy může napsat: „Bazinovu studii o Wylerovi pokládám za vynikající jak po stránce odborné, tak pro myšlenkovou hloubku, hodné obdivu odborníků v oboru filmu i filosofie. Chybí jim (mladým kritikům) však možná ještě jistota přesnosti, nenucenost a jistota výrazu, zkrátka ona stylová obratnost, která je vlastní jejich starším kolegům...“ Když jsme se zabývali poměrem cinefilů k literatuře, viděli jsme už, jak se Cahiers budou snažit dát tuto „stylovou obratnost“ do služeb děl, na něž se nová generace kritiků zaměří. Oba články z L'Ecran français, Astrukův stejně jako Leenhardtův, jsou tedy prvními opravdovými projevy generace Cahiers du cinéma. A oba dva ovšem budou od samého počátku patřit k „rodině“: Astruc tím, jak se zaměřuje na tvůrce ohlašující „hitchcocovskou“ logiku a pro svou nezvratnou touhu věnovat se režii; Leenhardt proto, že k mladým kritikům chová sympatie. Když začínají Cahiers, je mu kolem padesátky a je jediný „starší“, jemuž nová kritika dopřává sluchu.

Čím to? Prošla dvojí školou, školou kritiky a školou režie, a obě byly poznamenány jemnou a citlivou pečeti Leenhardtovy osobnosti. Především kritika: kultivovaný mladý muž řídí od roku 1934 filmovou rubriku časopisu Esprit, tedy v době, kdy se psaní o filmu zdálo být odsouzené k smrti, v opovržení a zbytečné. Jeho bystré a výstižné články o filmu tehdy představovaly výraznou výjimku. Jeho nejvýznamnější studií byla Malá škola divákova, publikovaná roku 1936 v pěti pokračováních, od ledna do května. Bazin a později jeho žáci se budou často vracet k Leenhardtovým řádkům a nacházet v nich svět blízky jejich zaměření: „objektiv poskytuje filmaři hrubý materiál (...) a režie, realizace, bude mít za úkol vytvořit dojem, že to není režírované. Neusilovat o zdůrazňování významu hereckým projevem a dekorací, nýbrž o prosté *vystižení*. Nikoliv o umělecké vyjádření, ale o technické popsání.“ Film je tu evidentně pojímán jako realistické umělecké směřování, objektivita podání představuje klíč ke konstrukci systému, který Bazin a Rohmer budou dotvářet. A toto Leenhardtovo působení v kritice přetrvává až do poválečných let a jeho proslulého „Pryč s Fordem, ať žije Wyler“. Tímto článkem svým způsobem předává pochodeň „mladšímu pokolení kritiků“ přes hlavy „staré gardy“, když se v něm s uznáním odvolává na Bazina.

V roce 1948 se však Leenhardtův vliv neprojevuje toliko v kritice. Předěšlého roku totiž dokončil svůj první celovečerní film, *Poslední prázdniny*. Tento Leenhardtův film patří spolu s Bressonovými *Dámami z Bouloňského lesíka* (1945) a Cocteauovými *Hroznými rodiči* (1948) k trilogii poválečného filmu, kterou bude chválit veškerá mladá kritika. A tak se Leenhardt, uznávaný až dosud jako myslitel, stává i jedním z láskyhodných režisérů. A právě ve spojitosti Leenhardtova myšlení a jeho oblíbenosti spočívá cena jeho díla, psaného i filmařského, právě ono bude podněcovat všechny mladé kritiky od Bazina po Doniola-Valcroze, Kasta a Astruka, až budou zakládat Cahiers du cinéma. Nemluvě už o těch docela mladých, pro které, jak napíše François Truffaut, „ve Francii neexistuje nikdo, kdo by dokázal vést herce, kromě čtyř, jež nikdy nebude možno sdostatek vynachválit: Renoira, Bressona, Cocteaua a Leenhardta.“²²⁾

22) Srov. „Cahiers du cinéma“ 33, 1953, č. 21 (březen).

Hitchcockova aféra (dějství 1.): polemiky v L'Ecran français

Už zastávat se Wylera mohlo působit jako provokace, ale Hitchcocka... Dnes už je těžké představit si pohrdavou přezíravost i to, na jak nízkém stupni se tehdy nacházelo porozumění Hitchcockovi a kritické soudy o něm. Jedině v Revue du cinéma vyšly v červenci 1948 články od Auriola a Doniola-Valcroze, jež doporučovaly zkoumat Hitchcocka od základu, aniž ho doopravdy pochopily. Ani mladá kritika ho nepřijímá docela bez výhrad: jedině Astruc rozpozná jeho význam hned zpočátku, do soukromého muzea Bazinova a Kastova se však nedostane nikdy a Doniol-Valcroze bude dlouho váhat. Přesto se dva mladí redaktoři z L'Ecran français u příležitosti uvedení *Provazu* pokusí prolomit zeď pohrdání a ukvapených předsudků a vylíčí Hitchcocka jako „mistra napětí“ a rafinovaného odborníka. Jean-Charles Tacchella a Roger Thérond zahajují boj ve jménu „neohollywoodovců“. K Wylerovi, za něhož se už postavili Leenhardt, Bazin a Astruc, připojují Hitchcocka. „V době, kdy Orson Welles musí odejít z Hollywoodu, aby vyjádřil, co má na mysli, kdy Chaplin o sobě zřídka dává vědět, kdy se Fritz Lang stal tak primitivním a tak zastaralým, kdy Ford není s to překročit svůj vlastní stín, kdy Siodmak, Wilder, Dmytryk, Preminger, Seaton, Dassin, Huston teprve usilují o to, dosáhnout zralosti i svých cílů, může oko přehlížející Hollywood zahlédnout všehovšudy dva režiséry v plné pracovní formě: Williama Wylera a Alfreda Hitchcocka (...) Zralost posledně jmenovaného, jeho odvážná jistota právě došly výrazu v *Provaze*, tomto veledíle prefabrikovaného filmu.“

Co na tomto článku překvapuje nejvíc, je to, že se v něm chvála zaměřila právě na *Provaz*, film zavrhaný kritikou té doby takřka jednomyslně jakožto vulgární a okrajové stylistické cvičení, jako „prefabrikovaný film“, jak oba mladí kritikové z L'Ecran français ironicky zdůrazní. Tacchella a Thérond nadto vyzdvihují: námět filmu byl Hitchcockovi vnucen, a ten dokonce – jak urážlivé vůči avantgardě – ušetřil několik natáčecích dnů a deset procent rozpočtu. Tato tak efektivní řemeslnická ekonomičnost má jméno: styl. Hitchcock může natočit jakýkoliv příběh, kdekoliv a s kýmkoliv, vždycky to bude výtvar dobře udělaný, zdařilý, ale hlavně vyznačující se „hitchcockovským stylem“. Rovná se to na oko stavěnému pohrdání dvěma hlavními kritérii kritického posuzování té doby, závažností námětu a krásy obrazu, jež podle Tacchelly a Théronda musí ustoupit novému výběrovému ukazateli – režijnímu stylu: „...čas čistého námětu a čistého obrazu minul (Ganci, promiň, ale tak tomu je). Film se vyvíjí, a to je všechno. Kdo touto zatáčkou neprojde, zůstane vzadu, tak jako zůstávají vzadu reprezentanti poslední čtyři němého filmu,“ uzavírají nelítostně svůj článek oba mladí kritikové, aby skoncovali s minulostí filmu či spíše s filmem minulosti.

Díky americkému filmu, a zvláště pak Wellesovi, Wylerovi a některým žánrům, třeba komedii, hororu či westernu, se v letech 1947 až 1948 jakoby začíná rýsovat nové kritické směřování. Jean George Auriol, šéfredaktor Revue du cinéma, to vysloví otevřeně, bez ohledu na rozhořčení obstarožních avantgardistů: „Já sám jsem viděl na sta amerických filmů a všichni vědí, jaký je americký film ve srovnání s evropským: živoucí, aktivní, napínavý, zábavný, často osvěžující, někdy poblázněný, někdy půvabný; výtvar povzbudivý jako šampaňské, káva nebo čaj; zkrátka, je to jeden z těch vzácných darů, jež nám je

naše civilizace ještě s to nabídnout.²³⁾ Tato amerikanofilie měla svůj manifest (Leenhardtův článek), svého precizního a skvělého analytika (Astruka) a začínají se z ní rekrutovat zapálení přívrženci (například Tacchella a Thérond, avšak ani Truffaut, Godard, Rivette či Chabrol už nejsou daleko), kteří budou upozorňovat na nové tvůrce, na Hitchcocka a později na Hawkse a Langa. Cahiers du cinéma se za několik let, nicméně v kontextu, v němž se polemická prudkost oslabila jen málo, budou chtít stát pokračovateli jak onoho manifestu a analyzování, tak onoho nadšení. Dříve však „stará garda“, jak jí říkal Leenhardt, nastoupí do protiútoků.

A odpověď na sebe opravdu nedá čekat. V L'Ecran français z 8. února 1949 v tom chce zjednat jasno článek Clauda Vermorela. Je to zřejmé už z názvu: film je „Odbojné umění“, což je dvojí narážka, jednak na odbojnou povahu pravých umělců, jednak na dobu Odboje, a na „velkodušné a odvážné filmy, jež by se měly dávat unášet jeho duchem“, jinak řečeno, velice vzdálené „hollywoodské komerčnosti“. Symoblika je vemlouvavá: článek doprovází snímek z *Mrtvých žnít* (od Dimitrije Kirsanoffa, francouzsko-estonského režiséra, vyšlého z avantgardy němého filmu), jediného filmu z roku 1948, kterého si Vermorel skutečně cení, neboť jeho režisér „má páteř příliš nepoddajnou na to, aby ji ohýbal pod komerčními zákony řídicími sedmé umění...“ Výpad je prudký: „Pan Hitchcock není ani Johnem Fordem, ani Chaplinem, ani Ejzenštejnem, ani René Clairem, ba ani Orsonem Wellesem, prostě nikým z těch, kdo nějaké dílo vytvářejí; Mr. Hitchcock (...) se stal dokonalým ‚olivudským‘ odborníkem, který si je jist svým řemeslem, svými efekty, velice disciplinovaným, schopným zhotovit v předem stanovené lhůtě dokonale vyrobené zboží...“ K Tacchellovi a Thérondovi, kteří ho tak vychválili, se tu přistupuje blahosklonně jako ke dvěma mladým školákům, když ledabyle přečetli příliš rychle napsanou špatnou knihu.

Progresivní filmař Louis Daquin vyrazí za měsíc nato, rovněž v L'Ecran français, na „hollywoodovce“ zleva. Také jeho útok je dost ostrý a pod názvem Nemístné poznámky míří rovnou na to, „co by se mohlo nazývat mladou filmovou kritikou“. Zašitil se nejprve Dellukem, potom Moussinakem, Charensolem, René Jeannem a Sadoulem (Leenhardtovou „starou gardou kritiků“) a pak se snaží rozebrat argumenty „moderních“ jeden po druhém. Vychází ze zjištění, že nedorozumění je zásadní: „Stává se, že se příslušníci různých generací mezi sebou neshodnou, aniž by spolu proto ještě přestali diskutovat, co si ale počít s tou naprostou nesrozumitelností a nezajímavostí, kterou na mne působí ten technicko-esteticko-filosofický jazyk, drahý některým z našich mladých kritiků a který se docela zamlouvá i některým filmovým tvůrcům.“ Daquin v soudech těchto „mladých učenců“ (cituje Astruka, míří ale také na Bazina) postrádá především „výraz nějakého světového názoru“, jehož místo tu zabírá „estetický formalismus odvádějící pozornost od skutečných problémů“. „Bez námětu se žádná avantgarda nemůže obejít“, upřesňuje Daquin, „jedině námět dodává tvorbě pozitivní reálnou hodnotu, bez jakéhokoliv spojení s oněmi zdánlivými a podezřelými hodnotami vycházejícími z esteticismu a formalismu, které mají zamaskovat prázdnotu a sterilitu jediných děl tolerovaných ještě dnes buržoazií, jež se marně pokouší zabránit svému úpadku, a kapitalismem

23) Cit. podle Claude-Jean Philipp, *Un objectif et un vestival maudits*. „Télérama“ 1967, č. 914 (23. 7.), s. 39 – 42.

odhodlaným zničit vše, co připravuje budoucnost osvobozeného a šťastného lidstva.“ Hollywoodský film a jeho obhájci, zastávající se režie akce, budou vždy napadáni ze dvou stran, ze strany kultu obrazu, to jest toho, na co se lze pouze dívat, protože to není možné postihnout ani slovy, ani akcí; a pak ze strany kultu námětu, protože obsah filmu musí být buď vznešený, nebo inteligentní, nebo pokrokový.

Daquionovo lyrické anathéma, vyznačující se tuze „ždanovovskými“ argumenty a stylem, končí nesmiřitelným osočováním jednoho „elitního“ filmového klubu: Objektivu 49, založeného minulého roku pod vedením Bazinovým. Daquin tento „objektiv“ označuje za „sprostý podvod“, zakládající se na „pravdě obhajované několika sty snobů, přičemž film tu je pro stamiliony diváků celého světa“. Na tento útok musí André Bazin odpovědět.²⁴⁾ Předák mladé kritiky tak učiní 29. března 1949 tónem formálně sice navýsost umírněným a vůči „příteli Daquinovi“ ohleduplným, aniž by ovšem v čemkoliv ustoupil od svých preferencí a od svého pojetí. S podporou Pierra Kasta, dalšího příslušníka této nové generace kritiků a někdejší pravé ruky Langloisovy ve Filtotéce, který však do L'Ecran français přispívá jen občas, se pokouší rozptýlit „obvyklé nedorozumění mezi kritikem a umělcem“. Kast a Bazin ospravedlňují svůj analytický přístup k filmovému jazyku, jinými slovy, svou „péči o formu“. „Skutečně si nás několik myslí, že analýza, řekněme i „formální“, dnes vzhledem ke krizi námětu nabývá na významu obzvláště naléhavě. Protože film do značné míry vyčerpá svá specifická témata, musí se teď z jedné i druhé strany cesty, kterou si proklestil, propracovat k obecným oblastem románové a dramatické literatury (...). Není nepodstatné, zda se postavy u Jeana Renoira naučily vycházet ze záběru tím či oním způsobem, ani že kamera Orsona Wellesa nahradila analytickou montáž zdánlivým sestřihem do jednoho záběru díky jeho hloubce.“ Film se tedy spíše než o náměty, jež bývají často zamítány jakožto komerčně nerentabilní či které už není s to vyhledávat, musí starat o výrazové prostředky. Renoir či Welles film píše (ve smyslu Astrukovy kamery-pera) tak, jako mohli Flaubert nebo Proust psát román, když umísťují čárky a pauzy tam, kde je chtějí mít, když si přejí oživit v hloubce záběru paměť nebo akci. Vynalézají si svůj styl a stávají se tvůrci právě jím, nikoliv už námětem, který zpracovávají.

Kontroverze v L'Ecran français tedy napoprvé odhalila, o co které straně v polemice jde. Ta ovšem nechala stranou, v čem se všichni shodovali, jako třeba italský neorealismus; střetli se v ní milovníci amerického filmu, obhajující novou formu filmu, svobodu, hloubku a mistrovství stylu zahájené Wellesovým *Občanem Kanem* a Wylerovými *Lištičkami*, se zastánci tendenčního filmu, prapodivnou aliancí mezi těmi, kdo podporovali francouzskou kinematografii a propagátory sovětského socialistického realismu, aliance stmelená odmítáním americké produkce z důvodů politických, ekonomických a estetických. Tyto sestavy se čas od času sešikovávají k dalším potyčkám, například 19. března 1949 při veřejné, neobyčejně rušné debatě mezi Sadoulem a Bazinem v Domě francouzské myšlenky, či později, když se oba titi bojovníci utkají tentokrát už nikoliv kvůli americkému filmu, ale kvůli socialistickému realismu ve filmech stalinistických. V srpnu 1950 uveřejnil Bazin v časopise *Esprit*, kde se tento katolík cítil opravdu volně, článek

24) André Bazin, *De la forme et du fond, ou la „crise“ du cinéma*. In: André Bazin, *Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle Vague, 1945 – 1958*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1983, s. 243 – 248.

Stalinův mýtus v sovětském filmu, který podrobuje nelítostné kritice způsob, jak se v něm předvádí diktátorova sláva, a který vzbudil nemalý ohlas. Bazin tu filmový jazyk Stalinovy přemrštěné glorifikace důkladně demontuje. Komunistický tisk, Humanité, a především Les Lettres françaises, nastoupí neprodleně do protiútoků a přilepují Bazinovi přívlastek „liberálně buržoazní“, který si kritik ani ze své kůže, ani ze svých prací jak v Esprit, tak v Cahiers du cinéma už nikdy docela nesmyje. Sadoul tuto debatu zakončí tím, že se obrací přímo na Bazina v Les Lettres françaises z 31. srpna 1950; v článku Esprit a jeho mýty ho nejen obviní z toho, že očerňuje sovětský film, ale navíc ostře napadne, že prý se spolčil s „hollywoodskou buržoazní spodinou“.

Touto výměnou komplimentů končí poslední velká polemika tohoto období, na debaty všeho druhu tak bohatého. L'Ecran français, který jim dosud poskytoval prostor, je totiž napříště podroben tuhé disciplíně komunistického tisku a zaujímá po dobu korejské války stanovisko krajně rigidní a neústupné. Jeho úvodníky zatlačují Astruka, Bazina, Tacchellu ad. čím dál nepokrytěji a nemilosrdněji do nepřátelského tábora, „protože to jsou všechno lidé ochotní vzdát se veškeré národní nezávislosti na úrovni politické, zřící se všeho z naší minulosti a přítomnosti, nač jsme hrdi, aby napomohli k vítězství ‚basic French‘, americkému filmu a americkým atomovým základnám na našem území...“²⁵⁾ Nemocný Bazin a Sadoul, uzavření za hradbami obrany francouzského a sovětského filmu, se po nějaký čas zcela ignorují. Setkají se znovu o několik let později v Cahiers du cinéma, až tyto budou chtít využít znalostí a vědomostí jediného skutečně kompetentního historika světového filmu. Do té doby si nová kritika, vypuzená z L'Ecran français a truchlící nad zánikem Revue du cinéma, našla nová působiště: Objektiv 49, „elitní“ filmový klub, a filmový festival v Biarritzu, místě prokletém...

Strategie kritiky: jeden objektiv (49) a jeden (prokletý) festival

Objektiv 49 byl významným „vzdělávacím střediskem“ mnoha příštích redaktorů Cahiers du cinéma. Svým způsobem v něm vrcholí hnutí filmových klubů, jež se po válce tak úspěšně šíří, a stává se místem, kde se setkávají pařížští umělci, spisovatelé, studenti a kritikové, kde se filmy promítají i studují. Je to přímý dědic velkých klubů z dvacátých let (například u Uršulinek), založili ho Bazin, Astruc, Kast, Doniol-Valcroze a Claude Mauriac pod patronátem Cocteaua, Bressona, Clémenta a Leenhardta. Chce svým členům ukazovat filmy spíše nové než klasické, které lze vidět v jiných pařížských klubech. Je dosti exkluzivní („snobský“, jak mu spílá Daquin) i velmi vlivný, lze ho přirovnat spíše ke galerii než k muzeu.²⁶⁾ Objektiv 49 se zrodil koncem roku 1948 pode dvěma znameními. Jedním byl večírek uspořádaný u příležitosti premiéry *Hrozných rodičů* Jeana Cocteaua v kině Champs-Élysées, druhým Bazinovo prohlášení Obrana avantgardy, které vyšlo 21. prosince 1948 v L'Ecran français. Předsedou klubu je Cocteau, což dodává klubu literární záruku a zvyšuje jeho prestiž, ale navíc ještě hraje významnou

25) O. Barrot, c. d., s. 214.

26) Takto popisuje působení Objektivu 49 Dudley Andrew, viz D. Andrew, c. d., s. 144 – 149.

úlohu při sdružování individuálních snah a iniciativ až dosud dosti roztroušených. Právě díky Cocteauovi se tehdy seskupuje nová kritika. On sám se v roce 1949 práci v klubu hodně věnuje: chodívá často do místností Objektivu 49 v ulici Sébastiena Bottina č. 5, v kancelářích u Gallimarda, pracuje tam přinejmenším po dvě odpoledne v týdnu spolu s Doniol-Valcrozem, Jacquesem Bourgeois či Bazinem; přišel také s nápadem, uspořádat velkou přehlídku (bude to festival v Biarritzu) a ihned souhlasí s tím, že jí bude předsedat. Bazin pak je autorem většiny písemností a pokouší se vyznačit zaměření tohoto filmového klubu. To by mělo navazovat na zlatý věk kritiky z posledních let avantgardy němému filmu, přitom ji ovšem poněkud oživit a zbavit prachu.

„V poslední době se nás několik spojilo,“ píše ve svém prohlášení, „k podpoře některých avantgardních děl soudobého filmu, a na této myšlence jsme založili filmový klub Objektiv 49.“ Dále pak upřesňuje, k jakému odkazu se hlásí: „V letech 1924 až 1930 mělo to, co se nazývalo avantgardou, vyhraněný a nedvojznačný smysl. Požadavky komerčního filmu jí byly cizí a zaměřovala se pouze na úzký okruh diváků, jemuž se snažila přiblížit filmové experimenty, srovnatelné v mnoha ohledech s experimenty malířství nebo literatury té doby.“ Toto prohlášení však sleduje ještě jiný, a vlastně hlavní cíl: rozšířit tento pojem avantgardy na jedno odvětví filmu, pokládané za komerční. „Film má tu těžkou povinnost, ale jedinečnou šanci, že se nezbytně musí líbit širokému, velice širokému publiku. Zatímco se od renesance všechna ostatní umění vyvíjela směrem k formám vyhrazeným úzké privilegované elitě, je filmu od samého počátku souzeno obracet se k davům celého světa. Proto je jakýkoliv estetický experiment směřující k restrikci jeho publika v první řadě historickým omylem předem určeným k nezdaru a slepou uličkou.“ Bazin tudíž definuje avantgardu jakožto „přirozeně“ připoutanou ke komerčnímu filmu: „prvním avantgardním filmařem byl Georges Méliès, dalším Griffith, stejně jako Feuillade a Abel Gance a Stroheim, kteří si nikdy nemysleli, že by dělali něco jiného než komerční filmy“. Na tuto posloupnost navazují soudobí režiséři, které chce obhajovat Objektiv 49: „Takováto avantgarda se může prosadit i dnes, a právě tu je třeba podporovat a propagovat. Má své průkopníky, ať už si toho jsou vědomi, nebo ne, v režisérech jako William Wyler, Orson Welles, Preston Sturges v Americe, Renoir (neustále se obnovující, úžasný), Bresson a Leenhardt ve Francii, v Rosselliniho *Paise* a Viscontiho filmu *Země se chvěje* v Itálii.“ Poté se Bazin zastal „odvahy, na niž si publikum zvykne“, přičemž odmítl „takovou, jež se radikálně odvrací od lidového poslání filmu“, a vyhlašuje jako cíl: uvést avantgardu a kulturní postoje jí odpovídající přímo do středu komerčního filmu, což ovšem vedlo k polemikám se starou gardou. Když Bazin Objektivu 49 vyznačuje tento směr, požaduje i riskuje hodně. Chce, aby se spojili kritikové z *Revue du cinéma* (Doniol-Valcroze, Kast, Astruc) a oni velice mladí a nadšení neohollywoodovci, Tacchella, Truffaut a další ryzí odchovanci cinéfilie z konce čtyřicátých let. Bazinovi na tom, zdá se, hodně záleželo. Je to spojení ovšem velice křehké, vždyť nad ním visí hrozba neustálých prudkých útoků staré filmové gardy jako při polemikách z let 1948 až 1949. Jenže tu je ještě další nebezpečí, a sice nebezpečí imploze: že by se totiž vkus mladých kritiků vypěstovaný v *Revue du cinéma* nemusel shodovat se zaníceným „neohollywoodovstvím“, neboť i když obě zaměření obhajují mimo jiné americký film, jejich preference se různí, jak lze vidět například na rozdílném (a protichůdném) výběru děl Williama Wylera a Alfreda Hitchcocka.

Objektiv 49 se setkal s obrovským úspěchem. Sály bývaly při pořadech přeplněné, účastnili se jich přední kritikové, spisovatelé a především režiséři. Tento úspěch podnítil filmový klub, aby uspořádal přehlídky většího rozsahu, než byly obvyklé večerní pořady, při nichž by se různé směry – „snobové“ a „hollywoodovci“, nařčení, jehož se začalo ironicky užívat v klubu samém – mohly blíže poznávat, a zvolil k tomu, jak je tehdy v módě, rituál festivalový. První taková přehlídka je uspořádána v Paříži, totiž Festival amerického filmového hororu, a to pod dvojí patronací, Objektivu 49 a kina Pagoda. Je to festival charakteristický: jde při něm o to, jak to tehdy požadoval Bazin, zprostředkovat avantgardě přístup ke komerčnímu filmu. Americký filmový horor, žánr oblíbený u neohollywoodovců, k tomu může poskytnout příležitost lépe než cokoliv jiného. Přehlídka má skutečně úspěch, což zase jednou svědčí o tom, že se publikum chystalo vytvořit si se zaujetím novou cinefilní kulturu. Podobně jako na konci dvacátých let se i tentokrát stala filmová přehlídka významnou kulturní událostí. Bazina a Objektiv 49 to přiměje k tomu, aby zorganizovali festival ještě ambicióznější, který by konkuroval dokonce i festivalu v Cannes: Nezávislý festival prokletého filmu.

Bazin, Doniol-Valcroze a Bourgeois stráví část roku 1949 přípravou přehlídky, sestavují program s díly Viscontiho, Bressona, Roberta Montgomeryho stejně jako pořady o některých velkých osobnostech, třeba o Vigovi a jeho *Atlantě* (jež tam byla poprvé promítnuta v nezkrácené verzi) či Wellesovi a jeho *Dámě ze Šanghaje*. Bazinovi se také podaří uvést tam v premiéře Renoirova *Muže z Jihu* a získat pro předsednictví Jeana Cocteaua; dbá i o to, aby Biarritz, kde se festival bude konat, zazářil stejným festivalovým leskem jako Cannes. Festival má i u kritiky mondénní úspěch, ale setkání samo a debaty při něm se nevydařily, neboť zdaleka neproběhly v ovzduší harmonie a vzájemného respektu, jak si to představovali pořadatelé.²⁷⁾ V Biarritzu roku 1949 vedle sebe existovaly dvě kultury. Oficiální katalog festivalu je zaměřen výhradně na obranu prokletých básníků a filmařů – což vyhovovalo společnosti ze čtvrti Saint-Germain-des Prés, která se sjela na baskické pobřeží –, některé z nejnovějších filmů americké produkce promítnuté v Biarritzu naproti tomu zase zaujaly party mladistvých hollywoodovců. Cinefilům obou těchto

27) O Festivalu prokletého filmu v Biarritzu viz D. Andrew, c. d., s. 149 – 152; C.-J. Philipp, c. d.; katalog festivalu vydaný v červenci 1949 s texty od Cocteaua, Bazina, Gremillona, Queneaua a Artauda. Jacques Doniol-Valcroze, jeden z jeho pořadatelů, líčí jeho průběh ve svém intimním deníku (část od 26. srpna 1946 do 9. listopadu 1952): „Biarritz, 5. srpna 1949. Dnes je poslední den Festivalu prokletého filmu. Nepopíratelně velký úspěch. Filmové hvězdy – kromě Tildy Thamarové a Garae, Rouleaua, Gila, kteří už tu byli předtím – se nedostavily, což dokazuje, že se bez nich lze obejít. Cocteau nad přehlídkou laskavě a obětavě kraloval. Vlastnosti tohoto festivalu, lišícího se od jiných: mondénní setkání – večírky u hraběte de Vallombreuse či hraběnky de Beaumont – mají, bez ohledu na kouzlo příslušného prostředí, jen docela malý význam. „Prokletá noc“ uspořádaná Astrukem a Doelnitzem na břehu Černošského jezera, se příliš nepovedla (s výjimkou zvukové části), ale lidi se tam dobře bavili. Dále: poprvé tam bylo pozváno na padesát francouzských a zahraničních studentů, kteří tam měli tatáž privilegia jako oficiální hosté, např. Grémillon nebo Clément. Na druhé straně si film vždycky hleděl hvězd – což tu chybělo. Na všech třech denních představeních bývala spousta lidí a – úkaz na festivalech překvapující – (nečitelné slovo) debaty mezi obecenstvem a organizátory. Ach, organizátoři! Ti čtyři nebožáci, kteří na sebe toto břímě tak neuváženě vzali... připravili se tím o dovolenou, prohýbali se pod tíhou problémů, které průběh takového festivalu normálně klade na dobrých padesát pořadatelů, a tady na to byli tři, čtyři.“

směrů občas činí potíže shodnout se. Tak se s Truffautem, Rivettem, Godardem, Bit-schem nebo Douchérem, kterým je všem dvacet let, nebo ještě ani ne, občas jedná jako s mladými nevychovanými, třebaže se jich Cocteau i Bazin zastávají... Z polemik v L'Ecran français vzešla mladá kritika, seskupivší se za Astrukem a Bazinem jako odpověď na obviňování staré gardy. Biarritzký Festival prokletého filmu stál zase u zrodu další generace kritiků, budoucích „mladých barbarů“ z Cahiers, kteří se sjeli do Biarritzu, byli ubytováni většinou v tamějším lyceu, mohli se tak lépe poznat, společně rozvíjet své názory a také se bránit proti pohrdání, které jim projevovali kritikové již uznávaní. Příští rok přijedou do Biarritzu znovu, posilnění svou Gazette du cinéma, budou se diferencovat čím dál výrazněji a vytvoří další polemickou frontu.

Srážka kritiků: Rivette proti Doniol-Valcrozovi

Druhý biarritzký festival se konal od 11. do 18. září 1950 a proběhl i přesto, že tam byla poprvé ve Francii uvedena Antonioniho *Kronika jedné lásky* a *Žijí v noci* Nicholase Raye, v atmosféře ponuré a stísněné; jistě i proto, že tam nebyli přítomni Cocteau a ochořelý Bazin. Ke sporu starověkých a moderních²⁸⁾ tentokrát přibude navíc ještě i rozepře s těmi nejmladšími, s „odbojníky z Filmotéky“, skupiny bouřící se nyní nepokrytě jak proti staré gardě, tak proti mladé kritice. Karty jsou rozdány a polemika je čím dál prudší. A tak je mladý Jacques Doniol-Valcroze, asistent Astrukův, v Gazette du cinéma z října 1950 napaden ještě Jacquesem Rivettem.

Podle polemiky mezi Doniol-Valcrozem a Rivettem si lze udělat jasnou představu o tom, do jaké výše se tehdy kolem filmu vzdouvaly vášně. Jen co nastoupila jedna nová generace kritiků (Bazinovi je roku 1950 třicet dva let, Doniolovi-Valcrozemu a Kastovi třicet), už se do ní pouští další, o deset let mladší, a to ještě když ona první srkz naskrz vězí v boji se starou gardou. Že se kritická hlediska a polemiky střídají s tak závratnou rychlostí, je pro tehdejší intenzivní vření kolem filmu vůbec charakteristické a vytváří kulturní prostor příznivý snahám po založení Cahiers. Všechno to začíná ve 3. čísle Gazette du cinéma: Maurice Schérer vyzval Doniola-Valcroze, aby tam poreferoval o biarritzkém festivalu ročníku 1950. Je to tedy počátek harmonický: oba stejně staří kritikové se setkali v Revue du cinéma, potom, ještě častěji, při sezeních Objektivu 49 a jejich vztah se i nadále bude vyznačovat velkým vzájemným respektem. Později požádá Doniol-Valcroze Schérera, aby přispíval do Cahiers. Nyní vylicí Jacques Doniol-Valcroze Objektiv 49, organizující festival, jako seskupení „mladé kritiky“ v opozici proti „kritice sankcionované“: „U zrodu Objektivu 49 nestála žádná apriorní představa. Několik mladíků, kteří milovali film, se po osvobození setkali v Paříži. Někteří z nich viděli během války, v Anglii, ve Spojených státech, v Egyptě nebo ve Švýcarsku některé z filmů Wellesových, Sturgesových či Wylerových, ve Francii dosud nepromítané, a v prvních dnech svobody mohli zhlédnout *Pravidla hry*, *Paisu*, *Anděly hříchu*, *Dámy z Bouloňského lesíka*... Začínali si postupně uvědomovat, že se film stal výrazovým prostředkem a že to je jejich jazyk. Ke svému velkému překvapení však zjistili, že zavedení kritikové měli – dokonce i když

28) Narážka na literární spory z přelomu 17. a 18. století (pozn. překl.).

chválili – o sedmém umění představy docela jiné než oni. Bylo tedy naprosto samozřejmé, že se pak oni mladíci začali i uprostřed davu navzájem poznávat a tajně se radovat, že nejsou sami. Jejich názory na poměrné zastoupení v parlamentu či na agrární reformu se zajisté mohly lišit, všechny však spojuje společný pocit, že úprk zajíčka z *Pravidel hry* probíhá po téže linii jako taneční kroužení Agnes v *Dámách*... a tanec na plese u Ambersonů. Ba ještě víc: ani posměšky a hradba nezájmu v nich nezdusily tušení tajuplnějších souvztažností: *Gilda*, *Alexandr Něvský*, *Lištičky*, *Naděje*, *Rakeův postup* jsou dětmi nové avantgardy... Z této spontánní jasnozřivosti se zrodila „mladá kritika“ a přihlásila se k druhům o něco starším: Cocteauovi, Leenhardtovi, Bressonovi. *Hrozní rodiče*, *Poslední prázdniny* a *Dámy z Bouloňského lesíka* záhy vrchovatě naplnily naše tužby. A pak ještě zbývalo zorganizovat filmový klub, všelijaká představení a prohlášení, úspěchy a nezdary hnutí, které chtělo být svobodné uvnitř, stejně jako navenek...“ Zřídka kdy se podařilo charakterizovat mladou kritiku tak výstižně jako v tomto textu. Dále v něm Doniol-Valcroze vystavuje festivalu v Biarritzu pozitivní bilanci a doporučuje všem filmovým fanouškům, aby se připojili k hnutí, v jehož čele podle něho Objektiv 49 stále ještě stojí.

V dalším čísle Jacques Rivette tuto harmonii poruší. Jeho odpověď zasáhne Doniola-Valcroza o to prudčeji a krutěji, neboť ji neočekával. Také Rivette tu vystavuje „bilanci Biarritzu“, jenomže ta je zdrcující. Tón namířený proti Doniol-Valcrozovi, ale šetřící Bazina, je sžíravý: „Musíme co nejrozhodněji zavrhnout škodlivé principy, které až dosud byly šifrou Objektivu 49: záměnu postavy a herce, scénáře a jednoduchých aktů, z jejich zřetězení a posloupnosti vzniká akce (...), přičemž se film svévolně zapřáhá do vleku té nejhorší literatury – spoléhá se docela jednoduše na to, že se jím bude opovrhovat, a ještě se to vystavuje na plakátech kavárenských teras.“ Rivette tu chce zdůraznit rozdílné postoje v estetickém přístupu generací kritiků: mladá kritika z Objektivu 49 se hlásí k filmu literárnímu, který se vyjadřuje jazykem komplexním a plným narázek (zde má Rivette bezpochyby na mysli Wellese, stejně jako Wylera), „úplně mladá kritika“ z Gazette se naproti tomu zhlíží ve filmech s prostým řetězením pohybů a strohou a jednoduchou režíí akce (za kterýmžto popisem se rýsuje Hitchcock a potom Hawks) a přejímá tak málem Sartrovy argumenty odsuzující *Občana Kanea* pro literární manýrismus jeho konstrukce. Rivette se však nespokojuje s tím, že by ve své kritice jen dále rozvíjel argumenty existencialistického filosofa, jehož vliv na Gazette je ovšem nesporný – právě mu v ní vyšel dlouhý text. Rivette je ještě daleko radikálnější: vychází z logiky formy a obsahu, jak je proti sobě stavěna v polemikách mezi starou gardou a mladou kritikou, a vchází do „věku režíe“, jak tomu bude říkat později; odmítá zabývat se jak námětem, tak „formálním jazykem“ a podstatu filmu hodlá hledat jinde, v pravdivosti gest, těl a světa, který vyjevují, světa „v duchu Dostojevského“, spirituálním, což je postoj, který naplno rozvine v Cahiers du cinéma, až se bude zastávat Hitchcockova *Zpovídám se* a potom Rosselliniho *Cesty po Itálii*. Námět už nestojí proti formě: námět, to je režíe...

Rivettův článek se pak docela bez obalu pouští přímo do zaměření festivalu: „Nevalný program, spěšné tajné schůzky prominentů, večírky, při nichž zůstávala každá skupina uzavřena sama do sebe, nudné úvodní projevy, kde se opovrhování filmem mísilo se sebeuspokojením.“ Rivette tu z „mladých kritiků“ dělá akademiky sedmého umění

a klade jejich škrobenost do protikladu k nespoutanosti své vlastní skupiny: „Teď bychom se měli omluvit, že jsme toto přátelské setkání narušili svou přítomností a vetřeli se tam; máme se přiznat, že si nic nevyčítáme, vždyť obava, že bychom někoho vyvedli z rovnováhy, je naprosto zbytečná. A tak už nám jen zbývá dospět k závěru: na setkání nás pozval Objektiv, sám na něm nebyl. Co jiného si z toho vyvodit, než ‚rozbitý Objektiv‘“?

Doniol-Valcroze odpoví v pátém, posledním čísle časopisu. Může jen konstatovat, jaká propast se vyhloubila, podle jeho soudu dosti rychle, mezi oběma generacemi kritiků: „(Pociťuji) údiv nad touto o osm až deset let mladší generací, generací Rivettovou a dalších ‚cinemanů‘, abych použil termínu, který si na své vizitky dává tisknout jeden z nejrázovitějších příslušníků tohoto pokolení, který dvacet- nebo třicetkrát viděl *Pravidla hry* nebo *Den začíná* (jde samozřejmě o Truffautu) a který v Biarritzu na plakáty některých filmů připisoval ‚pornografický film‘, jistě proto, aby nám usnadňoval práci. My jsme ale založili Objektiv 49 do značné míry právě pro tuto partu nadšenců a rozšířili koncepci filmových klubů v té době běžnou... Nejsme natolik naivní, abychom se pokládali za jediné obrozovatele a podporovatele nové avantgardy, na tom ovšem také vůbec nezáleží... Zarážející však je, sledovat, jak narůstá opovrhování ‚cinemanů‘ tím, co bylo vykonáno teprve včera, opovrhování, které jim brání trochu se zamyslet a položit si otázku, zda náhodou neexistuje nějaká souvislost mezi oním opovrhováním a mrazivým průběhem a komunikačními překradami na biarritzském setkání... ‚Rozbitý Objektiv‘ říká Rivette nám, kdo jsme uvedli Antonioniho a Nicholase Raye. Odpovídám mu: ‚Krátkozraká informace‘, a už mi zbývá jen poděkovat mu za to, že mi ukázal svůj film *Čtverylka*, nesmírně zajímavý, na který jsem se díval velice pozorně...“ Diagnóza nedorozumění je nesporná; rozkol mezi generacemi kritiků ještě víc.

Intelektuální pole filmové kritiky ve Francii je tedy na konci čtyřicátých let rozděleno jakoby do tří oddílů: na „progresivní“ kritiku kolem Sadoula, zaměřenou na dějiny filmu a národní žánry a zastávající se filmu francouzského a sovětského; na kinematografické zkoumání, jak je navrhuje v *Revue du cinéma* Auriol a jež se pokouší o postižení formální estetiky realismu prostřednictvím neorealismu a některých amerických režisérů jako Wellese, Wylera, Sturgese, Hustona...; a konečně na „neohollywoodovce“, orientující se na takzvané „komerční“ americké tvůrce (Hitchcocka, Hawkse), pokládané za prototypy režisérů akce. André Bazin se pokouší být pojítkem mezi všemi těmito skupinami – debatuje (vlastně polemizuje) se Sadoulem ve snaze o vzájemnou úctu, spolupracuje s *Revue du cinéma*, jíž poskytne dva ze svých nejlepších příspěvků, o Chaplinově *Monsieur Verdouxovi* a o Williamu Wylerovi, a má také blízko k některým mladým zastáncům hollywoodského filmu (aniž by se s nimi ve všem všudy shodoval), jako k Tacchellovi a Truffautovi – a stává se tudíž ústřední silou oné snahy o setkání, z níž se zrodí *Cahiers du cinéma*.

Tato imploze kritiky v letech 1950 a 1951 se projeví v tom, že vznikne spousta malých filmových časopisů.²⁹⁾ Když na podzim 1948 zanikla *Revue du cinéma* a pak došlo k ideologickému utužení v *L'Ecran français*, nenašel se žádný spojovací můstek, který by

29) Bernard Chardère, zakladatel časopisu *Positif*, ve svém článku klade dobu vzniku těchto časopisů na počátek let padesátých. Viz B. Chardère, *Figure-vous qu'un soir, en plein Sahara...* In: *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années cinquante*. Centre Georges Pompidou, Paris 1988, s. 98 – 102.

byl s to sdružit všechny rozdílné způsoby kritického psaní. A tak vedle sebe existují Gazette du cinéma, Saint Cinéma des Prés a L'Age du cinéma. V nich jsou porůznu činní příští spolupracovníci Cahiers, ať už někdejší redaktori Revue du cinéma, kteří přispívají, kam jen mohou, nebo „cinemani“ aktivně se bijící za Hitchcocka v Gazette du cinéma. Ta se vyvinula z Bulletin du Ciné-Club du Quartier Latin a řídí ji, jak už bylo řečeno, Schérer-Rohmer. Ve svých pěti číslech spojí navzájem nejvýbojnějšího z mladých kritiků, Alexandra Astruka, a neohollywoodské „cinemany“ Rivetta, Godarda, Doucheta a Domarchiho, a všechno to podloží dlouhým článkem od Jean-Paul Sartra Kino není špatná škola, který tam vyšel na tři pokračování. Celkový dojem je ale dosti nevyrovnaný, vedle hodně všeobecných příspěvků Astrukových a Sartrových tu totiž je několik rozhořorů (s Bressonem, Antonionim) a podrobných filmových analýz. Nejoriginálnějším přínosem časopisu je ovšem rozprava o Hitchcockovi, jenž počínaje touto dobou tvoří něco jako linii rozdělující francouzskou kritiku. Schérer tu v podrobné studii o *Provaze* a potom Rivette o *Pod obratníkem Kozoroha* zbavují Hitchcocka pohrdání, ale také formalistního zbožňování, na němž se zakládal článek Tacchelly a Théronda v L'Ecran français. Tady je Hitchcock zhodnocen opravdu kriticky a Rivette o něm může napsat: „Je to jediný režisér, který pochopil, co může film vytěžit z vesmíru v duchu Dostojevského, mám tu na mysli vesmír ryze morální.“ Tím, že byl Hitchcock postaven na tento piedestal, mezi akci a morálku ve smyslu Dostojevského, stává se tvůrcem par excellence.

Ostatní tehdejší časopisy, Saint Cinéma des Prés a Raccords, mají pro genezi Cahiers menší význam, podávají ale názornou představu o roztržitosti kritiky, a to jak pokud jde o přispěvatele, tak o různé žánry. Saint Cinéma des Prés se zaměřuje výhradně na to, co je bizarní a fantastické, a jeho přední animátor Jean Boullet se v pojednání (pod ironickým názvem – Nová avantgarda), převelmi náruživém a dosti zmateném, zastává amerických výtvorů fantastického žánru a série C (Roberta Floreye, filmů *G-Men proti Černému draku*, *Tarzan a leopardí žena*) a útočí proti, cituji, „kroužkům, které předstírají, že se o film nezajímají, není-li italský, němý, ruský nebo německý, okolnosti nezbytné k tomu, aby vzniklo významné dílo, jak každý ví“. Časopis je příkladem krajního neohollywoodství francouzské kritiky a vyřizuje si účty v první řadě se starou gardou, ale také s intelektuálním okruhem Objektivu 49, když radikálně a šmahem zavrhuje veškerý neorealismus a evropský „umělecký“ film; ovšem nikterak nepřispívá k tomu, aby se vytvořila cinefilní hollywoodovská kultura prostoupená klasicismem, jak to bude vyznačovat Cahiers.

Časopis Gillesa Jacoba Raccords, jehož celkem devět čísel vyšlo mezi březnem 1950 a podzimem 1951, k nim měl blíže a rejstřík jeho filmů je širší, od Hustona (idolu Jacobova) po Viscontiho. Doniol-Valcroze, Nino Frank, Jean Mitry a André Bazin s časopisem po nějaký čas spolupracují, ale jen velice nepravdělně, vedle Jacoba a Barthélemyho Amenguala, kteří tam spolu s Claudem Mauriakem a Oswaldem Ducrotem udávají tón. A konečně L'Age du cinéma se zaměřuje na jiný proud, na estetickou a literární avantgardu pokračující v tradici surrealistické. Tento časopis předjímá jak skladbou svých čísel, tak pro své redaktory (Ado Kyrrou a Robert Benayoun) i pro svůj prudce antiklerikální a antiburžoazní tón budoucí Positif, založený roku 1952 Bernardem Chardèrem.

Přeložila Xenie Klepiková

Přeloženo z francouzského originálu:

Antoine de Baeque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue.*

Tome 1: As d'assaut du cinéma 1951 – 1959.

Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1991, s. 13 – 50.

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexander Nevskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Andělé hříchu* (Les anges du péché; Robert Bresson, 1943), *Atalante* (Jean Vigo, 1934), *Cesta po Itálii* (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1953), *Čtverylka* (La Quadrille; Jacques Rivette, 1950), *Dáma ze Šanghaje* (The Lady from Shanghai; Orson Welles, 1948), *Dámy z Bouloňského lesíka* (Les dames du Bois de Boulogne; Robert Bresson, 1945), *Dej nám tento den* (Give Us This Day; Edward Dmytryk, 1948), *Den začíná* (Le jour se lève; Marcel Carné, 1941), *Deník venkovského faráře* (Le Journal d'un curé de campagne; Robert Bresson, 1950), *Ďáblova krása* (La Beauté du diable; René Clair, 1949), *František, prostáček boží* (Francesco, giullare di Dio; Roberto Rossellini, 1949), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Hrozní rodiče* (Les Parents terribles; Jean Cocteau, 1948), *Lištičky* (Little Foxes; William Wyler, 1941), *Mlčení zlato* (Le Silence est d'or; René Clair, 1947), *Monsieur Verdoux* (Charles Spencer Chaplin, 1947), *Mrtvé žně* (Moisson morte; Dimitrij Kirsanoff, 1948), *Muž z Jihu* (The Southerner; Jean Renoir, 1945), *Muž ze Západu* (The Westerner; William Wyler, 1940), *Nejkrásnější léta našeho života* (The Best Years of Our Lives; William Wyler, 1946), *Německo v roce nultém* (Germania anno zero; Roberto Rossellini, 1948), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Pod obratníkem Kozoroha* (Under Capricorn; Alfred Hitchcock, 1949), *Poslední prázdniny* (Les Dernières vacances; Roger Leenhardt, 1947), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Provaz* (Rope; Alfred Hitchcock, 1948), *Rakeův postup* (The Rake's Progress; Sidney Gillant, 1945), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *Tarzan a leopardí žena* (Tarzan and the Leopard Woman; Kurt Neumann, 1946), *Zázrak v Miláně* (Miracolo a Milano; Vittorio De Sica, 1950), *Země faraonů* (Land of the Pharaohs; Howard Hawks, 1955), *Země se chvěje* (La terra trema; Luchino Visconti, 1947), *Zpovídám se* (I confess; Alfred Hitchcock, 1952), *Žena na pláži* (Woman on the Beach; Jean Renoir, 1946).

Články

MANIERIZMUS
A AKO SA HO ZBAVIŤ

Miroslav Marcelli

I

Keď som prednedávnom hľadal nejaký údaj v Kronike filmu, úplne náhodne mi padli oči na tento text:

„1. 11. 1965. V nejdůležitějším francouzském filmovém časopisu Cahiers du cinéma dochází k intelektuální revoluci: teoretickou základnu mají propříště tvořit formalismus a lingvistika. Redaktoři se tak distancují od méně vědecké koncepce „autorského filmu“ a předchozího vysokého hodnocení hollywoodských režisérů. Autorský film vystřídal měřítko konvenčního francouzského „kvalitativního kina“ koncem 50. let, kde pro časopis začali pracovat tvůrci „nové vlny“ François Truffaut a Jean-Luc Godard.“¹⁾

Jedna z viacerých správ o významných udalostiach, ktoré sa vo svete filmu roku 1965 odohrali. Napísaná vecne, informatívne, trochu zjednodušujúco. Ako sa v takomto žánri patrí. Aj nezasvätenému čitateľovi je po prečítaní jasné, aké koncepcie sa v tomto francúzskom filmovom časopise od konca päťdesiatych rokov vystriedali a kam to na sklonku roku 1965 dospelo. A pochopí, že ak sa správa o tejto „intelektuálnej revolúcii“ objavila v stĺpci medzi najdôležitejšími udalosťami roka, muselo to byť nejakým spôsobom významné pre celý svet filmu.

Nemožno si nevšimnúť, že v tejto knihe a na tejto stránke to vyznieva až neuveriteľne bizarne: hneď vedľa stĺpcov o najdôležitejších udalostiach roka je obrázok, kde sa uprostred fragmentu zo scenérie ruskej zimy do diaľky zabodáva roztúžený pohľad Omara Sharifa; áno, na konci toho istého roku David Lean uvedením *Doktora Živaga* potvrdí svoju povest' majstra melodramatických veľkofilmov. Ako sa ďalej dozvedáme, pri udeľovaní Oskarov bol v tom roku veľmi úspešný George Cukor s filmom *My Fair Lady*. Zato berlínsky festival ocenil trochu inú tvár kinematografie: Zlatého medveďa dostal Jean-Luc Godard (*Alphaville*) a Strieborného medveďa Roman Polanski (*Hnus*) a Agnès Vardová (*Šťestí*). Glauber Rocha na začiatku toho roku vydal manifest *Estetika hladu*, kde vyslovil zásady brazílskeho sociálne angažovaného filmu. V NDR sa začala kampan' proti filmom, ktoré zaujímajú kritickejší vzťah k realite socialistického zriadenia. Vo Francúzsku dramaticky poklesla návštevnosť kín a ich majitelia žiadali prijať opatrenia na zníženie prevádzkových nákladov.

1) *Kronika filmu*. Praha 1995, s. 353.

Uprostred toho všetkého sa redakcia Cahiers rozhodne, že teoretickým východiskom jej analýz bude formalizmus a lingvistika. Vynára sa otázka, čo to vtedy znamenalo prihlásiť sa k formalizmu a lingvistike, aké súvislosti a konzekvencie boli zviazané s týmto gestom. V duchu si pripomíname, aké pojmy sa tým dostali do centra pozornosti: štruktúra, jazyk, kód, signifikácia, syntagma a paradigma, metonymia a metafora... To budú konceptuálne nástroje dosahovania vedeckej prístnosti analýz. Tušíme, že s týmto teoretickým obratom bol spojený aj politický postoj, ktorý sa vyznačoval rovnakým úsilím o rigoróznosť a hľadal spojenectvá práve na strane takých angažovaných filmárov, akými bol Glauber Rocha. Zarážajú nás tieto radikalizmy, prekvapujú nás ich briskné transformácie z roviny teórie na rovinu militantnej politiky a odtiaľ k ďalšej praxi, k produkcii filmov a ich pôsobeniu v spoločnosti. Z filmového obrazu sa stal signifikant. Tento signifikant vstúpil so systému signifikácie, do filmového jazyka. Zároveň sa tento signifikant ilúziami, nádejami a výzvami, ktoré prináša a vyvoláva, včlenil do formácií ideologického boja.

Nuž, také už boli tieto roky, povie niekto a bude to pokladať za vybavené. Obávam sa však, že ak sa dnes, z odstupu a po mnohonásobnom vytriezvení, všetky tieto javy a procesy pokúsime odbaviť tým, že ich označíme za „ilúzie ľavičiarstva šesťdesiatych rokov“, uzatvoríme si tým prístup nielen k pochopeniu toho, čo sa vtedy odohrávalo, ale aj k súčasnosti. Nejde o to, prihlásiť sa alebo odmietnuť, ale o to, priblížiť sa k realite onej doby, aby sme vzápätí mohli postaviť otázku našej prítomnosti.

Cahiers du cinéma nám vydaním špeciálneho čísla Cinéma 68 (apríl 1998) poskytli príležitosť zamyslieť sa nad šesťdesiatymi rokmi a zvlášť Májom 68. Film a filmová kritika sa tu konfrontuje so spoločenským pohybom, minulosť s prítomnosťou. Vyslovujú sa k tomu tí, ktorí sa na celom pohybe aktívne podieľali. Tí, čo vtedy začínali svoju kariéru politických aktivistov, tí, čo natáčali filmy, tí čo ich analyzovali pre časopisy ako Cahiers. Filmári, kritici, teoretici, milovníci filmov, militanti, psychoanalytici, spisovatelia, filozofi. Niekedy sa, ak aj nie všetky, tak aspoň viaceré z týchto určení stretávajú v jednej osobe: Pascal Bonitzer má doktorát z filozofie, začal ako redaktor Cahiers, angažoval sa v politike, prenikol do psychoanalýzy, dnes je predovšetkým scenárista. Alan Badiou (ktorého Máj 68 v politických aktivitách zaviedol až k maoistickým skupinám) je filozof, no pri rozpracúvaní pojmu udalosti, ktorý postavil do centra svojich skúmaní spoločenských procesov, môže hľadať podnety vo svojich rozsiahlych vedomostiach o filme. A práve Badiou v úvodnom interview tohto čísla upozornil na to, čo sa na križovatke, kde sa minulosť stretáva s prítomnosťou, podľa jeho názoru profiluje základná otázka:

„...otázka manierizmu a jeho osudu je základná. Veď či Cahiers nepublikovali článok, ktorý hovorí, že *Titanic* ohlasuje koniec manierizmu?“²⁾

Posun, akým sa z reflexie minulosti stal pokus o identifikovanie charakteru našej prítomnej situácie, sa takto artikuluje ako otázka prekonania manierizmu. A to, že táto otázka dostala jednu zo svojich predbežných odpovedí v článku venovanom poslednému výtvo-ru americkej komerčnej superprodukcie, začleňuje celú záležitosť do ďalších, polemických a kritických súvislostí. Časť čitateľov, pre ktorých sa Cahiers stali baštou odporu

2) *Penser le surgissement de l'événement. Entretien avec Alain Badiou.* „Cahiers du cinéma“ 1998, Cinéma 68, numéro hors-série, s. 18.

proti komercializácii filmu, sa nemohla zmieriť už so samou skutočnosťou, že tento časopis venoval Cameronovej romanci celých desať strán. Ako potom museli byť pobúrení pri ich čítaní: tento film je totiž prezentovaný ako obnova amerického filmového sna, ako neoklasický sen. Jean-Marc Lalanne skutočne na začiatku svojho článku skutočne píše: „Nájsť v smrti formu návratu k prameňu, prechodu k počiatku. Stane sa *Titanic* v dejinách americkej kinematografie veľkým bodom zvratu, prechodom od manierizmu k neoklasicizmu?“³⁾ Na konci je síce otáznik, no Lallanova analýza tohto filmu na každom ďalšom kroku čoraz väčšími potvrdzuje naše tušenie, že článok nám chce sugerovať pozitívnu odpoveď. Po prečítaní posledného odseku, kde sa o záverečných scénach *Titanicu* dozvedáme, že prinášajú humanistickú filmovú víziu života, prekonávajúceho katastrofy a smrť, sa toto tušenie mení na istotu. Akoby to všetko na vyvolanie intelektuálneho pobúrenia nestačilo, pridáva Lalanne argument, ktorým sa odvoláva na pozitívne reakcie publika: „To, že publikum sa prihlásilo skôr ku Cameronovmu neoklasickému snu, než ku Coenovmu, Stoneovmu alebo Verhoevenovmu všemocnému výsmechu, možno preráža východ z éry manierizmu, v ktorej, ako sa zdá, súčasný film trochu uviazol.“⁴⁾ Výsledok plebiscitu medzi filmovými divákmi ako potvrdenie kritiky v Cahiers – to je už naozaj neslýchané! Viete si predstaviť, že by táto redakcia v šesťdesiatych rokoch hľadala potvrdenie svojich postojov v komerčnom úspechu *Doktora Živaga*?

Skutočne, pre pochopenie údivu a priam rozhorčenia niektorých čitateľov stačí, keď to porovnáme so spomínanou programovou orientáciou z polovice šesťdesiatych rokov. Sem sa teda dostala redakcia, ktorá sa na kedysi jedným a tým istým gestom prihlásila k lingvistike, formalizmu, revolúcii a antikomericializmu? Budú v budúcich vydaniach Kroniky filmu informácie o teoretických výbojoch Cahiers umiestnené priamo pod fotografiou zamilovanej dvojice z *Titanicu*? Vieme si predstaviť, aké titulky by mohli sprevádzať tieto zásnuby potomkov triedne a ideologicky rozdelených rodín.

Je lákavé vidieť v tom paradoxné vyústenie jednej teoretickej a politickej línie, ak by sme však pri tom ostali, asi by to bolo za cenu neprípustného zjednodušenia. Zmysel pre paradoxy života by nás nemal zvädzať k tomu, aby sme problémy uzatvárali pri prvom stretnutí protikladov. Dôležité totiž nie je to, že *Titanic* vcelku úspešne preplával cez úžiny tradične intelektuálnych Cahiers (napokon, našli sa aj čitatelia, ktorí to prijali s pochopením a nevideli v tom spreneverenie sa línii časopisu); oveľa dôležitejšie je, že otázka manierizmu (a jeho prípadného prekonania) sa dostala do popredia teoretickej reflexie a získala zásadný význam. Lalanne vôbec nie je jediný, kto ohlasuje objavovanie sa trhlín v múroch manieristického chrámu a príchod nových čias. Niekedy sú tieto nové časy charakterizované ako návrat čias minulých v podobe neoklasicizmu (napr. v článkoch venovaných Clintovi Eastwoodovi v tom istom čísle Cahiers du cinéma, predovšetkým⁵⁾). Inokedy, napr. v pozoruhodnom článku Thierry Joussa o Lynchovom filme

3) Jean-Marc Lalanne, *Le Titanic n'a pas seulement coulé*. „Cahiers du cinéma“ 1998, č. 522 (březen), s. 44.

4) Tamtiež, s. 45.

5) Predovšetkým Clélia Cohen, *L'œuvre lente. Une réinvention du classicisme*. „Cahiers du cinéma“ 1998, č. 522 (březen).

Lost Highway, sa myšlienka o prekonaní manierizmu spája so zvestovaním úplne nového, priam revolučne inovatívneho filmu.⁶⁾

Tak alebo onak, či už zo strany neoklasicizmu, alebo zo strany niečoho nového, čo ešte ani nemá meno, manierizmus ostáva uprostred kritického záujmu a možno len súhlasiť, že otázka jeho osudu je základná. V ďalších častiach tohto článku sa bez najmenšieho nároku na úplnosť rekonštrukcie vývinových etáp pokúsim identifikovať niektoré body, ktoré sa ukazujú na trase medzi uvedeným prihlásením sa k formalizmu a dnešným hľadáním východu z manieristickej situácie vo filme.

II

Najskôr k šesťdesiatym rokom a ich intelektuálnym prevratom. Ako to už býva, každý z nich zároveň s prihlásením sa k novej koncepcii priniesol viacnásobné odmietnutie predchádzajúcich postojov a orientácií. Cahiers sa primkli k formalizmu, lingvistike a štrukturalizmu, čím v filmovej teórii a kritike urobili podobný obrat ako *Tel Quel* v literárnej teórii a kritike. Samozrejme, že to v jednom i v druhom prípade prinieslo potrebu dištancovať sa od dovtedy bežne prijímaných metód a princípov. Podozrivými sa okrem iného stali pojmy autora, autorského zámeru, diela, jeho ideového poslania, reprezentácie a rozprávania. Nič z toho nebolo prípustné prijímať v „prirodzenom“ význame, všetko muselo prejsť skúškou štrukturalistických procedúr. Podobne ako pri pojme človeka (ktorého sa zmocnila štrukturalistická etnológia a filozofia), aj pri týchto pojmoch to spravidla znamenalo rozkladanie a napokon aj úplne rozloženie v sieťach skrytých determinácií na roviny systému a kódu. Jedno z týchto odmietnutí si zaslúži, aby sme ho pripomenuli. Cahiers v tejto etape začali pochybovať o správnosti slávnej Rosselliniho formulácie: „Veci sú tu, načo nimi manipulovať?“ K tomuto výroku sa rád prihlasoval aj jeden zo zakladateľov Cahiers du cinéma, významný teoretik filmu a hlásateľ ontologického realizmu André Bazin. Z Bazinovho hľadiska bolo základnou požiadavkou zachovanie korešpondencie medzi realitou a jej filmovou reprezentáciou, a preto odmietal koncepciu rýchlej montáže, ktorú rozpracovala sovietska škola. Naproti tomu keď sa Cahiers v šesťdesiatych rokoch vzdali uplatňovania nárokov na realistické zobrazovanie, celom zákonite sa pre nich práve sovietska škola montáže dostala do popredia a spolu s ňou aj filmová montáž ako taká. Pascal Bonitzer, ktorý má všetky predpoklady na to, aby sa stal našim sprievodcom v tejto kapitole, pri spomínaní na tento proces uvádza, ako sa v problematike montáže stretli technické postupy s teoretickou reflexiou a platformou militantného ľavičiarstva: „V súvislosti so štrukturalistickými Mechanikmi sme sa vtedy zaujímali o montáž via militantný film, agit-prop, Vertov a Ejzenštejn.“⁷⁾

O kúsok ďalej sa dozvedáme, kam časopis toto spojenie štrukturalizmu a politiky orientovalo, aké animozity sa z neho v prúde času zakrátko zrodili:

6) Pozri Thierry J o u s s e, *L'isolation sensorielle selon Lynch*. „Cahiers du cinéma“ 1997, č. 511 (duben).

7) *Nos années non-légendaires. Entretien avec Pascal Bonitzer*. „Cahiers du cinéma“ 1998, Cinéma 68, numéro hors-série, s. 47.

„Nazdávam sa, že politická radikalizácia viedla časopis k tomu, že zaujal odstup od komerčného filmu a dokonca všeobecnejšie aj od filmovej fikcie. Týmto obdobím prenikala všeobecná nedôvera k fikcii. Tel Quel, ktorým táto nedôvera stále prechádzala, staval na jednu úroveň naratívnu fikciu, buržoázu ilúziu a metafyzickú reprezentáciu. Bolo v nás však aj reálne znechutenie, čoraz väčšie znechutenie z filmov ako prichádzali, ochladnutie, sklamaná láska k filmu.“⁸⁾

Ako ďalej uvádza, táto kríza lásky k filmu korešpondovala s krízami, do ktorých sa svet na konci šesťdesiatych rokov dostal. Potlačenie revolučných hnutí v treťom svete, nástup vojenských diktatúr, sklamané nádeje na revolučnú premenu spoločnosti. Vo filmovej teórii ústi ľavičiarisky radikalizmus až k nastoľovaniu takých otázok, ako či kamera nie je už svojím technickým uspořádáním buržoáznym nástrojom. Znechutenie zo spoločenského vývinu nijako neoslabilo väzby na marxistickú ideológiu a štrukturalistickú metodológiu. Skôr naopak, posilnilo ich. Bonitzer konštatuje, že v prvej polovici sedemdesiatych rokov boli Cahiers na strane politiky angažované v marxizme-leninizme a na strane teórie v štrukturalizme lacanovského razenia. Lacanova štrukturalistická verzia psychoanalýzy sa pre nich stala pojmovou a metodologickou základňou pre analýzy filmu. Preto nedokázali oceniť prínos Deleuzovej a Guattariho práce *Anti-Oidipus*, ktorá vystúpila s kritikou psychoanalýzy a jej chápaniu nevedomia. Koncepcia nevedomia ako stroja, ktorú autori *Anti-Oidipa* postavili proti psychoanalytickým inscenáciám nevedomia, zatiaľ na strane kritikov zoskupených okolo Cahiers nenašla výraznejšiu odozvu.

Postupne sa však začalo čoraz zreteľnejšie ukazovať, že teória a kritika postavená na kombinácii marxizmu-leninizmu so štrukturalizmom vyčerpáva svoje potencie. Radikálny kriticismus, ktorý bol dlhú dobu strategickou direktívou, priviedol Cahiers k sterilite. Bonitzer výstižne hovorí, ako sa politická a teoretická rigoróznosť stala prekážkou pochopenia produktívnych procesov tak vo filme, ako aj v celej spoločnosti. V bode, kde tento kriticismus uvoľňuje miesto pre afirmatívny prístup, Cahiers konečne objavujú Deleuza: „Plodné stanovisko nemožno založiť len na kritickom hľadisku. Deleuze nám pomohol vyjsť z tejto ťažkosti. Deleuzova filozofia celkom spočíva na afirmáciách, na aktívnych a nie reaktívnych koncepciách. Teória strojov [...] je úplne aktívna: je to afirmácia. Oproti scéne alebo obrazu možno postaviť nielen radikálnu kritickú analýzu. Film, to je obraz-pohyb, obraz-čas. Sú tu roviny imanencie, usporiadania, pojmy, ktoré boli závanom čerstvého vzduchu, pretože to bol spôsob, ako celú túto negatívnu problematiku dekonštrukcie reprezentácie poslať do minulosti.“⁹⁾

Vo chvíli, keď si uvedomili, aké možnosti im Deleuze so svojou koncepciou strojov ponúka, mohli odrazu pomenovať aj povahu svojich problémov, príčinu sterility svojich kritických analýz. Už dlhšiu dobu cítili, že ich radikálny kriticismus nie je schopný napredovať, že sa z neho stal rituál a redukcionistická schéma. A odrazu ich oslovil Deleuze s filozofiou filmového obrazu ako pohybu a stávania, s chápaním filmu ako stroja. Bola v tom semiotika, ale nie tá, ktorá žije pod diktátom lingvistiky. Deleuze sa odvážil povedať, že výsledky pokusov o aplikovanie lingvistiky na film sú katastrofálne; ocenil síce

8) Tamtiež, s. 48

9) Tamtiež, s. 49 – 50.

niektoré myšlienky tých, čo sa ako Metz alebo Pasolini vybrali touto cestou, dodal však, odvolávanie sa na lingvistický model je v konečnom dôsledku neplodné.¹⁰⁾ Pre pochopenie špecifiky filmového obrazu a filmu ako takého je potrebné zvoliť iné prístupové cesty, iné pojmy a inú filozofiu. A Deleuze účinnosť tých svojich pojmových a metodologických nástrojov vyskúšal v dvoch, dnes už slávnych prácach: *Cinéma 1. L'image-mouvement* (1983) a *Cinéma 2. L'image-temps* (1985).

Ako vidno, s týmito dvoma knihami a s ich ohlasom sa už nachádzame v osemdesiatych rokoch. Na ich sklonku Bruno Alcala v článku o Deleuzovom filozofovaní s filmom povie, že „dielo Gillesa Deleuza je nielen veľkým učením o filme, ktoré značne obnovuje náš prístup k nemu, ale aj podstatnou súčasťou prichádzajúceho estetického, politického a etického myslenia“.¹¹⁾

To, čo sa vtedy javilo ako prichádzajúce myslenie, by dnes malo byť prítomnosťou. Potvrdila sa táto predpoveď? Nuž, dá sa povedať, že deleuzovské pojmy dodnes pri analýzach filmov nestratili svoju účinnosť. Čítajme napríklad článok Thierry Jousse o Lynchovom filme *Lost Highway*. Jousse upozorňuje, že tým najhorším pre pochopenie tohoto filmu je, keď zaujmeme niektoré z možných externých stanovísk, či už bude detektívne, analytické, znalecké, mystické alebo jednoducho filozofické. Potom pokračuje: „Niežeby tento film-stroj nemohol prijať všetky druhy významov, ale ak ich chceme roznieť a roztočiť, je úplne nevyhnutné vstúpiť do tohto filmu ako do vnútra živého organizmu a zvinúť so neho.“¹²⁾

Rozpoznávame v tom deleuzovský pojem filmu-stroja, rozpoznávame v tom deleuzovskú požiadavku imanencie a zotrvávania na povrchu. Už som spomenul, že svoju analýzu Lynchovho filmu Jousse smeruje k aj k tomu, aby upozornil, že jeho miesto je mimo vôd manierizmu. Dá sa teda povedať, že deleuzovské pojmy, požiadavky a stanoviská pomáhajú dnes filmovej kritike identifikovať v súčasnom filme tie prúdy a javy, ktoré smerujú za hranice manierizmu a implicate ho popierajú?

III

Problém je, zrejme, trochu zložitejší. Treba predovšetkým pripomenúť, že na prenikaní pojmu manierizmu do filmovej kritiky a teórie má podiel aj sám Deleuze. Východisko mu poskytol Serge Daney, kritik a teoretik filmu, redaktor a istý čas aj šéfredaktor *Cahiers du cinéma*. Daney pochopil, že k filmu nemožno pristupovať ako k systému signifikantov, ale ako k stroju; takisto pochopil, že fungovanie tohto stroja je v súčasnej spoločnosti značne podmienené médiami, kde dominujú mechanizmy kontroly a manipulácie. Svoje uvažovanie o filme rozšíril potom o dimenziu konfrontácií film-televízia. Je pochopiteľné, že strane televízie našiel smrteľnú hrozbu pre všetko estetické, čím sa film vyznačuje. Televízia sa stáva pre film nebezpečenstvom, v týchto bojoch ide filmovému

10) Gilles Deleuze, *Pourparlers*. Paris 1990, s. 76.

11) Bruno Alcala, *Philosopher avec le cinéma: Gilles Deleuze, temps et pensée*. In: *CinémAction. Les théories du cinéma aujourd'hui*. Paris 1988, s. 84.

12) T. Jousse, c. d., s. 58.

umeniu skutočne o prežitie. Daney sa však nazdáva, že v priamom stretnutí s mechanizmami kontroly nemá film nádej na úspech, a tak navrhuje preniesť ich pôsobenie dovnútra a tam ich zvrátiť tak, aby sa dostali do služieb suplementárnej, estetickej funkcie. Daney tento sebezáchovný manéver nazýva manierizmom a Deleuze sa k tomu pridáva: „Ak chceme postúpiť k jadru tejto konfrontácie, znamená to, že by sme si mali priam položiť otázku, či kontrolu nemožno zvrátiť a dať ju do služieb suplementárnej funkcie protikladnej moci: vynásť umenie kontroly, ktoré by bolo novým hnutím odporu. Znamená to priviesť boj dovnútra filmu a docieľiť, aby z neho film urobil svoj problém a nepristupoval k nemu zvonku. Burroughs to urobil v literatúre, keď hľadiskom kontroly a kontrolóra nahradil hľadisko autora a authority. Ako naznačujete, vo filme by tomu mohol zodpovedať Coppolov pokus so všetkými jeho neistotami a dvojznačnosťami, no aj s jeho skutočným bojom. Tejto křčovitosti, s akou sa film opiera o systém ktorý ho chce kontrolovať a nahradiť, aby ho mohol obrátiť proti nemu, dávate pekné meno *manierizmus*.“¹³⁾

V tomto zmysle manierizmus označuje situáciu, keď sa odpor proti silám kontroly a mocenského ovládania neformuje niekde mimo nich, ale tak, že ich film prenesie do svojho vnútra, čím ich pretransformuje. Takto je možné aspoň na nejaký čas obrátiť tieto mocenské pôsobenia proti nim samým a dať ich do služieb novej, suplementárnej funkcie. Je to riskantné podujatie, nebezpečenstvo pohltienia nepriateľskými silami je veľké, dobyté územia sa vzápätí strácajú, a jednak práve táto stratégia dovoľuje uvažovať o novom hnutí odporu. Deleuze upozorňuje, že manierizmy sú rozličné, heterogénne, že nemajú jedno spoločné hodnotové kritérium, takže tento termín označuje iba bojisko, kde sa umenie a myslenie ocitávajú na spoločnom poli s kontrolnou mocou. Uzatvára: „V tomto protirečivom zmysle je manierizmus křčovitým trhaním film-televízia, kde to najhoršie susedí s nádejou.“¹⁴⁾

Je zrejmé, že Jousse vo svojom článku Lynchov film proti takémuto manierizmu nestavia. Naopak, možno tu nájsť potvrdenia toho, že suplementárna estetická funkcia sa rodí nielen v tesnej blízkosti televíznej fabriky na seriály, ale dokonca aj priamo v nej. Jousse veľmi dobre vie, za čo Lynch vďačí svojej skúsenosti s televíznym seriálom *Twin Peaks* a upozorňuje, že estetika, v ktorej rozprávanie a príbeh ustúpili v prospech rytmickej funkcie a vytváraniu atmosféry nie je výdobytcom autorského filmu. Jousse nachádza prvky tejto estetiky v televíznych seriáloch a v akčnom filme: na tomto poli sa vyskúšali také postupy, ako distribúcia enigmatických znakov, uvoľňovanie pút medzi nimi, nekonečný, neodôvodnený komplot a rytmické vyvolávanie prúdu subtilných perpcií. Ak teda Daney a Deleuze našli potvrdenia pre svoju koncepciu manierizmu v Coppolovej „predvizualizácii“ videom, Jousse by tú istú koncepciu mohol potvrdiť početnými príkladmi rezonancií medzi Lynchovými filmami a televíznymi seriálmi alebo akčnými filmami. Podozrenie, že nádej sa rodí len v susedstve toho najhoršieho, takto dostáva ďalšie opodstatnenie.

V akom zmysle sa potom podľa Jousse Lynchov film dostáva do opozície k manierizmu? Je to vtedy, keď Jousse po obsiahlom prieskume blízkych i vzdialených príbuzenstiev

13) G. Deleuze, c. d., s. 107.

14) Tamtiež, s. 109.

tohto filmu od *Vertiga* a *Persony* až po diela takých súčasných umelcov ako Bill Viola, pokladá za potrebné upozorniť, že *Lost Highway* jednako nie je filmom nekonečných citátov a referencií. Vyplýva z toho, že práve túto vlastnosť pokladá za príznačnú pre manierizmus.

Dalo by sa to zhrnúť v tom zmysle, že Lynch jednu podobu manierizmu prekonáva, aby druhú potvrdzoval. K podobnému záveru privádza svoje úvahy o manierizme v súčasnom filme aj Alan Badiou. V rozhovore, o ktorom som sa už zmienil, pri nastolení otázky manierizmu najskôr tento pojem zblíži s formalizmom, abstrakciou a non-realizmom. Keď potom prejde k neoklasicizmu, povie, že to nie je ozajstné prekonanie, pretože obsahuje ešte manieristické prvky.¹⁵⁾

Na „základnú“ otázku osudu manierizmu v súčasnom filme odpovedajú teda stránky Cahiers tak, že manierizmus prekonávajú manierizmom. Dôležité je však to, že ten prekonaný manierizmus má skoro vždy črty, ktoré prezrádzajú nadväznosť na ono rozhodnutie z 1. 11. 1965: formalizmus, lingvistické modely, kódy... A neskôr suverénny text, hra intertextuality, nekonečné recyklovanie tém, postáv a citátov. Čítanie Cahiers du cinéma nás v poslednom čase privádza k myšlienke, že jedno obdobie sa pomaly, ale iste uzatvára.

Prof. PhDr. Miroslav Marcelli, CSc. (1947)

Vystudoval Filozofickú fakultu University Komenského v Bratislave. Od skončení studia prednášal na Katedre filozofie a dejín filozofie tejto fakulty. Zabýva sa dejinami klasickej filozofie, súčasnou (predevším francúzskou) filozofiou, sémiotikou a teóriou argumentácie. Je autorom monografií *Znovuobjavenie času* (1989); *Michel Foucault alebo stať sa iným* (1995). Prekladá filozofickú literatúru z francúzštiny, nemčiny, ruštiny a angličtiny.

(Adresa: Katedra filozofie a dejín filozofie FF UK, Šafárikovo nám. 6, 818 01 Bratislava)

Citované filmy:

Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965), *Doktor Živago* (Doctor Zhivago; David Lean, 1965), *Hnus* (Repulsion; Roman Polanski, 1968), *Lost Highway* (David Lynch, 1997), *My Fair Lady* (Georg Cukor, 1964), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Šťastí* (Le bonheur; Agnès Vardová, 1964), *Titanic* (James Cameron, 1997), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1957).

15) Pozri *Penser le surgissement de l'événement. Entretien avec Alain Badiou*. „Cahiers du cinéma“ 1998, Cinéma 68, numéro hors-série, s. 18.

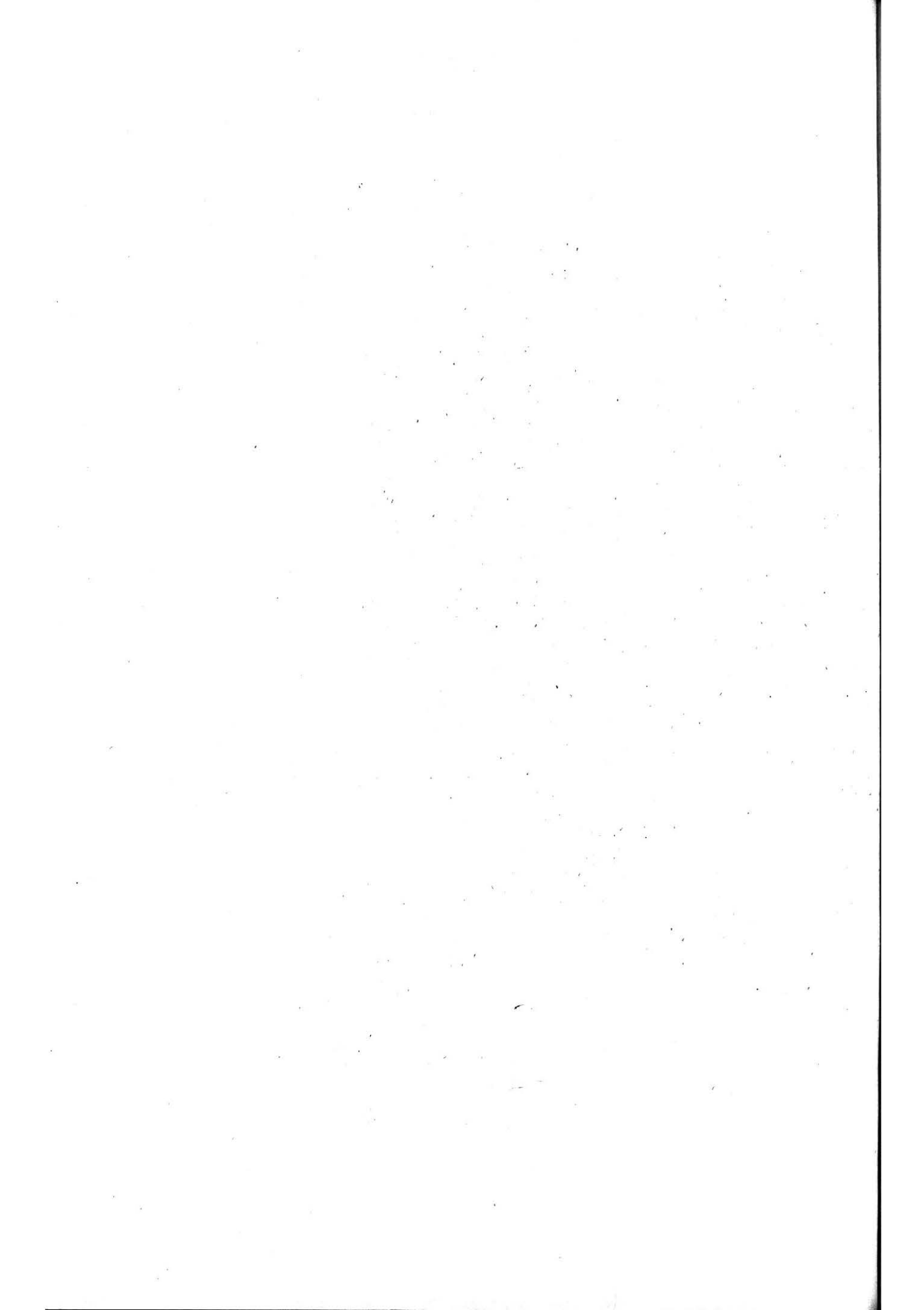
SUMMARY

MANNERISM AND HOW TO ELIMINATE IT

Miroslav Marcelli

This treatise is based on the characterization of „the intellectual revolution“ that took place in the French periodical *Cahiers du cinéma* in the mid-1960's. That moment, when the journal began to advocate formalism and linguistic models, triggered the long, intricate path leading to the present attempts to formulate a stance toward mannerism. The article identifies certain significant points and stages of this process. In the current polemics concerning mannerism, the author singles out the type that is linked to a formalist orientation and juxtaposes it to the mannerism as perceived by Gilles Deleuze and Serge Daney. The author discusses how the former makes way for the later type.

Translated by Alena Fidlerová



Články

OPTIMIZMUS, PESIMIZMUS
A CESTA*List Sergovi Daneyovi*

Gilles Deleuze

Vaša predchádzajúca kniha, *La rampe* (1983) zahŕňovala istý počet článkov, ktoré ste napísali pre *Cahiers du cinéma*. Autentickou sa táto kniha stáva vďaka tomu, že ste ich rozdelili nielen podľa rozličných období *Cahiers*, ale aj a predovšetkým podľa rozličných funkcií filmového obrazu. Váš slávny predchodca vo výtvarnom umení, Riegl rozlišuje tri účely umenia: skrášliť Prírodu, zduchovniť Prírodu, súperiť s Prírodou (a „skrášlenie“, „zduchovnenie“ a „súperenie“ dostávajú u neho presný, historický a logický zmysel). V periodizácii, ktorú navrhujete, vyjadrujete prvú funkciu filmového obrazu otázkou: čo sa dá vidieť za obrazom? A to, čo sa dá vidieť za, sa bezpochyby predstaví iba v nasledujúcich obrazoch, no umožňuje prechod od prvého obrazu k ďalším ich zreťazovaním v organickej silnej a skrášľujúcej totalite – hoci súčasťou tohoto prechodu môže byť aj „hrôza“. Dalo by sa povedať, že toto prvé obdobie vyjadruje formulácia Tajomstvo za dverami, „túžba vidieť viac, vidieť za, vidieť cez“. Úlohu „dočasne skrytého“ tu môže hrať akýkoľvek predmet a každý film sa v ideálnej reflexii zreťazuje s ostatnými. Pre toto prvé obdobie filmu je určujúce umenie Montáže, ktoré vrcholí vo veľkých triptychoch a predstavuje skrášlenie Prírody alebo encyklopédiu Sveta. Určujúcim preň je však aj predpokladaná hĺbka obrazu ako harmónia alebo súzvuk, rozdelenie prekážok a ich prekonaní, nesúlady a ich riešenia v tejto hĺbke, úloha, akú film pripisuje hercom, telám a slovám v tejto všeobecnej scénografii: vždy v službách nejakého dodatku k videniu, niečoho „navyššie videnia“. Vo svojej novej knihe ponúkate Ejzenštejnovu knižnicu, Kabinet doktora Ejzenštejna ako symbol tejto veľkej encyklopédie.

Upozorňujete, že tento film nezomrel sám od seba, ale že ho zabila vojna (Ejzenštejnov kabinet v Moskve sa skutočne stal mŕtvym, zabudnutým, od pôvodného poslania vzdialeným miestom). Syberberg posunul niektoré poznámky Waltera Benjamina veľmi ďaleko: Hitlera treba pokladať za filmára... Vy sám poznamenávate, že „veľké politické inscenácie, štátna propaganda ako živý obraz, prvé ľudské manipulácie s masami“ uskutočnili kinematografický sen, a to v podmienkach, keď všetkým prenikala hrôza, keď „za“ obrazom bolo vidno iba tábory a keď jediným spojením medzi telami bolo utrpenie. Paul Virilio ukáže, že fašizmus sa až do konca staval ako konkurencia Hollywoodu. Z encyklopédie sveta, zo skrášľovania Prírody, z politiky ako „umenia“ – ako to nazval Benjamin –

sa stala číra hrôza. Organický celok bol už iba totalitarizmom a za mocou autority už nestál nijaký autor alebo režisér, ale stelesnenia Caligariho a Mabuseho (hovoríte, že „staré režisérske remeslo nikdy nebolo nevinné“). A ak sa film mal po vojne prebudiť k životu, muselo to byť na tomto novom základe, s novou funkciou obrazu, s novou „politikou“, s novým účelom umenia. Z tohoto hľadiska je azda najvýraznejším, najpríznačnejším dielo Alaina Resnaisa: vďaka nemu sa film spamätáva z mŕtvych. Od začiatku až po nedávny film *Láska na smrť* má Resnais iba jeden námet, jedno telo a jedného herca – človeka, ktorý sa spamätáva z mŕtvych. Na tomto mieste zbližujete Resnaisa s Blanchotom: „rukopis skazy“.

Po vojne sa teda jedna ďalšia funkcia obrazu prejaví v úplne novej otázke: čo sa dá vidieť v obraze? Otázkou už nie je, čo sa dá vidieť za ním, ale skôr to, čo môže môj pohľad zniesť z toho, čo v každom prípade vidím. Takto sa zmenil celok vzťahov filmového obrazu. Montáž mohla ustúpiť, a to nielen v prospech slávneho „sekvenčného záberu“, ale predovšetkým v prospech nových foriem kompozície a asociácie. Hĺbka sa ukázala byť iba „pascou“ a obraz prijal svoju plošnosť, svoju „plochu bez hĺbky“ alebo plytkú hĺbku na spôsob vysokého dna v oceánografii (čo neprotirečí tej hĺbke poľa, ktorou napríklad jeden z majstrov nového filmu, Orson Welles, v jednom obrovskom pohľade umožňuje všetko vidieť, pričom je stará hĺbka zavrhnutá). Obrazy sa už nezreťazujú podľa jednotného poriadku strihov a pripojení, ale stali sa predmetom opakovane sa začínajúcich a prepracúvaných znovuzreťazení ponad strihy a s falošnými pripojeniami. Tým sa zmenil aj vzťah obrazu k telám a k filmovým hercom. Telá sa stali väčšmi dantovské, t. j. už neboli ovládané akciami, ale postojmi s ich zvláštnymi zreťazeniami (čo tu ukazujete v súvislosti s Akermanovou, Straubom a Huilletovou alebo tiež na jednej prekvapivej stránke, kde hovoríte, že herec v alkoholickéj scéne už nemusí sprevádzať pohyb a potácať sa ako to bolo v predchádzajúcom filme, ale naopak zaujať postoj, v akom sa drží skutočný alkoholik...). Tým sa aj vzťah obrazu k slovám, zvukom a hudbe zmenil na základnú asymetriu zvukového a vizuálneho, čo dalo oku schopnosť čítať obraz a zároveň uchu schopnosť halucinovať šelesty. A napokon v novom veku filmu táto nová funkcia obrazu priniesla pedagogiku vnímania, ktorá nahradila rozpadnutú encyklopédiu sveta: je to film vidiaceho, film, ktorý sa celkom iste neusiluje o skrášlenie prírody, ale o jej maximálne možnú spiritualizáciu. Ako by sme sa mohli pýtať, čo je možné vidieť za obrazom (alebo po ňom...), keď bez duchovného oka nevidíme ani to, čo je v ňom alebo na ňom? Dajú sa síce uviesť vrcholy tohto nového filmu, vždy nás však do neho uvedie nejaká pedagogika, Rosselliniho pedagogika, Straubova pedagogika, Godardova pedagogika, ako hovoríte v *La rampe*, k čomu teraz pridávate Antonioniho pedagogiku, keď oko a ucho žiarlivého analyzujete ako „poetické umenie“, ktoré odhaľuje všetko unikajúce, miznúce, a predovšetkým ženu na pustom ostrove...

Z celej tradície filmovej kritiky je vám, podobne ako Bonitzerovi, Narbonimu a Scheferovi najbližšie Bazin a Cahiers du cinéma. Nevzdali ste sa hľadania vnútorných väzieb medzi filmom a myslením a zdôrazňujete tak poetickú, ako aj estetickú funkciu filmovej kritiky (kým mnohí naši súčasníci veria, že vážnosť kritiky zachráni len primknutím sa k jazyku, k lingvistickému formalizmu). Uchovali ste takto veľkú koncepciu z prvého veku: film ako nové Umenie a nové Myslenie. Ibaže pri prvých filmároch a kritikoch od Ejzenštejna a Gancea až po Elie Faurea to bolo neoddeliteľne zviazané s metafyzickým

optimizmom a totálnym masovým umením. Naproti tomu vojna a to, čo jej predchádzalo, vnútili filmu radikálny metafyzický pesimizmus. Vy ste však uchovali optimizmus, ktorý sa stal kritickým: film už nie je spätý s víťazným kolektívnym myslením, ale s riskantným jedinečným myslením, ktoré sa uvedomuje a pretrváva len vo svojej „bez-mocnosti“, k akej sa spamätal z mŕtvych, pričom naráža na bezcennosť veľkých produkcií.

Takto sa ukazuje tretí vek, tretia funkcia obrazu, tretí vzťah. Už nie: čo sa dá vidieť za obrazom? Ani: ako máme vidieť sám obraz? Ale: ako sa do neho včleniť, ako do neho vklnúť? Pretože teraz každý obraz preklzáva ponad ostatné, pretože „základom obrazu je opäť len obraz“ a prázdne oko, kontaktná šošovka. A tu ste mohli povedať, že kruh sa uzavrel, že Syberberg sa vrátil k Mélièsovi, no v bezhraničnom smútku, v bezpredmetnej provokácii, čím vzniká nebezpečenstvo, že váš kritický optimizmus sa zvráti v kritický pesimizmus. V tomto novom vzťahu obrazu sa vskutku stretávajú dva rozdielne faktory: na jednej strane vnútorný vývoj filmu pri hľadaní nových audio-vizuálnych kombinácií a veľkých pedagogík (nielen Rossellini, Resnais, Godard, Straub a Huilletová, ale aj Syberberg, Durasová, Oliveira...), pri hľadaní, ktoré mohlo v televízii nájsť výnimočné pole a prostriedky; na druhej strane vlastný vývoj televízie ako konkurencie filmu, vývoj, v ktorom ho „uskutočňuje“ a naozaj „šíri“. Akokoľvek sú tieto dva aspekty navzájom prepletené, zásadne sa odlišujú a nevystupujú na jednej a tej istej rovine. Kým totiž film hľadal v televízii a videu „relé“ pre nové estetické a noetické funkcie, televízia (napriek niektorým počiatočným úsiliam) prijala najskôr sociálnu funkciu, ktorá vopred ničila každé relé; prisvojila si video a možnosti krásy a myslenia nahradila úplne inými mocami.

Takto sa ukázalo dobrodružstvo, ktoré pripomína to z prvého veku: ako autoritárska moc, vrcholiaca vo fašizme a veľkých štátnych manipuláciách, znemožnila prvú formu filmu, nová povojnová sociálna moc dozerania a kontroly ohrozuje druhú formu filmu. Burroughs pomenoval modernú formu moci slovom „kontrola“. Mabuse zmenil podobu a pôsobí teraz prostredníctvom televízorov. Ani v tomto prípade neumrel film prirodzenou smrťou: bol ešte len na začiatku svojich nových výskumov a kreácií. Jeho násilnú smrť spôsobilo, že namiesto toho, aby obraz mal vo svojom pozadí vždy nejaký obraz a aby umenie dosahovalo štádium, keď „súperí s Prírodou“, všetky obrazy ma vracajú k jednému jedinému, k obrazu môjho prázdneho oka v kontakte s Neprírodou a kontrolovaný divák, ktorý prešiel do kulisy, je v kontakte s obrazom, je včlenený do obrazu. Nedávne výskumy ukazujú, že jedným z predstavení, ktoré ľudí najviac dokážu zaujať, je účasť na vysielaní z televízneho štúdia: nie je to záležitosť ani krásy, ani myslenia, ale kontaktu s technikou, dotyku s ňou. Zoom kontakt už nie je v rukách Rosselliniho, ale sa stal univerzálnym televíznym postupom; pripojenia, ktorými umenie prírodu najskôr skrášľovalo a zduchovňovalo a potom s ňou súperilo, sa včlenili do televízie. Návšteva v továrni s jej prísnu disciplínou sa stala ideálnym predstavením (ako sa vyrába vysielenie?) a obohacujúce je najvyššou estetickou hodnotou („je to obohacujúce...“). Encyklopédia sveta a pedagogika vnímania ustúpili profesionálnej výchove oka, svetu kontrolórov a kontrolovaných, ktorých spája obdiv k technike, nič, než technike. Všade sú kontaktné šošovky. Na tomto mieste sa váš kritický optimizmus mení na kritický pesimizmus.

Vaša nová kniha nadväzuje na prvú. Ide tu teraz o vstup do tejto konfrontácie medzi filmom a televíziou na ich dvoch odlišných úrovniach. Napriek vašim viacerým narážkam neuzatvárate problematiku do abstraktného porovnávania filmového obrazu s novými obrazmi. Našťastie vám v tom bráni váš funkcionalizmus. A zaiste nezanedbávate tú skutočnosť, že televízia má práve toľko potenciálnych estetických funkcií, ako každý druhý výrazový prostriedok a že na druhej strane film neustále zvnútra narážal na moc, ktorá značne obmedzovala jeho potenciálne estetické poslanie. V Ciné-Journal ma však veľmi zaujalo vaše úsilie zachytiť dva „fakty“ a ich podmienky. Prvým je, že televízia napriek významným a často opakovaným pokusom veľkých filmárov nehľadala svoju osobitosť v estetickej, ale v sociálnej funkcii, v kontrolnej a mocenskej funkcii, v ríši polocelku, kde je každé dobrodružstvo vnímania vylúčené v mene profesionálneho oka. Inovácia sa potom môže zrodiť iba v skrytom kúte, vo výnimočných okolnostiach: keď, ako uvádzate, Giscard v televízii vynašiel prázdny záber alebo keď značka toaletného papiera oživila americkú komédiu. Naproti tomu druhým faktom je, že film síce slúžil všetkým mociam (a dokonca im pomáhal pri nástupe), no vždy si „zachoval“ estetickú a poznávaciu funkciu, aj keď niekedy len v krehkej a zle pochopenej podobe. Netreba teda porovnávať typy obrazov, ale estetickú funkciu filmu a sociálnu funkciu televízie: podľa vás toto porovnanie síce ide bokom, ale musí sa robiť takým spôsobom a iba tak má svoj zmysel.

Treba ešte určiť podmienky tejto estetickej funkcie filmu. Tu, ako sa mi zdá, hovoríte veľmi zvláštne veci, keď si odpovedáte na otázku, čo to znamená byť filmovým kritikom. Ako príklad si beriete film *Les Morfalous*, ktorý nemal premiéru pred zástupcami tlače, kritiku odmieta ako úplne zbytočnú a odvoláva sa na priamy kontakt s publikom ako na „spoločenský konsenzus“. Je to úplne odôvodnené, pretože tento film vonkoncom nepotrebuje kritiku, aby naplnil nielen sály, ale aj svoje sociálne funkcie. Kritika má teda iba vtedy zmysel, keď film prináša nejaký suplement, istý druh posunu k možnému publiku, takže treba získať čas a dovedty zachovať stopy. Bezpochyby, tento pojem „suplement“ nie je jednoduchý, možno ste ho našli u Derridu a vy ho svojsky reinterpretovali: suplement je skutočne estetickou funkciou filmu, neistou, no v určitých prípadoch a za určitých podmienok vymedziteľnou funkciou, trochu umenia a trochu myslenia. Na vrchol potom kladiete dvojicu, ktorú tvorí Henri Langlois a André Bazin. Pretože jeden z nich „mal fixnú ideu ukázať, že film stojí za uchovanie“ a druhý mal „tú istú ideu, ale obrátene“, ukázať, že film uchováva, že uchováva všetko čo stojí za uchovanie, že je to „zvláštne zrkadlo, ktorého povlak zachytáva obrazy“. Ako sa dá tvrdiť, že taký krehký materiál uchováva? Nejde o materiál, ale o sám obraz: ukazujete, že filmový obraz uchováva sám o sebe, že uchováva ako na jednom zvláštnom mieste v Dreyerovej *Gertrud* nejaký človek plakal, že neuchováva veľké sociálne búrky, ale vietor, „to, keď sa kamera hrá s vetrom, predbieha ho a vracia sa dozadu“ ako u Sjöströma alebo u Straubovcov, že uchováva a opatruje všetko, čo môže byť, deti, prázdne domy, platany ako vo Vardovej filme *Bez střechy a bez zákona* alebo všade u Ozua, že uchováva, no vždy v nevhodnom čase, pretože filmový čas nie je tým, čo plynie, ale tým, čo trvá a koexistuje. V tomto zmysle uchovávať nie je niečo bezvýznamné, znamená to tvoriť, tvoriť stále nejaký suplement (buď pre skrášlenie alebo pre spiritualizovanie Prírody). K suplementu patrí, že môže byť iba vytvorený a v tom spočíva jeho estetická alebo poznávacia funkcia, ktorá je

sama suplementárna. Mohli by ste z toho urobiť rozsiahlu teóriu, radšej však hovoríte veľmi konkrétne, v tesnej nadväznosti na vašu kritickú skúsenosť, keďže kritika podľa vás „bdie“ nad suplementom a tak vyjadruje estetickú funkciu filmu.

Prečo by sme túto schopnosť suplementu a uchovávajúcej tvorivosti nemohli priznať aj televízii? Nič principiálne nestojí v ceste, aby si ich, spolu s inými médiami, mohla prísvojiť, keby jej sociálne funkcie (zábava, informácie) nepotlačili jej prípadnú estetickú funkciu. V tomto stave je televízia konsenzom par excellence: je to priama sociálna technika, ktorá nepripúšťa nijaký odstup od sociálneho, je to sociálne-technické v čistom stave. Ako by profesionálne vzdelanie, profesionálne oko mohlo pripustiť pretrvávajúce suplementu ako dobrodružstva vnímania? Takže ak by som sa mal rozhodnúť medzi najkrajšími stránkami vašej knihy, vybral by som tie, kde ukazujete, že v televízii sa „replay“, záznam okamihu stal náhradou za suplement a samo-zachovávanie, pričom je fakticky ich opakom; tie, kde vylučujete každú možnosť preskočiť od filmu ku komunikácii alebo uzavrieť medzi nimi „relé“, pretože takéto relé sa môže vytvoriť iba s televíziou, obdarenou nekomunikatívnym suplementom, ktorého menom je Welles; tie, kde vysvetľujete, že profesionálne oko televízie, slávne sociálno-technické oko, ktorým by sa mal pozeráť aj divák, rodí bezprostrednú a dostatočnú dokonalosť, dokonalosť kontrolovateľnú a kontrolovanú. Vy si to totiž nezľahčujete a televíziu nekritizujete pre jej nedokonalosti, ale pre jej číru a jednoduchú dokonalosť. Našla prostriedok ako dospieť k technickej dokonalosti, čo sa presne zhoduje s úplnou estetickou a poznávacou bezcennosťou (tak sa z návštevy továrne stalo nové predstavenie). Bergman vám s humorom a láskou potvrdzuje, čím môže televízia prispieť k umeniu: Dallas je úplne bezcenný a sociálne-technicky dokonalý. V inom žánri by sa to isté dalo povedať o *Apostrophes* (televízna relácia o knihách s účasťou spisovateľov a kritikov, pozn. prekl.): literárne (esteticky, noeticky) je bezvýznamná, technicky je dokonalá. Povedať, že televízia nemá dušu znamená povedať, že nemá iný suplement, než je ten, ktorý jej priznávate, keď opisujete toho uľahaného kritika v hotelovej izbe, ako znovu zapína televízor, ako sa ubezpečuje, že všetky obrazy sú rovnaké a ako stráca prítomnosť, minulosť a budúcnosť v prospech času, ktorý plynie.

Najradikálnejšia kritika informácie prichádza z filmu, napríklad od Godarda alebo – iným spôsobom – od Syberberga (a nie sú to len ich vyhlásenia, ale aj ich konkrétne diela); a z televízie prichádza nová smrteľná hrozba pre film. Zdalo sa vám potrebné, bližšie sa „pozrieť“ na túto vždy nerovnú a bokom idúcu konfrontáciu. Pod údermi autoritárskej moci, ktorá vrcholila vo fašizme, čelil film prvému smrteľnému ohrozeniu. Prečo druhá možná smrť prichádza z televízie ako prvá prichádzala z rozhlasu? Pretože televízia je formou, v ktorej sa nová „kontrolná“ moc stáva bezprostredná a priama. Ak chceme postúpiť k jadrú tejto konfrontácie, znamená to, že by sme si mali priam položiť otázku, či kontrolu nemožno zvrátiť a dať ju do služieb suplementárnej funkcie protikladnej moci: vynájsť umenie kontroly, ktoré by bolo novým hnutím odporu. Znamená to priviesť boj dovnútra filmu a docieľať, aby z neho film urobil svoj problém a nepristupoval k nemu zvonku. Burroughs to urobil v literatúre, keď hľadiskom kontroly a kontrolóra nahradil hľadisko autora a authority. Ako naznačujete, vo filme by tomu mohol zodpovedať Coppolov pokus so všetkými jeho neistotami a dvojznačnosťami, no aj s jeho skutočným bojom. Tejto kľúčovitosti, s akou sa film opiera o systém, ktorý ho chce

kontrolovať a nahradiť, aby ho mohol obrátiť proti nemu, dávate pekné meno manierizmu. Už v *La rampe* ste ako „manierizmus“ definovali tretie štádium obrazu: keď za ním už nič nevidno, keď nič zvláštneho nevidno ani nad ním, ani v ňom, no keď stále klže nad predchádzajúcim, presuponovaným obrazom, keď „pozadím obrazu je vždy už nejaký obraz“ až donekonečna, a práve toto treba vidieť.

To je štádium, keď umenie Prírodu ani neskrášľuje, ani nespirtualizuje, ale s ňou súperí: je to strata sveta, sám svet sa dal do robenia „toho“ filmu, akéhokoľvek filmu, a práve to je televízia; vtedy sa svet dal do robenia akéhokoľvek filmu a – ako tu hovoríte – „ľuďom sa už nič nestáva, všetko sa stáva iba obrazom“. Dalo by sa tiež povedať, že dvojicu Príroda-telo alebo Krajina-človek vystriedala dvojica Vôľa-mozog: film už nie je ani dverami-oknom (za ktorým...), ani rámcom-záberom (v ktorom...), ale informačnou tabuľou, po ktorej klžu obrazy ako „údaje“. Ako sa tu však dá hovoriť ešte o umení, keď tento svet robí svoj film, ktorý je priamo kontrolovaný a bezprostredne spracúvaný televíziou, čo vylučuje každú suplementárnu funkciu? Bolo by potrebné, aby film prestal robiť film a aby nadviazal vlastné vzťahy s videom, elektronikou a digitálnym obrazom, čo by mu umožnilo objaviť nové formy odporu a vzoprieť sa televíznej funkcii dohľadu a kontroly. Nejde o to skratovať televíziu – ako by sa to dalo urobiť? – ale zabrániť jej, aby zradila alebo skratovala vývoj filmu k novým obrazom. Ako totiž ukazujete, „keďže televízia znevážila, minorizovala, zavrhlá svoju perspektívu vo videu, kde ešte mala nádej nadviazať na dedičstvo povojnového filmu..., na zmysel pre rozkladanie a skladanie obrazov, na rozchod s divadlom, na iné vnímanie ľudského tela a na jeho ponáranie do obrazov a zvukov, treba dúfať, že tento vývoj video-umenia zasa ohrozí televíziu...“. Tam by sa mohlo črtáť nové umenie Mesta-mozgu alebo súperenia s Prírodou. A tento manierizmus má pred sebou mnohé rozmanité cesty a chodníčky, niektoré slepé a v iných prebleskuje nádej. Coppolov manierizmus „previzualizácie“ videom, kde je obraz robený už mimo kamery. Ale aj úplne iný, Syberbergov manierizmus, s prísnyimi, no zároveň triezvymi technickými prostriedkami, kde bábky a čelné projekcie vyvolávajú obraz na pozadí obrazov. Je to ten istý svet ako svet klipov, zvláštnych efektov a veľkoplošného filmu? Možno, že klipy sa až do svojho rozchodu so snovými pokusmi boli mohli zúčastňovať na tom hľadaní „nových asociácií“, ktorých sa dovoľáva Syberberg, a boli by mohli načrtávať nové mozgové spojenia budúceho filmu, keby ich nebol pohltit trh šlágru, táto chladná organizácia na zdebilňovanie mozgov, tento dôkladne kontrolovaný epileptický záchvat (tak trochu ako v predchádzajúcej dobe, keď sa filmu zmocnilo „hysterické divadlo“ masových propagánd...). A možno, že by sa veľkoplošný film bol mohol podieľať na estetickom a poznávacom tvorení, keby bol vedel dať ceste jej posledné opodstatnenie, ako to chcel Burroughs, keby sa bol vytrhol spod kontroly „chlapíka na Mesiaci, ktorý si nezabudol svoju modlitebnú knižku“, a keby bol výdatnejšie čerpal poučenia z *La Région centrale* od Michaela Snowa, ktorý tu vynašiel najstriedmejšiu techniku ako obraz otáčať okolo obrazu a divokú prírodu okolo umenia, čím film posunul až k čistému Spatiu. A kam smeruje experimentovanie s obrazom, zvukmi a hudbou, ktoré sa sotva začalo v dielach Resnaisa, Godarda, Straubovcov a Durasovej? A aká nová Komédia vzíde z manierizmu telesných postojov? Váš pojem manierizmu je veľmi dobre fundovaný, ak pochopíme, že manierizmy sú rozličné, heterogénne a že predovšetkým nemajú jedno spoločné hodnotové kritérium, takže tento termín označuje iba bojisko,

kde umenie a myslenie skáču s filmom do nového živlu, zatiaľ čo kontrolná moc sa usiluje pripraviť ich oň a obsadiť toto pole, aby z neho mohla urobiť novú kliniku sociálnych techník. V tomto protirečivom zmysle je manierizmus krčovitým trhaním film-televízia, kde to najhoršie susedí s nádejou.

Museli ste sa na to „bližšie pozrieť“. Stali ste sa teda novinárom v *Libération* bez toho, aby ste prerušili svoje vzťahy s *Cahiers*. A keďže jedným z najzaujímavejších dôvodov pre žurnalistické povolanie je túžba cestovať, zostavili ste z prieskumov, reportáží a ciest seriál kritických článkov. Aj v tomto prípade však vaša kniha pôsobí autenticky práve vďaka tomu, že všetko sa v nej splete okolo toho konvulzívneho problému, ktorý *La rampe* uzavrela trochu melancholickým spôsobom. Možno, že všetky úvahy o cestovaní prechádzajú štyrmi postrehmi, z ktorých prvý je u Fitzgeralda, druhý u Toynbeeho, tretí u Becketta a posledný u Prousta. Prvý konštatuje, že ani cesta na Antily alebo do širého sveta nebude pre nás ozajstným „zlomom“, pokiaľ zo sebou nosíme Bibliu, spomienky z detstva a svoju bežnú reč. Druhý hovorí, že cesta sleduje nomádsky ideál, ale ako smiešne pranie, pretože nomádom je, naopak, ten, kto sa nehýbe, kto nechce odísť a je pripútaný k svojej vydedenej zemi, k ústrednej krajine (v súvislosti s jedným filmom Van der Keukena sám hovoríte, že ísť na juh, znamená nevyhnutne sa stretnúť s tými, čo chcú zostať tam, kde sú). V treťom a najhlbšom postrehu, Beckett hovorí, že „necestujeme pre radosť z cestovania. Viem, že sme blázni, ale nie až natoľko“... Aký iný dôvod by to napokon mohlo mať, ak nie overiť, ísť overiť niečo, niečo nevysloviteľné, čo sa vynorilo z duše, zo sna, z nočnej mory, hoci aj či sú Číňania naozaj takí žltí, ako sa hovorí, alebo či niekde, tam dole naozaj existuje taká nepravdepodobná farba, nejaké zelené žiarenie, nejaká modrastá a purpurová atmosféra. Proust povedal, že rojko je ten, kto ide niečo overiť... A čo sa vás týka, vo svojich cestách overujete, že svet naozaj robí filmy, že ich neprestáva robiť a že televízia je práve toto celosvetové robenie filmu: takže cestovať znamená ísť sa pozrieť „v ktorom momente dejín médií“ sa mesto, toto mesto nachádza. Takýto je váš opis Sao Paula, tohto sebapožierajúceho mesta-mozgu. Raz ste dokonca cestovali do Japonska, aby ste videli Kurosawu a overili, ako v japonskom vetre vejú zástavy *Ranu*; No keďže v ten deň tam nebol nijaký vietor, zistili ste, že ho nahrádzali úbohé veterné motory, ktoré, ó, zázrak, obrazu dávali ten nezničiteľný vnútorný suplement, skrátka, tú krásu alebo tú myšlienku, čo obraz uchováva iba vďaka tomu, že existujú iba v obraze a sú ním vytvorené.

Vaše cesty prinesú teda dvojznačné výsledky. Na jednej strane zisťujete, že svet robí svoj film a že práve v tom spočíva sociálna funkcia televízie, jej veľká kontrolná funkcia: tam pramení váš pesimizmus, dokonca vaša kritická beznádej. Na druhej strane zisťujete, že zatiaľ čo všetky ostatné cesty iba overujú tento stav televízie, film stále ostáva tým, čo treba urobiť a je tou absolútnou cestou: tam pramení váš kritický optimizmus. Na križoviatke týchto dvoch ciest je krčovité trhanie, vaša príznačná cyklotýmia, závrat, Manierizmus ako esencia umenia, ale tiež ako bojisko. Na jednej i na druhej strane sa občas zdá, že veci si menia miesta. Keď totiž cestovateľ prechádza od jednej televízie k druhej, nemôže sa ubrániť myšlienke, že filmu treba priznať to, čo mu patrí a odtrhnúť ho tak od hier, ako od informácií: nastane istý druh implózie, ktorý trochu z filmu uvoľní v tých televíznych seriáloch, ktoré sám pre seba zostavujete, napríklad v seriáli o troch

mestách alebo o troch tenisových hviezdach. A keď sa na druhej strane ako kritik obráti k filmu, ešte lepšie vidíte, že aj najrovnejší obraz sa skoro nezbadateľne prehýba, vrství, vytvára zhustené zóny, ktoré vás nútia cestovať v ňom, ale táto cesta bude konečne suplementárna a nekontrolovaná: tri rýchlosti u Wajdu a predovšetkým tri pohyby u Mizoguchiho, tri scenáre, ktoré odhaľujete u Imamuru, tri veľké kruhy, ktoré sa črtajú v Bergmanovom filme *Fanny a Alexander*, kde nachádzate tri stavy, tri funkcie filmu – divadlo skrášľujúce život, spirituálne antidiadlo tvárí a operácia súperiaci s mágiou. Prečo sa v analýzach vašej knihy od začiatku až do konca tak často objavuje trojica? Možno preto, lebo 3 niekedy všetko uzatvára a sťahuje 2 k 1, a niekedy zasa unáša 2 a vyháňa ju ďaleko od jednoty, diela, útočiska. Trojica alebo video, stávka na pesimizmus alebo optimizmus – bude to vaša budúca kniha? Boj má toľko podôb, že sa môže odvíjať na všetkých nerovnostiach terénu. Napríklad medzi rýchlosťou pohybu, ktorú americký film ustavične zvyšuje, a pomalosťou matérií, ktorú sovietsky film odmeriava a uchováva. Vo veľmi peknom texte hovoríte, že „Američania veľmi ďaleko posunuli skúmania plynulého pohybu, rýchlosti a čiary úteku, pohybu, ktorý zbavuje obraz jeho tiaže, jeho matérie, skúmali telo v stave beztiaže... kým v Európe, dokonca v ZSSR si niektorí dokonca aj za cenu zničujúcej sebamarginalizácie dopriavajú prepych študovať pohyb z opačnej stránky: ako spomalený a nesúvislý. Paradžanov, Tarkovskij, ale už predtým Ejzenštejn, Dovženko a Barnet sledovali, ako sa materiál hromadí a zhusťuje, ako sa v spomalenom pohybe utvára geológia prvkov, odpadov a pokladov: robili kinematografiu sovietskeho glaciálu, tejto ríše nehybnosti...“ A ak je pravda, že Američania využili video na ešte rýchlejšie pohyby (a kontrolu vysokých rýchlostí), ako potom priviesť video k pomalosti, ktorá uniká kontrole a uchováva, ako ho – podľa Godardovej „rady“ Coppolovi – naučiť ísť pomaly?

přeložil Miroslav Marcelli

Studie nazvaná *Optimisme, Pessimisme et Voyage* vyšla pôvodne ako predmluva ke knihe:

Serge D a n e y, *Ciné-Journal 1981 – 1986*. Éd. Cahiers du cinéma, Paris 1986.

Přeloženo z francouzského originálu:

Gilles D e l e u z e, *Pourparlers*. Minuit, Paris 1990, s. 97 – 112.

Překlad publikujeme jako ukázkou z jejího připravovaného slovenského vydání.

Citované filmy:

Bez střechy a bez zákona (Sans toit ni loi; Agnès Vardová, 1986), *Fanny a Alexander* (Fanny och Alexander; Ingmar Bergman, 1982), *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964), *Láska na smrt* (L'amour à mort; Alain Resnais, 1984), *La région centrale* (Michael Snow, 1970 – 1971), *Les Morfalous* (Henri Verneuil, 1983), *Ran* (Akira Kurosawa, 1985).

Články

SKUTEČNOST OBRAZU

Josef Moucha

Konvenční fotograf očekává od svých momentek, že budou odrážet, co nejvěrněji možno, vybranou scénu, světlo a osoby, její pozadí. [...] Není nic halucinantnějšího, než vidět zrození barev, forem, vidět vynořovat se z hloubky papíru koně, kolo, kněze, kteří se pomalu konkretizují sami v sobě a budí zdání boje za to, aby se definovali a kopírovali to, čím jsou mimo přístroj. Všichni tento výsledek akceptují a je mezi nimi málo těch, kteří postřehnou, že model není přesně tentýž, že fotografie ukáže jiné věci, jiné lidské vztahy, vztyčí mosty, po kterých bude umět přejít jen samotná imaginace.

Julio Cortázar¹⁾

I

Stavebními jednotkami kinetického záběru jsou statické fotografické snímky. Tedy znaky formálně předurčené lidským pohledem – tím, co a jak se právě ze stanoviska člověka ve světě ukazuje. Fotografie je, a hlavně bývala, v češtině opisována obratem světlo-kresba, neboli spojením doslovných protějšků internacionálně frekventovaných řeckých termínů. To proto, aby se – tady jako tam – zhodnotila její přírodní povaha. Odpovídá to skutečnosti anebo spíše iluzi? Lze ve fotografii hledat obdobu jazyka, v němž význam určuje dohoda, anebo je znakem přirozeným, jenž ujednání nevyžaduje? Co se změní, nahradí-li původně fyzikálně chemickou metodu elektrické zpracování spektrální škály světelného záření a jeho prostorového rozložení? V čem se takový mediální posun chová souhlasně s relativně známým polem filmového záběru?

Připomenu, že jsem se k nadhozeným souvislostem již vyjadřoval. Od zrcadlení k reflexi²⁾ soustřeďuje výhrady vůči pojetí Rolanda Barthesa, zprostředkovanému jeho Světlo komorou.³⁾ Barthesovo noema „toto bylo“ plně nepokrývá fotografický ani kinematografický obraz. Vícenásobné expozice zjevně nejsou prostou fixací „zrcadlení“: prolnutí záběrů nezobrazuje někdejší scény, nýbrž utváří vyobrazení čehosi nebývalého. Pravda,

1) Julio Cortázar, *Okna k nepředvídanosti*. In: Tomáš Fassati (Ed.), *Špecifikum fotografie*. Banská Bystrica 1984, nestr. příloha.

2) Josef Moucha, *Od zrcadlení k reflexi*. „Illuminace“ 8, 1996, č. 3, s. 39 – 48.

3) Roland Barthes, *Světla komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994.



jednoduchá zobrazení slouží co zprostředkování výchozích podnětů, k nimž zpětně odkazují. Třebaže má ale prostý snímek vyvolat maximální možné zdání zástupnosti, i tak se výraz takového záměru stává něčím, co tu před tvorbou znaku nebylo.

Zážitek arény⁴⁾ nesdílí s Vilémem Flusserelem předpoklad, nastolený v knize *Za filosofii fotografie*: „Fotografie je obraz pojmů.“⁵⁾ Ačkoli spis zároveň mluví o druhé a třetí generaci kamer, rozdíl původního založení fotografie a nové podstaty digitálního obrazu zůstává zastřen.

II

Titul prvních publikací, obrazově vybavených fotografickou cestou, zní příznačně: *The Pencil of Nature* (1844 – 1855), *Sun Pictures in Scotland* (1845).⁶⁾ Také ve Francii se vzdor dobrozdání samotného vynálezce daguerrotypie,⁷⁾ považoval fotografický obraz za přírodní úkaz – příkladně Louis Joseph Gay-Lussac (30. 7. 1839 ve sněmovně pairů).⁸⁾ Vztah znaku a značeného uniká překvapivě snadno. Tvrdí se třeba, že není kouře bez ohně, což má vystihnout případ přirozeného znaku, kde vazba k označovanému vyplývá rovnou z přírodních poměrů a nikoli až z dohody.⁹⁾ Jenomže dým nemizí okamžitě

4) Josef Moucha, *Zážitek arény*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 3, s. 73 – 87.

5) Vilém Flusserelem, *Za filosofii fotografie*. Praha, 1994, s. 33.

6) Vydal je vynálezce negativu William Henry Fox Talbot. Srov. Eudovít Hlaváč, *Dejiny fotografie*. Martin 1987, s. 34.

7) Srov. Rudolf Skopec, *Dejiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha 1963, s. 482.

8) Srov. Zdeněk Wirth (Ed.), *Sto let české fotografie 1839 – 1939*. Praha 1939, s. 19.

9) Srov. Gérard Durozoi – André Roussel, *Filozofický slovník*. Praha 1994, s. 333.



s uhašením ohně. Stejně tak platí, že zatímco hledíme na světelné záření, zdroj již nemusí existovat. (Znak sui generis: doznívání velkého třesku.)

Obraz je slepý k některým významům, které dokážeme rozeznat a pojmenovat, čili vyjádřit neobrazně. Proto, i když jazykové prostředky zase převádějí do svého kódu neúplně vizualitu, není nesmyslné slovní vyšetřování obrazů. Ostatně pouze čistá, „neilustrovaná“ interpretace je odkázána na to, co dokáže ve viditelném postihnout text. Oba systémy mají své kvality, vzájemně se doplňující. V případě článku *Skutečnost obrazu* jsou reprodukce součástí argumentace. Někdy ovšem představuje střídání obou úrovní anti-iluzivní prvek – viz filmové titulky: budou-li sázeny v jazyce, v němž se dostatečně neorientujeme, mimoběžnost s obrazem vynikne obzvláště ostře.

Způsob, jakým obrazové a verbální znaky vnímáme, je do značné míry odlišný. Čtenou informaci vstřebáváme pracněji. Jestliže se nesoustředíme, zapadne rozhlasový projev do pozadí co pouhá kulisa. Občas „čteme“ – viděné – písmo naprázdno... Stejně tak – aniž bychom si ho uvědomovali – můžeme „vidět“ obraz. Je-li však registrován, potom je oproti textu vnímán výrazně kratším spojením – až bezděčně. Konzumenta, neusilujícího o jakost podnětů, uspokojí právě takovéto okamžikové zásahy: odtud prýští zisky těch, kteří ve velkém bombardují veřejnost obrazy.

Při fotografickém budování či příjmu znaků se vyzářenému signálu nastavuje citlivé rozhraní, v němž dochází k reakcím, vedoucím k zviditelnění. A podívejme, paradox: tak rozšířený a mnohostranně využívaný fotografický fixační efekt, působený interakcí světla s částicemi záznamového média, údajně není ve všem všudy uspokojivě vyložen.¹⁰⁾ Prakticky jde ovšem především o vyvolání nasvíceného snímku. Prapůvodně ve finální

10) Srov. Jan M r á z (Ed.), *Národní technické muzeum v Praze. Průvodce*. Praha 1988, s. 22.



unikát, poté o přeměnu latentního obrazu v negativní matici. Současná instantní fotografie disponuje obojím naráz: vedle rychle dostupného pozitivu v jediném exempláři nabízí i negativ. Ten – spolu s diapozitivem – skýtá předpoklad známé výhružce o nekonečném množství identických zvětšenin. K takové pohromě sice doslova vzato nikdy nedojde, avšak hrozba je dnes a denně evokována oklikou, totiž přes televizní vysílače.

V kvalitní reprodukci bývávala shledávána nezadatelná přednost „mokré“ chemické technologie klasické fotografie, přičemž fyzikální rys zůstává zachován i s elektronickým rozkladem optického průmětu obrazu: odpadá chemie, trvá kresba světlem. Lučebniny mohou z fotografického procesu docela zmizet – tam, kde záznam dosáhne co do rozlišovacích schopností uspokojivých parametrů „suchou“ cestou.

Intence principu fotografického znaku se přenáší na prostředky z fotografie odvozené. Ať už evidentně, viz kinematografie, anebo nepřímou. V jiné poloze máme s daným potenciálem co do činění v televizní sféře. Obrazy se vysílají opět tak, aby posléze mohly dojít úrovně měřítek určených lidským zrakem.

První bezfilmový fotoaparát byl veřejně předveden roku 1980 jako Magnetic Video Camera (značka Mavica firmy Sony): zápis pořízený metodou jednotlivých televizních snímků byl řazen na disketu, tedy v rozpoložení kruhovém (namísto šikmého uložení známého z analogových televizních záznamů na magnetickém pásu dobových parametrů). Mezitím poslouží i nejrozšířenější – tříapůlpalcová – počítačová disketa. „Digitální fotoaparáty používají pro záznam obrazu elektronická nebo magnetická paměťová média,“ uvádí aktuální věstník společnosti Olympus C & S.¹¹⁾ První osobní počítač představila firma IBM roku 1981, idea digitalizace obrazu však s computerovou technikou

11) Olympus C & S, *Olympus 1997 – 98*. Praha 1997, s. 14.



koresponduje od roku 1955, kdy se objevila myšlenka připojit k počítači monitor. Rozklad obrazu a jeho elektrifikovaný přesun po drátě „jest již starého data“.¹²⁾

Stejně dobře mohou nést obraz i zvuk soubory nespojitých čísel. Digitální kamery převádějí světlo na elektrické signály za účelem produkce tak řečených obrazových bodů. Při digitalizaci pohyblivých obrazů pomáhá komprese dat. Ta počítá se záznamem rozdílů v jednotlivých snímcích, jichž má za sekundu proběhnout obrazovkou padesát; takzvaná redukce bitového toku rezignuje na definici každého z příslušných obrazových bodů, čímž odbourává redundanci údajů. „Existují tři typy snímků. Jsou to I (intra) snímky, ty je možno chápat jako izolované snímky, které se kódují jako statické snímky, bez uvažování jakéhokoli vztahu k sousedním snímkům. Dále jsou to P (predicted) snímky, které jsou předpovídaný z nejposledněji rekonstruovaných I nebo P snímků, nahlíženo z hlediska dekódování. Nakonec jsou zde B (bidirectional) snímky. Ty jsou konstruovány z nejbližších dvou I nebo P snímků. Zkouší se, co dopadne lépe, zda kódování na základě historie nebo budoucnosti, tedy na základě předchozího nebo následujícího snímku. Nyní zase nahlíženo z hlediska kódování. Obvyklé schéma vypadá takto IBBPBBPBBPBBIPB...“¹³⁾

V kinematografii je celá záležitost choulostivější. Světelným zářením zprostředkovávaná vazba k scéně předobrazu se opírá o řádově vyšší kapacitu nasycenosti snímku daty. Odpovídající je toliko zvyšování rozlišovací schopnosti, nikoli úvahy o tom, jak vyjít

12) Vladimír Č a h a, *Fotografie ve službě dálkového přenosu obrazu*. In: Zdeněk W i r t h (Ed.), *Sto let české fotografie 1839 – 1939*. Praha 1939, s. 92 – 95. O bezdrátovém vysílání viz Josef S a h á n e k, *Radio-elektřina*. In: *XX. století. Sv. III*. Praha 1931, s. 199 – 236.

13) Stanislav S a i c, *Co je MPEG? „Advanced“ 2*, 1997, č. 2, s. 74.



s málem. Dokonce i hudební kompaktní disk v jistém ohledu zaostává za starší technologií vinilové desky: digitální záznam na CD je nespojitý a při reprodukci zvuku tudíž musejí z původního signálu části scházet.

S digitalizací obrazu dochází na kvalitativní jinakost. Na roveň zápisu světelného průmětu je možné relativně snadno dosadit cizorodý – řekněme grafický – prvek. Trikové zařízením je sice složité, ale výsledná montáž za to leckterému producentovi stojí. Nemusí totiž nutně rušit klišé obvyklé divácké optiky.

Retuš zde teoreticky přichází o příslovečné krátké nohy, neboť chybí její zřídlo – dejme tomu negativ s očividnou změnou. Shora již citovaný nabídkový věstník firmy Olympus C & S navrhuje: „Obrázek můžete po načtení do počítače libovolně upravovat nebo doplňovat ve standardních nebo speciálních grafických aplikačních programech.“¹⁴⁾ Dočteme se zde též, že digitální fotoaparáty určitých typů používají k ukládání snímků paměťovou kartu vybavenou funkcí „panorama“ k exponování rozměrných objektů pomocí sekvence snímků, elektronicky propojitelné v jediný obraz. Takováto výbava aparátu podlamuje tradiční představu o expozici a její nezkreslené reprodukci. Obě totiž bývávaly nesené nikoli jednotlivými impulsy, nýbrž celými jejich kvanty, vyzářenými povýtce naráz. Ale nakolik smíme lpět na setrvačnosti zdání?

I při prostém fotografování může vznikat latentní obraz na etapy; a dá se to posléze dokázat jedině za předpokladu, že se průměty jednotlivých expozic na filmu překrývají – a že je film k dispozici... Teprve proměna osvitů v negativní nebo v inverzní obraz nebývá tak docela dílem podléhajícím kreativní libovůli. Způsoby tu stanovuje předpoklad (někdy vícenásobné) vrstvy světlocitlivých sloučenin: filmy určené k přímému prohlížení

14) Olympus C & S, *Olympus 1997 – 98*. Praha 1997, s. 14.



či k pozitivní projekci jsou po expozici a vyvolání vývojkou pro černobílý proces takzvaně chemicky osvětleny. Protože se to obvykle děje celoplošně, zůstává obraz neprakticky daleko lokální svévoli: možnost jednoduchých, nepostřehnutelně cílených vstupů do procesu vyvolávání je neočekávaná zejména v kinematografii... Zato byla rozvinuta ohromující škála trikových zásahů i aranžmá spočívajících v manipulaci skutečnosti před objektivem. Již expozice realistické malby na jinak průhledném skle se uchází o nerozlišitelnost propojení s těmi částmi obrazu, které reprezentují průmět ostatního světa. A elektrostatický výboj budiž alespoň nahodilým příkladem kontrole nepodléhajícího osvitu záznamového materiálu. Potom ani tady není výhradním původcem latentního obrazu světlo abstrahované z vnější scény.¹⁵⁾

Historik Vladimír Nálevka zobecňuje ve stati *Zmizelé dějiny*, věnované zájmu totalitních režimů o přizpůsobení dějin svévolnému obrazu, nezbytnost „všechny prameny kriticky interpretovat, neboť neexistuje pramen, který by nemohl být padělán a není doby, která by prameny nepadělala“.¹⁶⁾

Tam, kde se stává nositelem zobrazení numerický soubor, získáme flusserovským rozbořením obrazu opravdu pojem, totiž číslo. Způsob převodu v obraz dovoluje digitální šifru vnímat v přijatelných měřítcích, ačkoli typ kódování stojí na docela specifických prvotních. Ty druhotně mohou zprostředkovávat obraz, byť vykazují stejné základní rysy, ať se jedná o signál obrazový anebo zvukový. Může-li být obdoba k tomu spatřována v optickém záznamu zvuku, vede paralela k náhledu, že praktický rozdíl mezi minimálními elementy, nesoucími společně signál, pozůstává v systému transformace. Ať už je

15) Srov. Jan Schlemmer, *Fotografování neviditelná*. Praha 1947.

16) Vladimír Nálevka, *Reinventing History*. „Transitions“ 5, 1998, č. 5, s. 87. Cit. z českého rukopisu.



ve vztahu k divákovi prostředníkem původní světelné scénérie soustava rozptylových plošek, anebo matematicky definovaných bodů, jedná se o srovnatelné postupy.

Tím by neměla zapadnout jejich různost: digitální převodník nepřestává být vůči fyzikálně chemickému snímku mediální novinkou. Soubor pojmů, kódujících obraz, tu ovšem opět nezávisí na předpojaté libovůli konstruktéra aparátu. Základním určením programu je znovu totéž, co u klasické fotografie. „Pravíme, že tvar, polohu a velikost předmětu, nebo stručně vyjádřeno předmět, ze snímků rekonstruujeme.“¹⁷⁾ Fotografování bylo vyvinuto právě proto, že se novověké společnosti nedostávalo dostatečně životné obrazové evokace původních, světem přirozenosti ztělesňovaných podnětů. Jaromír Zemina: „Ve Španělsku populární neapolský malíř Luca Giordano (pro Španěly Lucas Jordán), jeden z prvých, kdo v 17. století Dvorní dámy studoval, shledal v nich „teologii malířství“, a Velázquez tu vskutku použil všech složek malířského výtvaru, námětem počínaje, a využil všeho, co uměl, k vyjádření vznešenosti malby a její božské podstaty. Zvláštní kouzlo obrazu je však i v tom, že přes veškerou složitost své obsahové struktury působí jako okamžikový záběr vzniklý takřka náhodně, jako když fotograf chtějící udělat hromadnou podobiznu stiskne spoušť aparátu omylem dřív, ve chvíli, kdy se lidé, kteří mají být portrétovaní, teprve chystají zaujmout patřičnou pózu; můžeme se potom divit, že se na Velázquezovu malbu někdy pohlíží jako na předchůdkyni daguerrotypie?“¹⁸⁾

Reprodukce dávají předlohám příležitost držet si skrytou nadřazenost: dokud se originál neztratí, lze ověřit napodobeninu existencí depozita – unikátu, který se kategoricky liší. Vstoupí-li digitální znak rázem přímého přenosu rovnou do oběhu, unáší nás do temnot

17) Josef K o u n o v s k ý, *Theoretické základy fotogrammetrie*. Praha 1948, s. 32.

18) Jaromír Z e m i n a, *Velázquez. Esej o vznešenosti malby*. Praha 1998, s. 35 – 36.



nad vodami. Narozdíl od ostatních typů zápisu má v digitálním systému kopie kvalitu originálu. Nezdá se pak, že by obsahy proudící po sítích a družicově obepínající planetu patřily nějakému východisku. Ve srovnání s matricemi záznamů jsou přítomny neoslabe- nou měrou všude, třebaže vykáží různá zpoždění, odměřená způsobem přenosu.

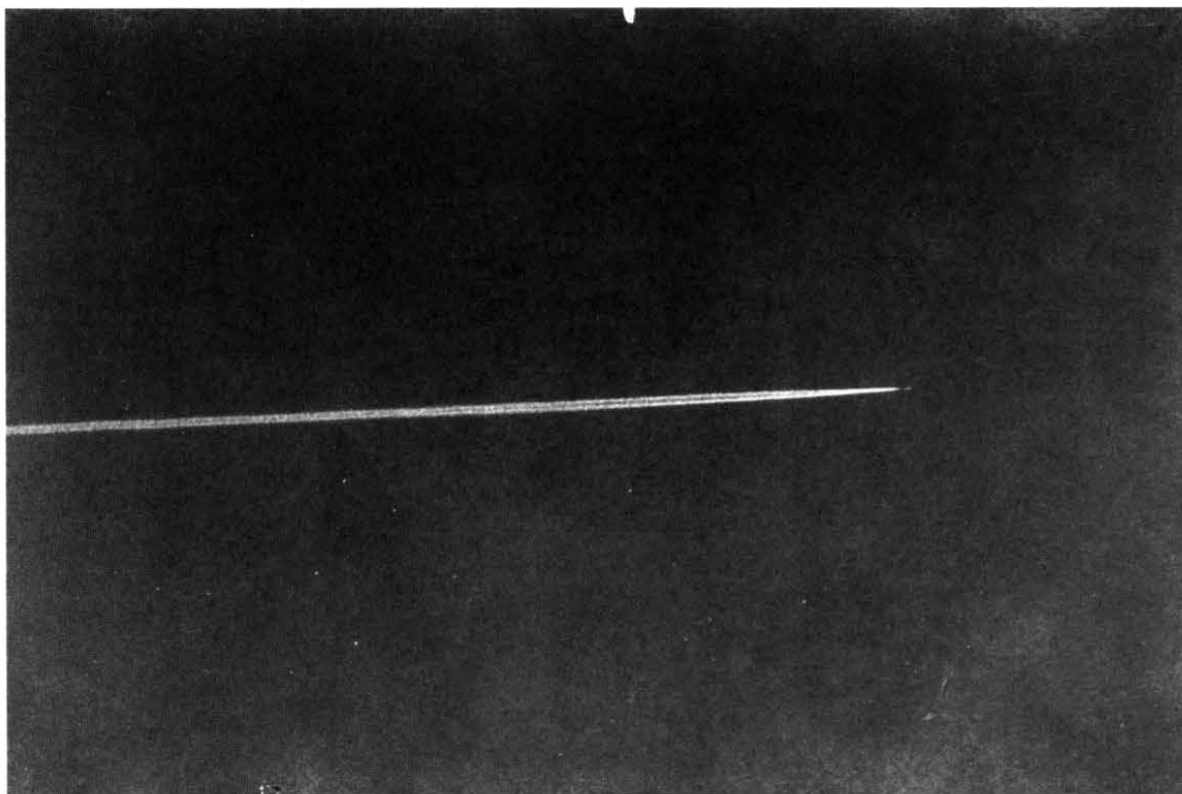
Jinak vzato: pročítáme-li se starším tiskem, propadáme se do říše informací stylizova- ných k dobové spotřebě: víme, že mnohé zprávy byly vysazeny dopředu – jak ale odlišit „markýrované“ události, k nimž posléze nedošlo?

Lze-li – narozdíl od fotoobrazů – přivést analýzu numerického zobrazení k souboru čís- sel, žádný věcný přesah ke konkrétní scéně zde nemusí být. Naproti tomu fotografie – spolu s jejími analogiemi – tradičně vystupuje co synonymum věrohodného mimetic- kého systému. Ještě před tím, než se vynález dočkal praktického rozvoje disponibility reprodukční, byla v něm podchycena kvalita automatického fixování světelné projekce: citlivá plocha absorbuje záření zdroje nebo odlesk scény. Až na výjimky se tak děje jed- norázově, mechanicky a nemanipulovaně. Podvědomě je to při vnímání kontrolováno, i když jen do té míry, kam sahají samozřejmé vizuální návyky.

Vyhovuje tedy fotografie hlavně našim představám – anebo na nich nezávislé pravděpo- dobnosti?

III

Interakce s fotografovaným předmětem nemusí vždy končit u povrchu, u něž nás zdrží zrak. Abychom vyšetřili vnitřní, přímému smyslovému ohledání skrytý stav, není tře- ba destrukce provázející fyzický průnik. V tomto směru se ovšem k zviditelnění používá nejen elektromagnetického, nýbrž i jiných druhů záření, včetně paprsků X. Jakkoli



neobvyklé průměty jsou myslitelné, mají uměle vytvářené obrazy navozovat vjem odpovídající záměru – v krajním případě se stát třeba výrazem náhody.

Řada oborů provozuje fotografování exaktně – ovšem přesnost v rámci systému zaručuje jedině dodržení „smluvně“ stanovených parametrů. Trpce si historik připouští popření role fotografického dokumentu: „Upravené fotografie byly běžně publikovány v odborných pracích a učebnicích, stávaly se podkladem pro výtvarná díla i pro zpětné zásahy do dalších druhů historických pramenů, např. do svědeckých výpovědí pamětníků. Zcela jiným typem padělání minulosti byly nahrané scény, které byly po fotografické či filmové fixaci vydávány za dokumentární záběr. Klasickým dílem v tomto směru byl filmový záznam setkání dvou seskupení sovětské armády, která uzavřela stalingradské obklíčení německé armády.“¹⁹⁾ Sotva by se v tomto ohledu co změnilo, kdyby byl aparát k elektronickému transformování světla vybaven záznamníkem s automaticky blokováním ukládáním signálu...

Technologie není sama o sobě zárukou věrohodnosti. Je určující v odlišném smyslu. Co do existence pokládejme fotografie za časové. Světlo si je doslova bere zpět. Vyšisované pozitivy mizí, papírové podložky se rozpadají. Informaci lze z obrazu zachránit elektronickým převodem do numerického kódu. Životnost paměti kompaktního disku je odhadována na minimálně osmdesát let, před výpršením lhůty lze digitální soubor překopírovat bez sebemenší ztráty kvality. Pro kulturu – čili nastavování paměti – to znamená totéž, co vynález tiskařského lisu: z elektronického záznamu lze pořídit dokonalý pozitiv, splňující veškeré nároky kladené na původně fotografický obraz – s výhradou zadostiučinění antikvárnímu sběratelství.

19) V. N á l e v k a, c. d., s. 88 – 89.



Materiálně pochází fotografie z přirozeného světa – a takto do něj nepřestává patřit. Nehledě na to, že tvrdit totéž o numerickém souboru je sotva možné, představuje každý snímek víc než pouhopouhý součet surovin v rámci zákona o zachování energie. Materiálně nelze situaci úplně postihnout. Obrazy existují více než fyzicky. A není to ani tak prostředí, v co intervenují. Ovlivňují naše mínění – a to v míře, kterou máme pod kontrolou tím méně, čím méně si uvědomujeme technologii jejich vzniku.

Fotograficky získané znaky jsou umělé: liší se od samovolných stop přírodních pochodů, personifikovaných petrefakty. To, co je snímáno záměrně, vykazuje přítomnost vědomí. Hned na úrovni základní stavební jednotky kinematografie – a to bez vztahu k tomu, z jakých prvočinitelů sestává – lze snímek přijímat adekvátně či neadekvátně autorskému úmyslu. Ani znak získaný cestou fixace opticky nekomplikovaného „zrcadlení“ nemusí být rozluštitelný sám ze sebe. A to nejen pro příslušníka jiného civilizačního okruhu, jenž nemá pro vnímání veškerých zúčastněných složek obrazu zvykem utvrzené zázemí. O spoustě snímků nedokážeme bez slovního doprovodu usoudit, jaký výraz vědomí znázorňují. Například fotoska k hranému filmu, jež neznáme, nejenže může nabýt vlastního významu; pochopitelného smyslu jednoduše také nabýt nemusí – právě proto, že její vznik provází idea, která nám uniká. Stejně dopadají odkazy ke skutečnosti neinscenované. Zkušenost autora není možné cele přenést na diváka; snímek je založen na redukci a počínaje časově vymezenou expozicí, rozrušuje souvislosti. S definitivním vyjasněním věci by mělo být zřejmé, že znaky nestačí na cokoli. Žádné médium není v tomto ohledu dostatečně disponované. Každá technologie zprostředkování informací obrazem nutně staví na úpravách. Omezení vyplývá z principu: znak není ekvivalencí, nýbrž analogií. Zobrazení je připodobněním, nikoli totožností. Přes veškerou interaktivitu to platí i pro virtuální modely reality. Obyčejné zrcadlení nás na akutní naléhavost computerové

simulace připravuje hůře než špatně: v zrcadle se neukazují pomyslně generované zjevy, nýbrž odraz přirozeného světa, nepřenosný virtuální průmět – proměnlivý v závislosti na stavu scény.

Technicky získané obrazy bývají sice odvozené obdobně, ale zrcadlo toliko připomínají. Nejsou pouhým stínem. Byly nadány možností samostatné působnosti a nedozírné multiplikace. Vystupují nezávisle na předobrazu skutečné scény a jejich vliv se tím nepoměrně zvětšuje; nebývají místně fixovány, ani svázány s proměnami vúčihledné materie.

Výbava k lapání světla je zkonstruována tak, aby zachycené paprsky vykreslily obraz způsobený klíči lidského vnímání. Snímek tak odkazuje k modelu našeho zření, ale zároveň se tím nevzdává vztahu dalšího, totiž poměru ke světu nezprostředkovanému. Nepozůstává – oproti systému do sebe uzavřeného konvenčního znaku – v sobě samém.

Snímky zjevují rozrůzněnost myšlení: od „pouhého“ pořádání odlesků po osobování si pozice tvořivého subjektu. „Řekneme-li však pouze, že umění jest umělé, nedostaneme se blíže k povaze uměleckého díla než tezí o přirozenosti a upřímnosti uměleckého díla, kterou usilujeme zamítnout. Přirovnejme však onu složku umělosti k pasti, která jímá spontánní projev, ba která mu dovede i nalíčit. Jat, je jakoby cárem živoucí ektoplasmy, žádající si dorůst nové úplnosti samostatného organismu.“²⁰⁾ Tam, kde záběr vizuální zkušenost popírá, aby ukázal specifické souvislosti fotografických obrazů, končí opora miméze. Přece však v obrazech, kde má být odlesk světa divákovi zpřítomněn v podobě co možná blízké běžnému vidění, rozprostírá se doména nejméně zjevného klamu. Už nazírání samo je tvůrčí. To, co se divákovi předkládá zprostředkovaně, není původní přirozeností světa. Uvedená samozřejmost nebývá trvalou součástí vědomí. Zapomíná se na ni v mnoha úvahách o médiích, neřkuli při samotném jejich vnímání. Teprve když každému nesamovolnému obrazu přiznáváme umělou reálnost, zjednááváme si předpoklad k postřehům reversibilního vlivu znaků.

IV

Čím mohou být statické snímky, nevázané jednotou času, místa ani věcného obsahu? Lze prostřednictvím takto oddělených obrazů simulovat funkci přisuzovanou řeči? Jak je vlastně jednotlivým znakům dáno překročit svou omezenost a stát se artikulací myšlení?

Co odpověď předkládám obrazovou část příspěvku, koncipovanou na způsob sekvence. K tomu následující dvě pasáže.

Ernst H. Gombrich: „[...] úmysl, který vedl k objevu ilusionistických uměleckých praktik nebyl ani tak všeobecným přáním ‚napodobit přírodu‘, jako spíše na umělce kladeným požadavkem názorně vyprávět svaté legendy a mýty. Mohli bychom tu snad rozlišovat mezi různými formami vyprávění v obrazech. Jednu z nich je asi nejlépe označit za piktografickou, tedy obrazně popisnou metodu. Vypráví svaté historie jednoduchými, jasnými obrazovými znaky a divákovi umožňuje, aby vyprávění porozuměl – ne však, aby si je živě přenášel do současnosti. [...] Jinými slovy: publikum posléze od umělce

20) Jindřich Chaloupecký, *Umění jest umělé*. „Program D 41“ 6, 1940, č. 3, s. 85.

vyžaduje, aby přiváděl na scénu svaté výjevy v takové podobě, v jaké by je mohlo vidět ve své době.²¹⁾

Jan Bernard: „Fotografický analogon reality nemůže plnit funkci jazyka, není jím. [...] Také filmový analogon, atributivně přiřazený realitě (ať již spontánní či imaginární), a tedy mající od ní distanci, danou technicky, začíná být jazykem teprve ve chvíli přechodu ze statického stavu (fotografie) do stavu dynamického, řekněme slovesného (řada fotografických fází, uspořádaných lineárně). Paradoxně tato proměna jej činí ještě adekvátnějším analogonem reality, neboť je nyní schopen komplexněji a adekvátněji obrazit i její kvality časoprostorové.“²²⁾

Reprodukce umístěné do řady vedle sebe mohou vzdáleně připomenout sérii fotografických fází, z jaké se skládá filmový záběr. Rozdíl je ovšem značný. Fotografie spřažené zde v metacyklus zůstávají různorodými prvky: snímky neváže převzatý časový sled, ani místopis.

Samy o sobě nepředstavují takové znaky, jejichž „čtení“ vyžaduje předběžnou společenskou dohodu. Tento typ fotografií přiřazujeme ke zkušenosti pohledu. Paměť je jim svého druhu obrazovou databází: navádí představivost k hledání reálného smyslu toho kterého námětu.

Na transformaci znakové konfigurace ve význam se podílí jí stvořený kontext. A to i tehdy, když snímky neváže jednota místa a času. Ke všemu lze očekávat, že mozaiku směrodatné osnovy pozorovatel obohatí odjinud převzatými prvky. Pokud tedy vzájemnost zastavených okamžiků alespoň v náznaku připomene imaginární děj, vkrádají se sem znalosti, které nejsou součástí výpovědi.

To, co obsahuje série v prvním plánu, nesouvisí s konvencí dohody. Teprve odvoditelnost případného, symbolického významu je civilizačně podmíněna. Obě rozličné vrstvy stejného smyslového celku nereprezentují totožnost, ale souvztažnost.

Vztah člověka ke skutečnosti obrazu se nicméně neubírá výhradně po cestách sekundárnosti. Perspektivní snímky ožívujeme jinak než piktografy. Oč se pohled na fotografie opírá, nebývá ani tak konvence jako analogie. Při rozpoznání zobrazené scény či rozvaže o významu námětu se orientujeme dle zvyku a nevycházíme při tom z nějaké speciální nauky. Myšlením je hned vyhodnocování a kombinace vizuálních vjemů; obě se obejde bez jazyka.

Josef Moucha (1956)

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

(Adresa: Lukešova 36, 142 00 Praha 4)

21) Ernst H. Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellungen*. Stuttgart 1984, s. 21 – 22.

22) Jan Bernard, *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*. Praha 1995, s. 126.

SUMMARY

THE REALITY OF THE IMAGE

Josef Moucha

The purpose of this essay is to demonstrate how the individual photographic shots become transformed into symbolic testimonies. The images are restricted by no adopted temporal sequence or location. They represent no symbols requiring, for their comprehension, a preliminary consensus. This type of photograph may be likened to the experience of observance. The context created by a symbolic configuration helps to transform that configuration into meaning. This axiom applies even when the images are not captured by kinetic projection. Furthermore, it may be expected that the observer will enrich the mosaic with elements gleaned from elsewhere. The imaginary plot may thus draw on the observer's experience that does not form part of the artist's testimony. The derivability of another, symbolic meaning of this testimony is conditioned by civilization. The two varying strata of the whole do not suggest identity, but rather correlation. The visual assessment and combination of impressions existing outside language are effectuated by way of thought.

Static photographic images constitute the building blocks of kinetic shots. What sort of changes occur when the original physical and chemical method is substituted by an electric processing of light radiation? In which ways does such a media transformation behave in conformity with the relatively familiar field of a film take? These are queries to which a major part of the article seeks an answer. In terms of their material substance, the photographs come from the natural world, yet the situation cannot be perceived solely materially. It is hardly possible to seek any naturalness in the numeric character set. Generally speaking, each intentionally created shot manifests more than the sum-total of raw materials inherent in it, in accordance with the law on energy preservation. It is not merely the environment in which the images interact. They exist more than physically, they exist also in terms of meaning. They influence our opinions; the less we are aware of their processing technology, the less we can control them. The symbols obtained by way of photography are artificial: they differ from the spontaneous manifestations of natural processes. Whatever is photographed intentionally bears the imprint of consciousness. Symbols do not suffice in all cases. Every technology that mediates information by way of images necessarily builds on adaptations. The limitations are based on the principle that depiction stands for assimilation, not identity. Despite all interaction, this too is valid in the case of the virtual reality models.

Translated by Alena Fidlerová

Články

ESTETIKA DISKREPANCE:
PRAVIDLA HRY

Kristin Thompsonová

Dominanta Pravidel

Předpokládáme-li, že realismus je formálním, historickým rysem filmů, formujícím roviny tématu, vyprávění i stylu, v čem potom spočívá realismus *Pravidel hry*? Téma vysoké společnosti a propracovaný paralelismus tohoto filmu jej okamžitě odlišují od *Zlodějů kol.* André Bazin, který hluboko pronikl i do tohoto filmu, se zřejmě více než kterýkoliv jiný teoretik podílel na uznání, jakého se tomuto filmu dnes dostává od filmové komunity. Následující pasáž ilustruje silná i slabá místa Bazinovy analýzy.

„Jedním z nejparadoxněji působících aspektů díla Jeana Renoira je to, že je v něm vše tak nahodilé. Je jediným filmovým tvůrcem na světě, který si může dovolit zacházet s filmem s takovou zdánlivou nedbalostí. Bylo třeba Renoira, aby přišel s tou troufalostí nafilmovat Gorkého na březích Marny nebo aby se ujal castingu *Pravidel hry*, kde jsou téměř všichni herci, kromě služebnictva, obsazeni tak úžasně mimo své obvyklé postavy. Kdyby se mělo Renoirovo umění popsat jedním slovem, dalo by se definovat jako estetika diskrepance.“¹⁾

Zda Renoir dosahuje svých účinků tak lehce, jak si Bazin zřejmě myslí, to je ovšem věc další (Bazin to nazývá „zdánlivou nedbalostí“). Bazin poněkud mysticky předpokládá, že Renoir jednoduše respektuje povahu prostředí, herců a předmětů, které filmuje, a umožňuje tak, aby jejich realita zazářila skrze jeho fikci a přetvořila ji. Jaké prostředky Renoir užívá, aby dosáhl tohoto zdánlivě snadného, nahodilého účinku, můžeme určit pomocí formální analýzy. Přesto se Bazinův pojem diskrepance jeví jako cenný a charakterizuje *Pravidla hry* možná výstižněji než jakýkoliv jiný Renoirův film. Z neoformalistického pohledu tak Bazin říká něco o dominantě filmu.

Řekla bych, že *Pravidla hry* dosahují realistického účinku vytvářením diskrepancí – ale nikoliv jen diskrepancí mezi konstruovanou fikcí a esenciální realitou, kterou Renoir zachovává nedotčenou. *Pravidla hry* spíše obsahují rozsáhlé struktury založené na klasických filmařských principech, jichž využívají převážně jako pozadí, oproti kterému

Thompson, Kristin: BREAKING THE GLASS ARMOR.

Copyright © 1988 by Princeton University Press.

Translated and printed by permission of Princeton University Press.

1) André Bazin, *Jean Renoir*. New York 1973, s. 30.

umísťují jiné struktury, které se od oné tradice značně liší. Diskrepance mezi konvenčním klasicismem a těmito jinými elementy nás nutí chápat je jako realisticky motivované. *Pravidla hry* tak nepřijímají pozadí klasického filmu a zcela se od něj vzdalují (stejně jako to činí filmy Bressonovy či Tatiho). Ani na toto pozadí neodkazují, byť jen letmo, jen proto, aby poukázaly na svou vlastní odlišnost (jako to často činí filmy Ozuovy). Klasická tradice místo toho zůstává v *Pravidlech hry* v rozsáhlé míře přítomna a s filmem nerozlučně spjata, ale také v rozporu s význačnými „renoirovskými“ rysy, což činí film tak poutavým. Tato juxtapozice klasických a neklasických prostředků existuje na všech úrovních filmu: v narativní linii, v prostorovém a časovém rozvržení celku a dokonce i ve formálních strukturách tematického materiálu. (V tom je odlišnost od *Zlodějů kol*, ve kterých jsou jisté techniky „zneviditelněny“ jejich přizpůsobením klasickému použití – střih, zvuk – zatímco jiné techniky se vzdalují od klasicismu směrem k realismu.) V tomto druhém smyslu se *Pravidla hry* zabývají kontrastem mezi konvenčními a společenskými jevy a nekonvenčními odchylkami od nich. Tak prostředek diskrepance mezi konvencemi a odchylkami od normy působí jako dominanta stejným způsobem, jakým působí přesahy v *Prázdninách pana Hulota* a separování v *Všechno je v pořádku*.

Vyprávění: paralelismus versus dvojznačnost

Jedním z nejpozoruhodnějších rysů filmu je rozsáhlé, systematické a explicitní užívání paralelismu. Kritiky neustále vybízejí ke srovnávání mezi třídami služebnictva a panstva, mezi honem a slavností a mezi různými konkrétními postavami. André a Marceau jsou oba pytláci – Marceau doslovně i metaforicky – a jejich simultánní pokusy svést ženu jiného muže nakonec vedou k Andrého smrti. Robert a Schumacher jsou rozzuřenými manželi a oba se během večírku utkají se svými rivaly. Octave se určitým způsobem podobá Marceauovi, Christine jako by se snažila v jistých rysech vyrovnat Lisettě. *Pravidla hry* předvádějí tyto paralely skutečně velmi explicitně, například když Marceau poznamenává, že André byl při lovu zabit jako nějaké zvíře, nebo když se Corneille po Robertově příkazu, aby přestal s tou fraškou, ptá: „A s kterou?“ Každý divák si těchto paralel všimne při prvním zhlédnutí filmu. Přesto jim kritici často věnují až příliš značnou část svých analýz. To je jeden z příkladů, jak může být film díky lpění na interpretaci jako na hlavním kritickém nástroji podán banálně: kritici tím, že interpretují již explicitní významy, prostě automatizují základní struktury *Pravidel hry* a snižují význam těch systematicky podnětných struktur, které dělají film zajímavým.

Paralelismus dodává filmu zdání pevné narativní konstrukce. Postavy a akce byly pečlivě rozvrženy, aby spolu byly v souladu či kontrastu, a jelikož je zde mnoho postav a událostí, vychází z toho husté předivo vzájemných vztahů. Částečně díky paralelám jsme schopni snadno sledovat základní dějovou linii. Je zde možná mnoho postav, ale ty všechny vystupují v konvenčních situacích, kde je předváděna nevěra versus věrná láska, čestnost apod. Paralelismy se skutečně stávají tak důležitými, že hrají při sjednocování filmu téměř stejně velkou roli, jakou hraje kauzalita.

Paralelismy jsou součástí obecné aplikace určitých principů francouzského dramatu 18. století. *Pravidla hry* k této tradici odkazují, především v úvodních titulcích, které

obsahují citát z Beaumarchaisovy Figarovy svatby. (Tento citát se vrací v sekvenci slavnosti, kde první záběr začíná na detailu sešitu s notami na klavíru, na kterém jsou vyobrazení andělé střelící své šípy – což evokuje konec Beaumarchaisova textu: „Má-li láska křídla / neměla by létat?“) Kánony klasického francouzského dramatu zacházely ve vyžadování dokonalé motivace příčinného řetězce doprovázené jednotou času a místa do extrému. Obecné konvence komedie zahrnovaly záměnu identity, převleky, častou změnu romantických partnerů a paralely mezi pány a služebníky. *Pravidla hry* některé z těchto prostředků přejímají, ale přejímají je selektivním, sebevědomým způsobem.

Proti takovému pečlivému strukturování však film staví své nekonvenční narativní pohledy. Těsný paralelismus a tradiční žánrové konvence jsou důležité, ale protože film zatajuje několik klíčových událostí a motivů postav, zůstávají části filmu nevysvětlené či dvojnásobné. Nejednoznačnost vyvstává především proto, že vyprávění odmítá poskytnout informace o vztahu Christine a Andrého před jeho letem přes Atlantik. Přesto jsme zpočátku náchylní si vypuštění této části fabulačních událostí nevšímát. Zdá se, že vyprávění *Pravidel hry* je obzvláště objektivní a disponuje velkým záběrem a hloubkou znalostí, které nám sděluje komunikativním způsobem. Vyprávění od samého začátku etabloje svou schopnost pohybovat se v důležitých okamžicích děje od postavy k postavě: když se André zmiňuje radioreportérovi o Christine, okamžitě se přesouváme do Christinininy ložnice. Vyprávění nám prostřihem představuje dotyčnou ženu (ale její výraz, když vypíná rádio, neprozrazuje žádnou reakci). Podobně brzy vidíme reakce Octava a Roberta. Když Robert telefonuje své milence, rovněž ji okamžitě můžeme vidět, a schůzka, kterou si přitom dohodnou, vede k brzkému setkání, při kterém hovoří o svém vztahu. Zkrátka jsme přesvědčováni, že nás vyprávění povede do toho nejkauzálnějšího prostoru a času, kde se nám volně dostane veškerých informací. Vyprávění se navíc jeví jako zcela informované: nevytváříme si žádné prostorové pouto k jednotlivé postavě či skupině, které by nějak limitovalo to, co zjišťujeme o ostatních. Vyprávění zná všechny postavy stejně dobře. Filmovou naraci tedy můžeme považovat za zvláště hutnou; v rychlém sledu dostáváme značné množství informací o velkém počtu postav (někdy simultánně). (Bressonovy filmy naopak dávají rychle najevo to, že jejich vyprávění nám odmítá poskytnout přílišný přístup k fabulačním informacím.) Vyprávění *Pravidel hry* přesto svévolně zatajuje informace o minulých a přítomných reakcích Christine – informace, které bychom potřebovali ke konstrukci fabulační linie bez nejednoznačností.

Jako součást své zdánlivé komunikativnosti nás vyprávění informuje o některých minulých fabulačních událostech – oněch událostech, které se udály předtím, než Andrého letadlo přistálo v úvodní scéně. Zde jsou základní informace, které se dozvídáme o předchozích událostech. Všechny přitom vlastně dostáváme v prvních scénách, nebo když se poprvé setkáváme s příslušnou postavou.

1. Octave a Christine vyrostli spolu ve Vídni, kde Octave studoval u jejího otce, slavného dirigenta, který je nyní již mrtev. Octavovi se nepodařilo stát se dirigentem.
2. Marceau ztratil v důsledku krize své zaměstnání čalouníka.
3. Robert a Geneviève jsou milenci již déle než tři roky.
4. Christine a Robert se vzali asi před třemi roky.
5. Lisette a Schumacher se vzali asi před dvěma roky.
6. Lisette a Octave spolu nějakou dobu flirtují či mají poměr.

7. Saint-Aubin Christine již nějakou dobu obdivuje.
 8. Christine zná Andrého již několik měsíců a právě ona ho inspirovala k tomu, aby jí dokázal svou lásku letem přes Atlantik.
 9. Robert a Christine nedávno naplánovali loveckou slavnost na jejich zámku.
 10. Schumacher napsal dopis, ve kterém žádá, aby byla na zámek dopravena Lisette.
- Většina těchto informací zahrnuje situace postav a jejich vztahů, spíše než konkrétní události, které bezprostředně vedly k následkům, jež vidíme v úvodních scénách. Andrého poznámky do rádia jsou urychlující příčinou, která během filmu nějakým způsobem ovlivní všechny ostatní vztahy. (Lovecká slavnost tvoří další izolovanou událost, jež slouží jako motivace pro shromáždění všech postav, takže jejich interakce může být prezentována sevřeným způsobem.)

Ale zdánlivě komunikativní vyprávění ve skutečnosti zatajuje několik klíčových fabulačních informací, které by nám umožnily pochopit příčinu Andrého vzplanutí a také různé následky, které to přináší. Konkrétně se nikdy nedozvíme, co se stalo během těch několika měsíců přátelství mezi Andrém a Christine. Měli spolu milostný vztah? Byla Christine zamilovaná do Andrého, ale věrná svému muži? Brala Andrého jen jako přítele? Byla si snad nejistá svými vlastními pocity? Co vedlo Andrého k tomu, aby očekával její lásku? Přesto, že se zde o jejich vztahu hodně mluví, dozvídáme se o něm velmi málo. (Týž druh nejednoznačnosti se týká i Saint-Aubinova zbožňování Christine. Povzbudila ho nějakým způsobem? Když se ptá Lisetty na přátelství s mužem, může se to týkat i jeho, jak zjišťujeme, když se na něj Christine během večírku neočekávaně obrací jako první.)

Jedním z konvenčních způsobů, kterým bychom mohli získat informace o vztahu Andrého a Christine, by bylo včlenění nějakého flashbacku z doby před jeho letem, ve kterém by byli spolu. Také by o svém vztahu mohli spolu nebo s někým jiným mluvit. Oni to však kupodivu spolu nikdy neprobírají a svým přátelům toho řeknou jen velmi málo. Mohli bychom očekávat, že se něco dozvíme z dialogu mezi Andrém a Octavem po autohavárii, ale André místo toho, aby vyprávěl svému příteli o Christine, jednoduše pomlouvá Roberta a znovu říká, že letěl přes Atlantik kvůli Christine. Octave později ujišťuje Roberta, že se mezi Andrém a Christine nic nestalo – ale jak to ví? Má pravdu?

V podstatě známe jen účinek, jaký má tento vztah na Andrého. Je do Christine zamilován. Potřebujeme o něm vědět o trochu víc, jelikož jeho hlavní funkcí je urychlovat změny v existujících vztazích. Avšak zbytek vyprávění se točí kolem Christine, a o jejích motivech a pocitech toho víme jen málo.

Mnohé z toho, co se o ní dozvídáme, pochází z poznámek jiných postav. A skutečně každý její postavu v jednom či dvou bodech nějak shrnuje. To je standardní způsob vyprávění, jak podávat informace o postavách, ale opět máme problém rozhodnout, které postavy mají pro to, co říkají, nějaký podklad. Geneviève ji považuje za naivní cizinku, což však může být její pařížský šovinismus. Octave nejednou naznačuje, že Christine je stále jako dítě a potřebuje ochranu – ona však přesto velmi dobře sama zvládne řeč o přátelství a přinejmenším v rozhovoru s Geneviève ráno po honu hraje ona roli té sofistikovane. (Zdá se, že Christine věří, že je to Octave, kdo potřebuje ochranu; její vyznání lásky Octavovi obsahuje výrok, že se o něj bude starat: „Je vais m’occuper de toi“; to připomíná slova, která užila Lisette ve scéně, v níž tyto dvě ženy hovoří o tom, co to znamená mít

děti: „Seulement ça occupe beaucoup.“) Jackie říká Andrému, že s Christine má svůj čas, ale to může říkat z žárlivosti. Téměř každá postava filmu může být podezřívána, že její pohled na Christine se jen snaží udržovat určité zdání.

Vyprávění ve vztahu k ostatním postavám jejich motivaci či minulé činy nijak nepotlačuje. Na té nejjednodušší rovině je shluk menších postav, které jsou charakterizovány ve stylu klasické divadelní komedie, kdy je každé postavě přisouzen jeden rys. Mezi postavami z vyšší třídy je Charlotte se svou vášní pro karty, hypochondrická Madame La Bruyère, homosexuál, o kterém se dozvídáme jen to, že je homosexuál; generál oddaný tradičním aristokratickým hodnotám atd. Tito lidé, kvůli kterým musí Christine udržovat zdání a kteří zde slouží jako jakýsi průřez společenskou smetánkou, dodávají většině scén ironický nádech – a především slouží k tomu, abychom se v poslední scéně zaměřili místo na Andrého smrt především na Robertovo a Christininu chování. Díky těmto postavám, které nemusí být pro vykonávání své funkce nijak složité, se *Pravidla hry* stávají spíše než tragédií, hořkou satirou. Podobně je přisouzen jediný rys většině služebníků (Corneillova komornická obratnost, řidičův antisemitismus, kuchařův pragmatismus) nebo se jim nedostává vůbec žádné individuální charakteristiky. Obecně řečeno, tyto figurky představují normu přímé charakterizace, oproti které vystupuje Christininu nejednoznačné chování.

Další hlavní postavy spadají mezi tyto dva extrémy. Každá sestává z trsu docela jasných rysů, ke kterým nám vyprávění umožňuje přístup, jelikož tyto postavy často vyjadřují své vzájemné postoje a názory. Ty mohou být neupřímné či proměnlivé, ale i to si obvykle uvědomujeme. Vcelku však zůstávají konzistentní a chovají se podle očekávání – *kromě* toho, když jednají s Christine. Jelikož jí asi ani jedna z těchto postav úplně nerozumí, reagují vůči ní tak, že jejich činy nabývají jistého stupně nejednoznačnosti, která charakterizuje ji. Například Octave se obvykle chová rozumně konzistentním způsobem, ale jeho reakci na Christininu vyznání lásky je těžké interpretovat. Začínáme si o něm klást stejné otázky, jaké jsme si předtím kladli o ní. Opravdu si náhle uvědomuje, že Christine romanticky miluje, nebo jen prostě říká to, co si myslí, že ona chce, aby říkal (nebo-li ji znovu ochraňuje)? Vcelku však nejsou postavy temné. Například Robert se chová nadále tak, jak bychom očekávali podle jeho vyznání lásky Christine a podle jeho přiznané slabosti, která umožňuje ostatním postavám, aby s ním manipulovaly. Geneviève vyjadřuje hned zpočátku touhu zůstat s Robertem, a ačkoliv později předstírá, že je ochotná se s ním rozejít, tato scéna naznačuje, že si ve skutečnosti přeje v jejich vztahu pokračovat; její chování na slavnosti tyto náznaky potvrzuje. Marceau, Schumacher a Lisette se všichni chovají podle očekávání, která v nás vzbuzují jejich prohlášení a činy (např. Marceauův okamžitý zájem o Lisettu, Schumacherova hrozba, že Marceaua zastřelí, Lisettiny názory na flirtování).

Christine zůstává zdrojem většiny nejednoznačností ve vyprávění, což nás vede k otázce hereckých výkonů v *Pravidlech hry*. Od prvního uvedení tohoto filmu se kritici všeobecně vyjadřovali k tomu, jak jsou určité role zahrány. Bazin tvrdil, že všechny role vyšší třídy byly obsazeny proti typu a že z toho vyplývající nesrovnalosti Renoir využil k realistickým účelům. Jiní poukazovali na Renoirův vlastní výkon v roli Octava, příležitostně k Daliově domnělé fyzické nevhodnosti pro roli francouzského aristokrata a nutně k fyzickým a hereckým „problémům“ Nory Grégorové v roli Christine. Alexandru Sesonskem

se v jeho celkově užitečné analýze Grégorová zdá „chladná a toporná“, ale to se mu jeví jako tematicky náležité vzhledem k jejímu postavení cizinky, která není schopná zapadnout do francouzské společnosti. Raymond Durnat se zmiňoval o jejím „nedostatku dramatické zkušenosti“ a tvrdil, že její obsazení změnilo Christininu charakteristiku (což implikuje, že se nehodila pro původní požadavky scénáře). Christopher Faulkner shledal její výkon neadekvátním, nastolujícím „kritickou hádanku“. Gerald Mast ji považoval za fyzicky nepřitažlivou a celkově špatně obsazenou, ale souhlasil s Bazinem v tom, že toto nesprávné obsazení vnáší do filmu dodatečnou nejednoznačnost a tajemství.²⁾ Někteří z těchto pisatelů rozvádějí názor, že Grégorová byla nezkušená a že ji Renoir jednoduše obsadil proto, že v ní viděl jisté kvality, které do role zapadaly. Grégorová byla ve skutečnosti herečkou němého filmu (nejpozoruhodnější role v Dreyerově filmu *Michael*), která odešla do Hollywoodu, kde hrála v několika německých verzích filmů MGM během krátkého období multijazykové produkce kolem roku 1930. Od počátku třicátých let byla zřejmě mimo film, ale sotva to byla nezkušená amatérka. Když se díváme na její výkon, měli bychom se ptát, jestli její zvláštnost plyne z nepřiměřenosti role, nebo z nějakého jiného důvodu a jestli Christinina nejednoznačnost vyplývá z hereckého výkonu Grégorové. Já tvrdím, že její výkon je ve skutečnosti pro její roli adekvátní, podobně jako Renoirův Dalio a Toutainův Roland. Jak jsme už viděli, vyprávění systematicky zachází s Christine odlišně od ostatních postav, opomíjí její klíčové minulé činy a dopřává jí jen málo okamžiků, kdy vyjadřuje své pocity a názory stejně otevřeně jako jiné postavy.

Obecně řečeno, obsazení rolí sleduje celkovou strategii filmu tím, že zapojuje značné množství herců, jejichž vzhled a chování jsou konzistentní s klasickými konvencemi filmového hraní; oproti těmto portrétům vystupují hlavní výkony ne-slужебnických rolí jako realističtější. Carette byl známý díky svým komickým rolím sluhů; podobně hrála služky v předchozích francouzských filmech Paulette Dubostová; a Gaston Modot, který působil ve filmu již několik desetiletí, hrál vše, od komických rolí až po hloubavé padouchy. Všichni tři hrají přesně, jak by člověk očekával, trochu zeširoka – jako paroháč (Modot) či klaun (Carette). Marceauova drobná gesta, když vede Roberta ven, aby mu ukázal svá oka na zajíce (obr. 1) jsou příkladem přehánění, jež je konvencí pro takovou roli. Herci v menších rolích hrají ještě více zeširoka. Například poté, co Madame La Bruyère žádá o hrubou sůl, obrací pomocný kuchař oči k nebi (obr. 2). Chování homosexuála nemá daleko k herecké škole Franklina Pangborna a obecně vzato by mohli všichni herci těchto šteků okamžitě přejít přímo do nějaké hollywoodské společenské komedie.

Oproti těmto příkladům standardního dobového herectví se herci v hlavních rolích vyšší třídy v různé míře odlišují. Nejblíže normě je snad Mila Parélyová jako Geneviève. Ale vzhledem k tomu, že je to afektovaná, sofistikovaná Pařížanka, máme sklon nahlížet na její herecký výkon jako na herecký výkon a snažit se za jejími efekty hledat „skutečné“ pocity. Ústřední okamžik zde nastává poté, co řekne Robertovi v mokřinách, že ji

2) Alexander Sesonske, *Jean Renoir: The French Films 1924 – 1939*. Cambridge, Mass. 1980, s. 418; Raymond Durnat, *Jean Renoir*. Berkeley 1974, s. 186; Christopher Faulkner, *Jean Renoir: A Guide to References and Resources*. Boston 1979, s. 120; Gerald Mast, *Filmguide to the Rules of the Game*. Bloomington 1973, s. 22.



obr. 1



obr. 2



obr. 3



obr. 4

také nudí a že je ochotná se s ním rozejít. Náhlý záběr zblízka, ve kterém se odvrací od Roberta, zdůrazňuje okamžik, kdy si říká o sobě, které by ji vrátilo o tři roky zpět, kdy ještě žádná Christine neexistovala. Intenzita skrytá za jejími slovy je odhalena spíše nám než Robertovi (který je mimo ohnisko záběru a který se na ni nedívá) a naznačuje, že její pocity zrazují její slova. Dalio se pravděpodobně zdá většině moderního obecenstva pro roli Roberta dokonale vhodný; pocit neslučitelnosti židovského herce s rolí francouzského aristokrata, který pravděpodobně měli někteří lidé v roce 1939, zřejmě u většiny moderních diváků již zmizel. Nyní se zdá, že se jeho zjev pro tuto roli zcela hodí, že jeho gesta a výrazy jsou dokonalé – třeba když náhle přechází od elegantního vystupování k frenetickým pohybům, když Robert upustí vývrtku, v jeho pronikavém lusknutí prsty na signál Marceauovi, že na břehu nikdo není, a v jeho slavné sérii triumfálních, ale zároveň rozpačitých pohledů na své obecenstvo a na svou novou bryčku, když ji předvádí během slavnosti.

Moderní publikum má asi větší potíže s Toutainovým střídáním divokých výbuchů a flegmatické zamlklosti v roli Andrého – ale ve své době byl tento muž ve Francii hvězdou akčních „béčkových“ snímků a vědělo se o něm, že v soukromém životě jezdí se sportovními vozy. Zdálo se tedy, alespoň publiku roku 1939, že je obsazen přesně podle typu. Ale i dnes se jeho výkon jeví jako účelný, za předpokladu, že se nebudeme koncentrovat na Andrého vlastní reakce, ale na účinek, jaký mají jeho činy na lidi kolem něj. Rozhodně sdílí spolu s Renoirem a Grégorovou fyzickou neohrabanost, která mu jako konvenčnímu romantickému hrdinovi příliš nepřispívá – ale znovu je třeba zopakovat, že tím on být

nemá. Renoirův výkon jde ještě o jeden krok dál za klasickou normu, která je ve filmu přítomna. Mluví mnohem rychleji, než je obvyklé a užívá velmi široká gesta, zvláště v dialogích po havárii.

Ještě problematičtější to je s Grégorovou, která jistě nezapadá do konvenční role romantické hrdinky, zvláště ne *femme fatale*, jež ve filmu přitahuje tolik mužů. Není nijak zvlášť krásná, je trochu stará na to, aby hrála naivní manželku tři roky po svatbě a je poněkud neohrabaná (viz její rozpačitá gesta v pozadí scény, kdy reaguje na to, jak Geneviève objímá Roberta); když ostatní herci mluví, jen se na ně dívá a sotva přitom nějak mění výraz. Ale to spolu se všemi dalšími nekonvenčními hereckými výkony ve filmu naznačuje realistickou motivaci. Pokud nechceme tyto výkony zamítnout, můžeme je ospravedlnit tak, že se odvoláme k myšlenkám jako: (1) ne všichni lidé se chovají stejným způsobem (někteří výrazně gestikulují, jiní jsou nevýrazní); (2) i méně úchvatní lidé se zamilovávají (páry, které by byly tak úžasné jako filmové hvězdy, jsou ve skutečnosti výjimkou); a (3) ne vždy rozumíme tomu, proč lidé jednají tak, jak jednají. Pár kritiků poukázalo na to, že rvačka mezi Andréem a Saint-Aubinem možná vypadá hloupě, ale pravděpodobně se více podobá skutečné rvačce, než aranžované pěstní souboje s pečlivou choreografií, které známe z hollywoodských westernů.³⁾ To je podle mého přesně ten druh ospravedlnění, který po nás *Pravidla hry* pro některé své výkony vyžadují.

Nahlédnuto tímto způsobem, zprostředkovává nám herecký výkon Grégorové pravděpodobně vše, co obsahoval scénář pro Christine ve smyslu charakterových rysů a reakcí. Když Christine žertuje s Octavem na své posteli, její slova: „Nechci být příčinou zkázy velkého hrdiny...“, nám docela dost poodkrývají její postoj. Grégorová to říká posměšně a přeháněním pompézní tón své řeči a Octave se tomu směje. Tento okamžik – reflektovaný jak v samotných slovech, tak v jejich podání – odhaluje, že Christine je méně naivní, než za jakou ji považují některé další postavy (a následně někteří kritici). Je zřejmé, že zná konvence, které jsou na veřejnosti vyžadovány a že své pocity maskuje. Tento krátký moment s Octavem také zdůvodňuje to, jak dokáže později obratně promluvit a zakrýt trapnou situaci při příjezdu Andrého na zámek; zde se představuje nikoliv jako „příčina zkázy“ ale jako přátelská inspirátorka „velkého hrdiny“. Grégorová není ani v této řeči, ani v dalších momentech, které se dotýkají Christininých pocitů, neadekvátní. Její napůl pobavená, napůl znuděná reakce, když jí Madame La Bruyère začíná vyprávět o vakcíně proti záškrtu, naznačuje, že Christine je možná svojí rolí vysoce postavené hostitelky unavená; to pomáhá vysvětlit, proč se během slavnosti obrací dokonce na tři potenciální milence. Její slova v lovecké scéně o tom, že ztratila chuť střílet, jako by tento náznak potvrzovala. (Zde nejde jen o to, že by byla citlivou duší, které se nelíbí zabíjet zvířata.) Její touha mít děti nás vede stejným směrem. Všimněte si, že důvodem, proč je chce, je to, že člověku zaplní čas. Když Lisette říká: „Je třeba s nimi trávit veškerý čas, jinak nemá cenu je mít,“ Christine odpovídá: „To je na tom právě to úžasné. Už nepřemýšlím o ničem jiném.“ (Tato odpověď se zdá odporovat tomu, když Lisette předtím říká Octavovi, že Christine nemůže v noci spát proto, že myslí na Andrého – ještě jeden sporný případ charakterového soudu o Christine.) Podobně v dalších scénách s Octavem je Grégorová expresivní, jak jen jí to role umožňuje. Christine jako nejednoznačnou postavu

3) G. Mast, c. d., s. 54; A. Sesonske, c. d., s. 402.

zobrazuje spíše narace než hraní. Její nejednoznačnost se pak občas přenáší i na jiné postavy a jejich činy.

Jestliže těsná struktura klasického francouzského dramatu, zvláště jeho paralelismus, dodávají *Pravidlům hry* narativní pozadí, potom hlavní odklon od tradice tvoří směsice tónů a nejednoznačnost filmu. Přestože se *Pravidla hry* odvolávají ke klasickému dramatu, zdá se, že nechtějí být zařazena do nějakého známého žánru; zůstávají znepokojující směsicí komických a tragických konvencí. Různé změny partnerů a případy záměny identity vedou ke smrti namísto k romantické idylce šťastných párů. Ale Andrého smrt přichází jako důsledek nehody, když se snaží hanebně uloupit ženu svému hostiteli – což je sotva hrdinská smrt ve stylu velkých francouzských tragédií (např. Hippolytova záhuba mořskou příšerou, popisovaná tak exaltovanými slovy v Racinově *Faidře*). Náhlé změny tónu a nejednoznačnost ve vyprávění mohou být nejsnadněji ospravedlněny dovoláváním se realistické motivace, stejně jako je tomu u hereckých výkonů. Realita není strukturovaná a tudíž připouští rozporuplnost a nejednoznačnost. Lidem nemusíme vždy rozumět; tudíž nemůžeme rozumět ani jejich činům. Mezery v informacích poskytovaných vyprávěním naznačují neúplnost. Zatímco v klasickém filmu obvykle víme vše, co potřebujeme, ve skutečnosti nikdy nic neznáme úplně kompletně. Nejednoznačnost se tak stává jedním ze způsobů, jak nás přimět k tomu, abychom brali vyprávění filmu jako realistické.

Od konce čtyřicátých let, v důsledku úspěchu mezinárodního uměleckého filmu, se nejednoznačnost jakožto znak realismu stala důvěrně známou konvencí. Italské neorealisticke filmy, jako např. *Zloději kol*, se svými otevřenými konci a nahodilými událostmi byly mezi prvními filmy, které z ní značnou měrou čerpaly. Později, když se filmy nové vlny vzbouřily proti francouzské soudobé klasické normě „Cinema of Quality“, částečně tak činily dovoláváním se realismu. Filmování v reálu a další stylistické rysy byly důležité, ale tyto filmy také užívaly rozvolněné zápletky a kauzální mezery a závorky pro vytvoření nejednoznačnosti (jako při zastaveném záběru v závěru snímku *Nikdo mne nemá rád*). Antonioniho psychologická dramata, Bergmanův stále záhadnější symbolismus a podobné kvality, které vedly k oblibě evropského uměleckého filmu u amerických intelektuálů, to vše upevňovalo spojení nejednoznačnosti s realismem – realismem vždy kontrastujícím s oněmi tak úhlednými a tak pochopitelnými hollywoodskými filmy.

Naneštěstí pro Renoira nebyla nejednoznačnost pro těch pár diváků, kteří *Pravidla hry* viděli v roce 1939, tak rychle pochopitelnou konvencí. Některé evropské filmy, které aspirovaly na vysoké umění, ji ovšem užívaly již ve dvacátých letech. *Kabinet doktora Caligariho* má například nejednoznačný konec (je ten doktor opravdu takový hodný člověk, nebo je to stejný darebák jako sám Caligari?). Epsteinův film *Trojdlílné zrcadlo* je strukturován zcela kolem naší neschopnosti určit který, pokud vůbec nějaký, ze tří velmi odlišných popisů muže jeho třemi milenkami, je přesný. (Zde nás již titul a další silné kontextuální náznaky varují, že dominantou je zde nejednoznačnost.) Tyto a další podobné filmy dvacátých let byly otevřeně označovány jako radikální odklon od hollywoodských filmových kánonů a podobně jako pozdější generace „uměleckých filmů“ apelovaly především na intelektuální diváky se zájmem o složité filmové formy a interpretační strategie. Hlavní ne-klasická stylistická hnutí skončila počátkem třicátých let; mezitím začal být i klasicismus ovlivňován z pozic realismu. První předchůdci neorealismu se

objevili v řadě zemí: *Ocel* Waltera Ruttmanna v roce 1933 v Itálii, Renoirův *Toni* (1935) ve Francii, Ozuův *Hostinec v Tokiu* (1935) v Japonsku. Tyto filmy však nezávisely na nejednoznačnosti jakožto znaku realismu, ale na zřejmějších prvcích, jakými bylo filmování v reálu, prostředí dělnické třídy a témata orientovaná na hospodářskou krizi (v kontrastu k studiové zářivosti klasického filmu).

Za této situace Renoirova zvláštní směs klasických narativních norem, nejednoznačné kauzality a charakterizace představovala pravděpodobně příliš velké sousto pro publikum roku 1939. Jestli byly odmítavé reakce diváků způsobeny, jak se Renoir zřejmě domníval, jejich rozmrzelostí ze sociálního komentáře filmu, je nyní těžko odhadnout. Vzhledem k tomu, že diváci zřejmě často shledávali jako nepochopitelnou postavu Octava (Renoirovy následné střihy postihly hlavně tuto roli), domnívám se, že tento problém přinejmenším částečně vyplýval z prostého nedostatku náležitých diváckých schopností – což nás nemůže na konci třicátých let překvapovat. Neocenitelný článek Claude Gauteura *Pravidla hry* a kritika v roce 1939 zdůrazňuje, že kritické přijetí *Pravidel* nebylo jednohlasně odmítavé.⁴⁾ Ale jak Gauteur naznačuje, nekvalifikované nepřátelské recenze se objevovaly i v denících s vysokým nákladem jako *Le Matin*, *Le Figaro*, *Paris-Midi* a v dalších, což mělo značný dopad. A ti recenzenti, kteří psali příznivě, měli často i výhrady, obvykle k hereckým výkonům Grégorové a Renoira. Ty nejpozitivnější úvahy se objevovaly v malých, specializovaných filmových a uměleckých časopisech, jako třeba recenze Maurice Bessyho v *Cinéma*. Gauteur tyto kritiky třídí – několik jich napadalo Renoira jako levicového filmaře, častěji nemohli prostě pochopit míchání žánrů, jako například James de Coquet (*Le Figaro*):

„O co panu Jeanu Renoirovi jde? To je otázka, kterou jsem si neustále opakoval, když jsem odcházel z této podivné projekce. O satirickou komedii v žánru, který vydělal Franku Caprovi jmění? Ale tato těžkopádná fantazie, ztvárněná těžkými dialogy, je přesným opakem ironického ducha. O společenskou komedii mravů? Ale jakých mravů, když postavy nenáleží k žádnému známému společenskému typu? O drama? Zápletka je předložena tak dětinským způsobem, že tuto hypotézu musíme opustit.“⁵⁾

Další kritici vyjadřovali v podstatě týž názor.

Kritizována byla také charakterizace postav; jeden recenzent, když psal o slavnosti, prohlásil:

„Všechno tenhle zmatek nás nejprve baví, ale potom nás začne zneklidňovat. Uvědomujeme si, že jsme nyní ve dvou třetinách filmu a že v podstatě nevíme nic o hlavních postavách. Pan Renoir se úžasně zmocnil jejich tiků a jejich zevnějšků. Ale za tím nerozeznáváme nic. Jestliže nám chtěl režisér ukázat prázdnotu jejich hlav a jejich srdcí, zašel příliš daleko. Dokonce i lidem, kteří se podobají směšným motýlům, zůstává navzdory všemu určitá konzistence v jejich touhách či zálibách. Bohatého muže nepopisujeme jen prostřednictvím jeho mánie ve sbírání hudebních skříněk (François Vinnueil, *L'Action Française*).“⁶⁾

4) Cit. podle Claude Gauteur, *La Règle du jeu et la critique en 1939*. „La Revue du cinéma image et son“ 1974, č. 282, s. 56.

5) Tamtéž, s. 60.

6) Tamtéž, s. 61.

Ačkoliv někteří okamžitě rozpoznali kvality *Pravidel hry* (a je zajímavé, že to byli převážně filmoví historici), převládající reakcí bylo nepochopení.

Nicméně návrat restaurovaného filmu v roce 1959 na Benátském filmovém festivalu a jeho postupné znovuobjevování v šedesátých letech příznivě koincidovaly s obdobím největšího zájmu o umělecký film, kdy byla konvence nejednoznačnost/realita již pevně etablována. Nejednoznačnost rozhodně není jediným způsobem, jak naznačit realistickou motivaci a toto není její jediné možné použití. Různé okolnosti, které doprovázely první uvedení *Pravidel hry* a jejich revival, svědčí o historicky specifické povaze realistické motivace.

Prostor a čas

Filmové techniky, které v *Pravidlech* vytvářejí prostor, sledují dominantní strategii podobnou narativní rovině. Film například obsahuje mnoho segmentů pojatých hollywoodským stylem kompozice, osvětlení, rámování a střihu. Některé dialogy jsou zobrazeny prostřednictvím záběru a protizáběru a dalších technik střihu a každý herec je nasvícen tříbodovým osvětlením. Ale jiné scény znamenají značný odklon od klasických hollywoodských zvyklostí: pečlivé propojení práce v reálu s prací studiovou jde za obvyklou rutinu Hollywoodu a spojení ohromného, mnohapokojového zámku s úzkými, ohraničenými chodbami je neobvyklé. Větší pohyb kamery umožněný takovým uspořádáním je považován za specificky „renoirovský“. Mnohé scény se rovněž vyhýbají střídání záběrů a protizáběrů a nechávají v záběru zároveň více postav, než je obvyklé v klasickém filmu.

Bazinovo soustředění se na prostor a na hloubku mimo záběr jako na rysy realismu bylo u tohoto filmu nepochybně správné. I když jak jsem již naznačila, žádný filmový rys není realistický sám o sobě. V kontextu tohoto filmu se tyto techniky kombinují a sugerují dojem realistického prostoru. Vyprávění nás svým námětem soudobých společenských mravů, systematickým směřováním tónů a užitím nejednoznačnosti vede tímto směrem. V pozadí se pak všechny zvukové a vizuální prostředky spojují, aby sugerovaly prostor, který existuje souvisle ve všech směrech. Prostor mimo záběr není podemlán nekonzistentními či nemožnými náznaky jako ve *Vampýrovi*,⁷⁾ či podáván zcela neutrálně jako v *Siegfriedovi*. Prostřednictvím častého odhalování či zatajování prostoru vně záběru pohybem postav, pohybem kamery, uspořádáním scény a zvuků mimo obraz se *Pravidla* vztahují k našim schémátům prostoru v reálném světě. Reálný prostor nemá žádné hranice; za tím, na co se díváme a ve všech směrech, vždy ještě něco je. Součástí diegetického světa jakéhokoliv filmového příběhu se stává pouze omezený úsek prostoru, ale filmař může zvolit techniky, které prostor mimo záběr zdůrazní či potlačí jakožto konzistentní extenzi prostoru viděného.

V *Pravidlech* je při vytváření našeho pocitu neobvykle rozsáhlého a konzistentního prostoru klíčovým prvkem uspořádání scény. Jen několikrát se zde respektuje klasická norma: uspořádání Christininy ložnice v pařížském domě se podobá ložnici z nějakého hollywoodského filmu. Ale přízemí zámku bylo vybudováno jako jeden celek, což

7) David Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley 1981, s. 103 – 109.

ILUMINACE

Kristin Thompsonová: Estetika diskrepance – Pravidla hry



obr. 5



obr. 6



obr. 7



obr. 8



obr. 9



obr. 10



obr. 11



obr. 12

v hollywoodském filmovém stylu nebývalo běžné. Ve Spojených státech se vícepokojové scény sice stavěly přinejmenším od počátku druhého desetiletí 20. století, ale jeden celek obsahující více než dvě či tři místnosti byl neobvyklý. Eugène Lourie, Renoirův scénograf, postavil interiér zámku tak, aby se shodoval s vnější podobou skutečného zámku, který byl použit pro natáčení exteriérů; vymyslel vstupní halu jako střed, kolem kterého jsou ostatní pokoje.

„Chtěl jsem postavit všechny pokoje tohoto podlaží jako jednu scénu, aby se objasnilo vizuální spojení mezi pokoji a abych dopřál Jeanovi více plynulosti při inscenování Modotova neutuchajícího pronásledování unikající Carette. Nabízelo to elegantnější způsob filmování, aniž by bylo nutno při přechodu z jedné scény do druhé používat střih. Kombinací těchto dvou scén jsem získal užitečnou plochu přibližně 50 x 20 metrů.“⁸⁾

Louriemu šlo o historickou autentičnost i o kontinuální prostor; koupil skutečné dubové schodiště ze 17. století a postavil kolem něj halu. Rovněž se vyhnul normální praxi francouzské produkce a malované tapety na podlaze nahradil skutečnými parketami, mramor simuloval betonovými deskami. Pokoje byly vytapetovány v různých stylech, což mělo dodat dojem postupných změn majitelů. Zrcadla v pařížském domě byla navržena tak, aby připomínala skutečnou módu v bohatých salónech koncem třicátých let. Pro klasický film byla neobvyklá dlouhá chodba v horním patře, tak okázale předvedená ve svém celku během jízdy, kdy kamera sleduje Roberta (obr. 4, 5, 6). Její extrémní délka a téměř úplné uspořádání se čtyřmi stěnami (s pouze malým přerušením pro obsluhu kamery a její zařízení) naznačuje důsledný pokus o přiblížení se skutečnosti. (Mezi další příklady takových interiérů patří jídelna pro služebnictvo a kuchyň – další extrémně důkladná scéna – a velká hala s ústředním schodištěm v pařížském domě.)

Jen málo kritiků se věnovalo zkoumání scénografie *Pravidel*, i když ta obsahuje snad nejrealističtější soubor prostředků v celém filmu. Bazin lpí na rámování užitém pro zobrazení prostoru, ale značný pohyb kamery a velká hloubka záběru by nebyly možné bez takového uspořádání scény, které by je obsáhlo. Snad se Bazin domníval, jako asi i mnoho diváků, že se i interiéry točily v reálu. Lourieho scéna úspěšně navozuje dojem skutečného interiéru zámku. (Jeden z důkazů jeho umění můžeme vidět v přechodu z exteriéru – ze záběru, kdy Corneille drží deštník nad Geneviève /obr. 7/, do jízdy směrem ke dveřím, kdy Geneviève stojí uvnitř a zdraví ostatní hosty v hale /obr. 8/. Jen obtížně poznáme, že právě zde nastává přechod do studiové scény, a nikoliv až v následném střihu do interiéru haly; obě scény se prolínají naprosto dokonale.)

Scéna v *Pravidlech* poskytuje dobrý příklad toho, jak může být realismus vytvářen zručnou formální manipulací. Lourie vzpomíná: „Od samého počátku našeho pátrání jsme byli rozhodnuti točit interiérové scény v dokonalých kulisách. Renoir dával jako obvykle přednost kontrolovaným podmínkám postavených dekorací před nahodilým přizpůsobováním se reálným prostorům.“⁹⁾ Pečlivého osvětlení scény by ve srovnatelných reálných interiérech, a zvláště v úzkých horních chodbách, nebylo možné dosáhnout. Díky pečlivému plánování a koordinaci stylistických prostředků filmaři dosahují účinku realistického prostoru.

8) Eugène Lourie, *My Work in Films*. New York 1985, s. 62.

9) Tamtéž, s. 57.

Renoir s Louriem na návrzích scény nepracoval, ani je nenechal dělat s tím, že by měl na mysli nějaké specifické rámování. Podle Lourieho se Renoir tím, že prodlužoval točení v reálu, bránil tomu, aby mu scéna příliš zevšedněla, než začne pracovat ve studiu. A skutečně: „Interiér plesového sálu s přilehlými chodbami vzadu poskytl Jeanovi konkrétní nápady jak inscenovat plesovou sekvenci a začátek Schumacherova pronásledování.“¹⁰⁾ Zdá se, že Lourie, který pracoval na předchozích Renoirových filmech, dopředu plánoval, jak dopřát Renoirovi maximum flexibility pro jeho charakteristickou hloubkovou práci s prostorem a s pohybem kamery. Lourie přitom možná své původní výtvarné principy přeháněl, aby Renoirovi umožnil posunout tyto techniky oproti jeho dřívějším filmům ještě dále.

Díky této možnosti sugerovat rozsáhlý kontinuální prostor uvnitř zámku Renoir vytváří složité předivo stylistických prostředků, které opět představují odkazy k realistickému času, prostoru a ději na pozadí jejich konvenčnějšího užívání. Většina stylistických prostředků se točí kolem dojmu značně překotné aktivity a interakce mezi postavami. To nijak nepřekvapuje, jelikož *Pravidla* jsou společenskou satirou, která směřuje od konání reprezentativního vzorku postav ke generalizaci. Realismus v *Pravidlech* by v tomto smyslu mohl být podezírán z ideologických cílů: mají-li nám *Pravidla* umožnit chápat obsáhlý a tematický materiál filmu jako aplikovatelný na soudobou francouzskou společnost, vyžadují po nás, abychom vnímali ústřední postavy jako realistické a jako součást hustého dějového vzorce.

Pocit překotnosti a interakce prolíná stejně prostorovou i temporální rovinou. Zatímco v hollywoodském filmu máme pocit, že jeden důležitý děj probíhá po ději jiném (odtud linearita přisouzená tomuto stylu), v *Pravidlech* se rytmus děje zdá být díky simultánnosti rychlejší. Prostor je jakoby neustále v pohybu, je neustále značně extenzivní a probíhají v něm časté změny a zhuštěné akce.

Inscenace akcí tvoří základ pro pohyb kamery, pro aktivaci prostoru mimo záběr a pro další realistické techniky. V mnohem větší míře než ve většině klasických filmů jsou postavy *Pravidel* ve frenetickém pohybu. Jsou zde samozřejmě i relativně statické konverzační scény; zvláště v několika úvodních, ale dokonce i v některých hlavních expozičních scénách se postavy neklidně pohybují sem a tam, přičemž se k nám někdy otáčejí i zády (což v Hollywoodu až do *Občana Kanea* rozhodně nebyl běžný prostředek). Například technika střídání záběru a protizáběru a rámovací pohyb kamery v dialogu Christine s Robertem hned po rozhlasovém vysílání v první sekvenci jsou dostatečně známé z hollywoodských filmů; ale Robert se od Christine během jejich hovoru vzdaluje (jeho pohyb je motivován tím, že pokládá mechanickou panenku na stůl). Po určité část jeho důležité promluvy, kdy se jí ptá, proč nejela na letiště, je otočen zády k divákovi. Christine se otáčí, když vyjadřuje svoji úlevu. Celkově zůstávají postavy v tomto filmu jen zřídka delší dobu v klidu. Ve srovnatelných amerických filmech stejného období, např. *Prázdniny* a *Ninotchka*, postavy při dlouhé konverzaci sedí. (Všimněte si, jak často hollywoodské postavy sedí nebo se příležitostně o něco opírají, takže jsou při záběrech a protizáběrech na stále stejném místě.) Jediná delší scéna se záběry a protizáběry sedících postav se v *Pravidlech* odehrává během večere služebnictva, kde stručná

10) Tamtéž, s. 66, 69.

expozice nových postav, mnoho postav, které mluví (často mimo záběr) a příchody a odchody v pozadí brání jakémukoliv dojmu statické scény.

Jiné scény zase umísťují postavu tak, že není čelem ke kameře. Genevièveu poprvé spatříme, jak sedí zády k nám a telefonuje s Robertem. Na zámku během konverzace s Christine se obě ženy v jednom okamžiku odvracejí od kamery, což je tentokrát motivováno tím, že Geneviève jde ke svému toaletnímu stolku. Ve všech těchto případech, chceme-li vysvětlit nedostatek narativní jasnosti, který mohl vzniknout z toho, že nevidíme postavy či jejich reakce, se můžeme odvolat na realistické pojetí.

Překotný ruch na scéně se často navrácí. Octave a Robert se usazují na pohovce, aby probrali pozvání Andrého na zámek, což je podáno standardními záběry a protizáběry (obr. 9, 10). Ale Octave se téměř ihned zvedá a záběr/protizáběr se kombinuje s pohybem kamery, až se nakonec oba dostávají do extrémně velkého celku; tento vzdálený pohled pokračuje, zatímco oni se pohybují kolem centrálního stolu a Octave pronáší důležitá slova o tom, že každý má svůj rozum. Rozvržení této scény je pro tento film typické, postavy se nezjevují jen tak kdekoliv; střih užívá klasické fázování scény, pak od něj upouští.

Příjezdem na zámek se zesiluje užití překotného pohybu, jelikož zde se všechny postavy scházejí dohromady. Příjezd Genevièvey zahajuje první z mnoha záběrů, ve kterých se méně významné postavy rychle objeví a opět zmizí. Genevièveu zdraví celá řada postav, čímž vzniká ohromné tempo. Zpočátku jsou takové okamžiky zcela prosté; základním dějem je zde pouze pozdravení Genevièvey a my nemáme žádnou potřebu rozlišovat různé postavy a gesta. Zdravení je „podestou“ schodovité konstrukce celé scény. Když to všechno končí, kamera najíždí na dvojzáběr, ve kterém Genevièveu vítá Robert, čímž se film vyhýbá riziku, že bychom o jejich reakce přišli.

Tato scéna nás připravuje na Andrého příjezd, který je podán podobným, ale složitějším způsobem. Robert spěchá, aby si s Andréem potřásl rukou, a okamžitě se kolem shlukují další hosté (avšak všimněte si pečlivého odstranění postav, abychom se mohli soustředit na generálovu řeč k Andrému o tom, že patří k vymírajícímu druhu – počátek důležitého motivu). Během Christininý řeči o tom, že je Andrého přítelkyní, je záběr nabitý pohybem a nabízí mnoho bodů pozornosti. Začíná prostým záběrem na Christine s Andréem v pozadí (obr. 11); kamera potom odjíždí do dvojzáběru s vyváženým pozadím (obr. 12), kde kráčí Octave s Robertem, kteří se nervózně mračí (obr. 13). Jak Christine pokračuje, začínají se usmívat a rámování se roztahuje na „americký plán“ celé skupiny (obr. 14) ve chvíli, kdy Christine gratulují a Robert navrhuje slavnostní večírek (obr. 15). Kamera ho sleduje k Charlottě (obr. 16), a když Christine stanoví datum (obr. 17), opět se vrací zpět. Záběr končí nájezdem na Octava na schodišti (obr. 18); ten tam zůstává s Genevièveou poté, co ostatní postavy odcházejí doprava. Tento záběr demonstruje, jak *Pravidla* vytvářejí pocit téměř neustálého pohybu, ale také má zajistit, abychom si povšimli důležitých dějů, i když probíhají současně.

Pokud nejsme ochotni tyto překrývající se akce zaznamenat, přijdeme o hodně, proto nás film na důležitost tohoto prostředku upozorňuje. To se ukazuje ve scéně mezi Andréem a Octavem v jejich ložnici, hned po rozruchu na chodbě, kdy se Octave neklidně prochází po místnosti a André se ptá: „T'as fini de gesticuler comme ça?“ Podobně záběr, kdy Robert rychle téká pohledem ze své bryčky na zástup a na zem (obr. 19), zdůrazňuje

ILUMINACE

Kristin Thompsonová: Estetika diskrepance – Pravidla hry



obr. 13



obr. 14



obr. 15



obr. 16



obr. 17



obr. 18



obr. 19



obr. 20

neustálou aktivitu herce. (Takové těkavé pohledy, komické a dojemné zároveň, se objevují znovu v zlověstnější podobě, když Robert svým hostům oznamuje Andrého smrt a chová se do značné míry stejně – viz obr. 29).

Ve scéně karnevalového večírku se stejně jako ostatní stylistické prostředky filmu zesiluje i rušný pohyb. (Podobně jako mnoho vysoce originálních filmů i *Pravidla hry* postupně zvyšují složitost všech svých prostředků a naznačují divákovi, které divácké schopnosti bude potřebovat, aby je mohl vnímat.) V záběru (229)¹¹⁾ Christine reaguje na Genèvevino objímání se s Robertem, potom popadne Saint-Aubina a odchází s ním, zatímco André to sleduje; tento záběr je natolik naplněn dějem, že je téměř nečitelný. Záběrů pohybujících se mezi různými postavami během následných hledání, honiček a potyček, které je obtížné napoprvé zaznamenat, je zde poměrně dost. Potyčka mezi Andréem a Robertem, kdy rváči i knihy vlétávají do záběru z prostoru mimo záběr, a honička přeplněným tanečním parketem jsou příkladem stupňujícího se užití frenetických a simultánních dějů.

Existuje řada možností, jak takový pohyb na scéně pojednat prostřednictvím rámování a střihu. Sovětská škola střihu by to pravděpodobně rozčlenila do mnoha krátkých záběrů, zatímco klasický film by asi udržoval děj relativně mělký, s mnoha změnami rámování a snad s relativně dlouhými záběry (jako v rychle fázovaných scénách z tiskárny ve filmu *Jeho děvče Pátek*). Renoir kombinuje změnu ohniskové vzdálenosti s rámováním, což v určitých momentech vytváří značnou hloubku.

Skutečně hloubkové přeastřování se objevuje až ve scéně, kdy Octave navštěvuje Robertův dům (obr. 21). Později v téže scéně, kdy Lisette vstupuje do pracovny s Octavovou snídaní (obr. 22), ponechává záběr skrze dveře Roberta a sluhy hledající upadlou vývrtku momentálně v pozadí (obr. 23). To je potom běžnější ve scénách na zámku, kde to začíná Andrého příjezdem a kulminuje ve scéně z večírku. Zde velkolepá boční jízda, která ukazuje Schumachera hledajícího Lisettu a Andrého, jenž sleduje, jak Christine flirtuje se Saint-Aubinem, kulminuje odchodem druhého páru; kamera je sleduje, až jsou v nejhlubším bodě záběru a vstupují do karetního salonu (obr. 24). Od tohoto okamžiku záběry s velkou hloubkou ostrosti spojují děje, které zároveň probíhají v řadě místností. Například v záběru 242 Octave hovoří se Saint-Aubinem v popředí loveckého salonu a v pozadí vidíme skrze halu a dveře karetního salonu až na tančící přízraky v plesovém sále (obr. 25). Během tohoto záběru můžeme v různých meziplánech zahlédnout Schumachera, Lisettu a Andrého.

Toto užití hloubky ostrosti k zarámování reakcí postav v popředí a tangenciálních akcí v pozadí se liší od klasické praxe. Většina hollywoodských filmů třicátých let řadila své akce lineárním způsobem a dokonce i post-kaneovský styl velké hloubky ostrosti jen zřídka nabízel divákům různé konkurující si akce v rámci jednoho záběru. (Hloubka ostrosti často jen postavy odsouvala, aby umožnila záběr přes rameno a protizáběr.) Celkově je kamera v optimální pozici, aby zachytila hlavní děj. Podle Bazina je zaplněná, hemžící se scéna podaná ve své hloubce ideální pro navození dojmu realismu. Takové rámování se bezpochyby vztahuje k realistické motivaci, ale měli bychom mít na mysli, že tyto akce byly pečlivě inscenovány a snímány tak, aby tento dojem vyvolaly – není to zmocňování

11) Všechna čísla záběrů jsou z „L'avant scène cinéma“ 1962, č. 52 (říjen).

ILUMINACE

Kristin Thompsonová: Estetika diskrepance – Pravidla hry



obr. 21



obr. 22



obr. 23



obr. 24



obr. 25



obr. 26



obr. 27



obr. 28

se již existující hloubky prostoru. Díky tomuto přístupu jsou akce prezentovány méně lineárně; jejich aranžovaná kvalita vytváří pocit něčeho, co můžeme považovat za obdobu skutečných událostí.

Ale *Pravidla* přerušují tyto hloubkové kompozice kdykoliv, kdy je třeba zaměřit naši pozornost na nějaký konkrétní děj. Když v záběru 247 André vstupuje do loveckého salonu a dochází ke konfrontaci se Saint-Aubinem, vchází za ním Jackie a zavírá dveře, čímž vytváří mělké uspořádání plánů s méně rušivými vlivy v pozadí. Octavovo toulání se po zámku na začátku večírku nám pomáhá vytvořit si dojem chaosu, který se po zámku šíří, a toto tušení probíhající akce mimo záběr v reálném prostoru se přenáší i do scén s omezenějším dramatickým dějem. Užití hloubky je v *Pravidlech* nesouvislé a střídají se zde momenty, kdy zájmy realismu dominují, s okamžiky, kdy narativní jasnost převládá a hloubka je potlačena.

Pro dosažení orchestrace realistických a kompozičních motivací prostoru Renoir užívá řadu více či méně konvenčních prostředků. Mezi ty nejjednodušší patří stříh nebo zavření dveří, které redukuje počet viditelných plánů. Ale Renoirův pohyb kamery používá i některé odlišné metody manipulace pozornosti směrem k hloubce. Jedna taková metoda zahrnuje soustavné užívání obloukových jízd kamery a 90° panorám, které vnášejí do zorného pole nový segment prostoru bez stříhu. Druhou technikou je „choreografie“ jízd a pohybů kamery kolem pohybů mnoha postav.

Otáčivé pohyby kamery začínají v pařížském domě, když Christine přechází ze své ložnice do Robertovy pracovny (záběr 17). Malý pohyb kamery odkrývá větší část haly a zabírá další služebnictvo, čímž nám rychle tlumočí sociální status páru. Později nám v této scéně rychlý nájezd a jízda vpřed odhalují Lisettu v přilehlém pokoji, kde jí Robert říká, že Schumacher písemně požádal, aby jela na zámek. Tento způsob se ještě jednou proslazuje na zámku, když kamera zabírá vítání Geneviève v zámecké hale, nebo v následné kuchyňské scéně, kdy se kamera otáčí o 90° kolem stolu během konverzace s rozčíleným kuchařem (srov. obr. 26 a 2 – dvě fáze téhož záběru). Pohybem kamery se zde dostávají do záběru další sluhové; jednoho z nich potom kamera sleduje, a znovu tak zabírá Christine a Madame de la Bruyère, které si povídají na kuchyňských schodech.

Další příklad větší hloubky se objevuje o tři záběry později, nejprve vidíme tyto dvě ženy vycházet z kuchyňských dveří v poměrně mělké kompozici, kdy je kamera kolmo ke stěně (obr. 27). Když se ohlédnou směrem k hlavním dveřím, rychlý 90° obrat nám umožní podívat se za Christine na Andrého, který v hloubce záběru vstupuje dovnitř (obr. 28). Během večírku se několikrát tento pohyb kamery opět objevuje a odkrývá určité děje mimo záběr, zatímco jiné zase opouští. Panorámování je užito stejným způsobem; v jednom okamžiku začínáme s relativně mělkým záběrem Christine a Andrého (obr. 29), a prostor zůstává mělký i když Marceau, Schumacher a Lisette proběhnou kolem přímo před tímto párem. Ale potom obrat o 90° odkrývá Roberta, který se na to dívá, a Corneille za ním (obr. 30). Prostou konverzací v omezeném prostoru podobně začínají či končí i záběry z dlouhé chodby v horním patře (jako v záběru 286, což je panorama naznačená na obr. 31 a 32). Všechny záběry směřující k okamžiku, kdy Corneille nachytá Schumachera, a tím končí s honičkou, takové pohyby obsahují. Obecně vzato, dojem frenetičnosti večírku má částečně původ v náhlých přesunech kamery od jedné akce k akci další, předtím skryté mimo záběr, o jejímž průběhu jsme ztratili přehled během rychlých změn

ILUMINACE

Kristin Thompsonová: Estetika diskrepance – Pravidla hry



scény. Podobné i když méně složité a náhlé pohyby se objevují ke konci filmu ve venkovních scénách, kdy Schumacher a Marceau špehují, co se děje ve skleníku a v jeho okolí.

Všechny tyto prostředky vytváření mnohočetných ohnisek pozornosti v rámci jediného záběru mají částečně za úkol zdůraznit zdánlivou objektivitu a informovanost vyprávění. V klasickém filmu se vyprávění přesouvá do pozice, která je pro sledování klíčových akcí nejvýhodnější. Narace v *Pravidlech* obsahuje stále více mnohočetných akcí, které probíhají současně – a tak rychle jako by předbíhaly schopnost vyprávění nás informovat. Například během večírku občas zahlédneme z karetního salonu centrální halu. Robert a Geneviève odcházejí chodbou doprava dozadu a my vidíme, jak Lisette a Schumacher jdou zřejmě směrem ke kuchyni (obr. 33). Potom kamera sleduje Octava a mívá přitom hráče karet (obr. 34). Když Octave přichází k protějším dvěřím, které vedou do haly, najednou neočekávaně spatříme, jak se blíží Schumacher a Lisette a jsou mnohem blíže, než byli předtím (obr. 35). Takovými záběry Renoir dosahuje efektu mnoha zároveň probíhajících dějů, které jsou zcela nezávislé na narativní kontrole. Vyprávění zachycuje podle všeho jen fragmenty těchto dějů a poskytuje nám přinejlepším pouze částečný pohled na jakoukoliv vedlejší zápletku. Ale opět bych měla zdůraznit, že tento pocit letmo zachycených okamžiků probíhajících událostí je formálním efektem díla, nikoliv skutečným zachycením reality. Divák tyto „matoucí“ události může nejsnáze uchopit jakožto koherentní, bude-li k nim přistupovat z hlediska realistické motivace.

Při vytváření dojmu neustále spěchajícího a přesouvajícího se vyprávění, které se tímto způsobem snaží udržovat krok s nabitým dějem, také pomáhá „choreografie“ pohybů kamery. V některých záběrech, kdy pohyby postav směřují od sebe, kamera jako by váhala, na kterou postavu se zaměřit. Například po záběru do hloubky na Andrého příchod (obr. 27 a 28), ukazuje stříh v protizáběru Christine, která zdraví Octava (obr. 36); ten bere její ruku a kamera přechází na střední záběr, kdy Christine zdraví Andrého (obr. 37). Jak Octavovy, tak i Christinin pohyby zpočátku motivují směr kamery, když Octave prochází v popředí a zastavuje se vlevo vzadu a Christine kráčí na druhou stranu od Andrého. Kamera nenapodobuje ani Octavův, ani Christinin pohyb, i když bere oba jejich směry v úvahu. Renoir často spojuje pohyby kamery s celým souborem prvků v rámci mizanscény – stanoviště postav, pohledy a pohyby – způsobem, který odpovídá způsobu, jakým klasický film spojuje podobné prvky se svým kontinuálním stříhem. Klasický film samozřejmě pohyb kamery s pohybem postav také váže. Ale Renoir dosahuje komplexnosti tím, že bere v úvahu víc než jen pohyb jednoho herce, a jelikož se různí herci pohybují různými směry, je výsledná dráha kamery určitým kompromisem mezi nimi. Kamera tak neimituje prostě jen akce postav, ale místo toho mezi nimi a kolem nich opisuje jinou, ale organizovanou dráhu. Mám-li užít metafory s choreografií, stává se kamera dalším tanečníkem, který se pohybuje s ohledem na ostatní tanečníky, ale který má svůj vlastní a odlišný obrazec kroků.

Celkovým efektem je tedy vyprávění zaplavené ohromným množstvím akcí, které nám musí předat – vyprávění, které neustále zkoumá, zvažuje a mění náš úhel pohledu, aby nám předalo více informací. Delší záběr uprostřed večere služebnictva (záběr 117) je dalším příkladem tohoto účinku spěchu a přesouvání, kdy kamera panorámuje a zastavuje podle toho, jak děj pokračuje. Schumacher, který hovořil s Lisettou, se přesouvá

do pozadí a když přichází kuchař, aby přednesl svou řeč o bramborovém salátu, kamera panorámuje doleva. Potom, když kuchař odejde, kamera panorámuje znovu doleva se Schumacherem, jen proto, aby opět panorámovala doprava a rámovala Marceauův příchod. A jelikož stůl služebnictva zůstává v popředí, panorámující pohyb zabírá ve správné chvíli i Corneillův dialog s Marceauem.

Toto schéma, podobně jako většina dalších prostředků filmu, kulminuje ve scéně slavnostního večírku v jízdě (záběr 239) mezi diváky vzadu v sále – je to záběr, který bez jediného stříhu simuluje křížovou montáž. Počáteční motivací pro jízdu doprava je Schumacherův paralelní pohyb chodbou (obr. 38). Když se Schumacher přesune doprava za stěnu, mimo dohled, přebírá motivaci jízdy pohyb sluhu, který kráčí stejným směrem, ale uvnitř místnosti (obr. 39). Kamera nechává sluhu odejít doprava mimo záběr a zastavuje se na protějších dveřích právě v okamžiku, kdy se Schumacher opět objevuje (obr. 40). Ten nyní kráčí doprava a opět mizí a kamera ho sleduje, přičemž jakoby neúmyslně zachycuje rozhovor mezi Christine a Saint-Aubinem o její opilosti. Kamera pokračuje v jízdě bez zastávky, ale panorámuje zpět, aby je udržela v záběru (obr. 41), jako kdyby vyprávění litovalo nezbytnosti opustit tuto dějovou akci. Kamera, která opět panorámuje doprava, zachycuje Lisettu a Marceaua, kteří se objímají ve třetích dveřích, a kamera se zaměřuje na tyto dveře právě ve chvíli, kdy k nim doráží Schumacher. Bez ohledu na drobnou scénu se Saint-Aubinem a Christine, kamera zůstává věrná původní motivační postavě, Schumacherovi. Ale když se Marceau s Lisettou rozejdou, kamera panorámuje mírně doprava, aby odkryla Andrého, který mimo záběr žárlivě hledí na Christine; on a Schumacher jsou jediné viditelné postavy na konci tohoto pohybu kamery (obr. 42), která směřuje doprava. Panoráma zpátky doleva odhaluje Marceaua, který odchází chodbou doleva a Lisettu, která se ho snaží následovat. Schumacher ji zastavuje a vydává se doleva za Marceauem a kamera opět jede paralelně s jeho pohybem. Schumacher nám opět mizí za stěnou, Saint-Aubin s Christine se zvedají k odchodu a kamera pokračuje v jízdě za nimi stejnou rychlostí (obr. 43). Ale nyní je pohyb kamery zcela motivován jejich pohybem, a když se zastavují, aby se vzdorně ohlédli na Andrého, jízda vpřed se zpomaluje. Nakonec levá panoráma jejich odchodu končí finální kompozici se značnou hloubkou záběru.

Tento záběr, jeden z nejkomplikovanějších v celém filmu, demonstruje to, jak může kamera váhat mezi akcemi a modifikovat svoji dráhu, aby zabrala nové postavy, které se náhle objevují. Celá následující scéna pronásledování obsahuje mnoho takových pohybů, i když jak se děj zrychluje a stává se chaotičtější, jednotlivé záběry stále více postrádají pečlivou symetrii a střídání pohybů. Všechny takové pohyby kamery odkazují k pojetí, že prostor mimo záběr obsahuje potenciálně stejně zajímavé akce, jako jsou ty, které sledujeme v jakémkoliv daném okamžiku, a že všechny tyto akce, v záběru i mimo záběr, náleží do konzistentního, neroztříštěného, reálného světa.

Všechny scény ale nejsou tak nabité dějem. Naznačila jsem, že scény předcházející scénám ze zámku, jsou pojaty konvenčněji, a že i v rušné sekvenci slavnosti jsou ostrůvky klidu, v nichž několik postav poklidně hovoří. V konverzačních scénách, kdy se narace snaží ukázat všechny postavy zároveň, dochází paradoxně k oslabení důrazu na prostor mimo záběr. Jedním z prostředků, které Renoir soustavně užívá pro pojednání rozhovorů, je umístění dvou postav, často profilem ke kameře a čelem k sobě, do předního

ILUMINACE

Kristin Thompsonová: Estetika diskrepance – Pravidla hry



obr. 37



obr. 38



obr. 39



obr. 40



obr. 41



obr. 42



obr. 43



obr. 44

plánu. Někdy se mezi nimi v pozadí objevují další postavy. Takové uspořádání se objevuje hned na začátku, když André a Octave konverzují na letišti. Nejprve jsou zde jedinými významnými postavami (obr. 44), ale přesně ve chvíli, kdy Octave říká Andrému, že Christine za ním nepřišla, objevuje se vzadu mezi nimi trochu rozmazaný radioreportér. Takový druh přímého pohledu do polokruhového, mělkého prostoru se objevuje v průběhu celého filmu. Tento prostředek umožňuje Renoirovi vyhnout se nevýhodám, které s sebou může v jistých situacích nést užití techniky střídání záběru a protizáběru. Technika záběru a protizáběru nás obvykle nutí soustředit se buď na mluvčího nebo na naslouchajícího, protože toho druhého alespoň částečně vypouští ze záběru. V Renoirových mělkých dvojzáběrech vidíme obě postavy zároveň a jako rovnocenné.

Orientace naší pozornosti na mluvčího a naslouchajícího díky střídání záběru a protizáběru usměrňuje jednotlivé narativní informace do stejnoměrného, lineárního toku. Z hlediska narativních funkcí, záběr/protizáběr minimalizuje simultánnost v prezentaci akce a zároveň omezuje reakci postavy jen na ty nejdůležitější momenty. Renoirova alternativa mělkého dvojzáběru systematicky udržuje mluvčího a naslouchajícího na plátně, takže naše pozornost vůči kterémukoliv z nich je méně schematická. To neznamená, že Renoir v takových scénách naši pozornost neusměrňuje pomocí pohybu, zvuku a rozmístění postav, ale je zde rozhodně mnoho momentů, kdy je toho uvedeným způsobem zdůrazněno víc, než může být zdůrazněno střídáním jednotlivých postav. Při konverzaci na letišti jsou Octave a André snímáni z profilu a pokud jde o to, kam se nyní dívat, je toho jen málo na výběr. V hovoru se rychle střídají a jejich výrazy se při promluvě toho druhého rychle mění. Octave se například náhle přestává smát, když se André zeptá, jestli přijela Christine. Naopak když na zámku Robert Christine děkuje za to, jak zvládla trapnou situaci s Andrém (záběr 123), budeme pravděpodobně každou chvíli pátrat v její tváři po nějaké reakci. Ale její tvář neprozrazuje žádné emoce a při jeho řeči se sotva pohne. Naše zvědavost však povede k tomu, že budeme v tomto rovnocenném dvojzáběru tékat očima z jednoho na druhého, i když zde většinou hovoří a nějak se pohybuje jen Robert. Další příklady této techniky se objevují: po autohavárii – mezi Andrém a Octavem (záběr 42); když Marceau říká Robertovi, že vždy chtěl být sluhou (záběr 93); a ve většině konverzačních záběrů, které se vyskytují v sekvenci večírku.

Renoir jako obvykle těží z výhod obou způsobů, takže užívá i konvenční hollywoodský záběr/protizáběr, obvykle pro ty nejdůležitější promluvy postav, nebo prostě když jsou postavy příliš daleko od sebe na dvojzáběr. Například první dialogy Christine s Lisettou jsou snímány sériemi dvojzáběrů (se zrcadly, která zde mají za úkol, jako i jinde, získat varianty dvojzáběru profilu tím, že umožňují i frontální pohled na zrcadlené postavy); ale když Christine odchází a otáčí se, aby se zeptala Lisetty, je-li možné mít přátelský vztah s mužem, scéna pokračuje způsobem záběr/protizáběr. Zde jak prostorová vzdálenost, tak i potřeba zdůraznit to, co ženy říkají, motivuje změnu techniky. Střídání záběru a protizáběru se opět objevuje: mezi Robertem a Genevièvou v jejím apartmá, když André říká Jackie, že ji nemiluje, a během večere služebnictva. (V posledně jmenované scéně záběry a protizáběry vykreslením frenetičnosti děje přebírají obvyklou funkci pohybu kamery.) Celkově je více konverzačních scén pojato vyváženým, prostorově mělkým rámováním než technikou záběru a protizáběru. Ze zhruba dvaceti osmi konverzací

je ve filmu osm nafilmoáno technikou střídání záběru a protizáběru, třináct vyváženým rámováním a sedm jejich kombinací. Chceme-li vysvětlit Renoirovo užívání zdánlivě statictější alternativy dvojzáběru, potom můžeme opět hovořit o realistické motivaci. Simultánní předvedení promluvy a reakce se vztahuje k pojetí simultánnosti událostí, které probíhají v mnohosti otevřeného světa. Na druhé straně lineárnost střídání záběru a protizáběru, ačkoliv podporuje narativní jasnost, jako by tuto mnohost redukovala a filtrovala, a tudíž se vztahuje k motivaci kompoziční. (Přinejmenším tak činí ve smyslu realismu, který *Pravidla* konstruuje; byly i pokusy ospravedlnit techniku střídání záběru a protizáběru jako realistickou, především pomocí teorie, že tato technika sleduje přirozenou pozornost neviditelného pozorovatele na scéně.)

Podobně jako je tomu u mnoha těchto prostorových prostředků, i v temporální struktuře se *Pravidla* drží mnoha konvenčních strategií. Narativní akce začíná *in medias res*, jako je tomu v mnoha klasických filmech. Scény mají temporální kontinuitu a není zde ani eliptický střih, ani přesahy. Dialogy spojují scénu se scénou zřetelným způsobem a četné schůzky a odkazy k nastávajícím událostem nám rovněž pomáhají rozumět temporálním vztahům mezi scénami. Nejsou zde žádné flashbacky či záběry předjímající budoucí děj, které by máty temporální řád fabule.

Ale čas je v *Pravidlech* používán i nekonvenčně. Důležité úvodní události, jen letmo naznačené úvodem typu *in medias res*, nejsou expozicí doplněny zcela jednoznačně – jak je tomu s otázkou minulosti vztahu Andrého a Christine. Kontinuita v rámci scén spolu často míchá četné simultánní události, které by klasický film oddělil a pojal lineárnějším způsobem pomocí střihu či kratších scén. V tomto smyslu se například sekvence honu se svými střídavými střihy na malé skupinky odvolává k normě, ale slavnost užívá zhuštěnější renoirovskou prezentaci. (Lov je samozřejmě úžasná scéna, ale její značná konvenčnost a zřetelnost prostředků vedla k tomu, že se pozornost kritiků soustředila výlučně na ni a opomněla jiné, stejně zajímavé a podnětnější scény.) Podobně i dialogy, ačkoliv navazují a schůzky udržují jasnou časovou posloupnost, nám nevysvětlují, proč bylo vypuštěno šest dní mezi konverzačními scénami ráno po lovu a začátkem slavnosti – bez nějaké následné zjevné změny v situacích postav. Konečně nepoužití flashbacků činí naraci filmu ve skutečnosti méně jasnou. Jeden či dva flashbacky na předchozí události by byly užitečné – pokud by ovšem byla cílem klasická zřetelnost.

Závěry

Pravidla hry sice kombinují konvenční a nekonvenční prostředky, ale nepokoušejí se je nepostřehnutelně míchat dohromady. Rozdíly zůstávají na první pohled zřetelné a často nás zneklidňují. Kontrast mezi jasností a nejednoznačností, náhlé změny tónu a zvláštní směsice stylistických technik zneklidnila i ty kritiky, kteří chtěli přisoudit filmu co nejvíce jednoty. Domnívám se, že jedním z důvodů, proč si Bazin vybral *Pravidla hry* jako příkladný realistický film (ačkoliv to takto samozřejmě neformuloval), je to, že pevně zakotvují svůj realismus právě v rámci těch norem, které mají tendenci realismus narušovat. *Pravidla hry* tudíž svůj realismus nepředvádějí pouze tím, že odkazují k představám o tom, jaký život skutečně je, ale vytvářením náhlých a provokativních juxtapozic

k jiným filmařským normám. (Naproti tomu motiv odkazů ke klasickému filmu ve *Zlodějích kol* situuje jejich vlastní realismus jako výrazně odlišný od normy.)

Výsledkem tedy podle všeho je, že si divák nemůže nikdy na nějakou delší dobu vystačit s jedním druhem diváckých schopností. Tento film po nás vyžaduje častá přizpůsobení se a v tomto smyslu se velice liší od klasického filmu. Divácké schopnosti vyžadované klasickým filmem jsou rozsáhlé (víc než se zřejmě většina současných kritiků a teoretiků domnívá), ale jsou tak důvěrně známé, že pro většinu z nás již nepředstavují žádnou skutečnou výzvu. Z velkého množství klasických filmů si jich jen vzácná hrstka směle zahrává s naším očekáváním. (Ve filmech *Tréma* a *Laura* lze vidět relativně omezené příklady takové hry v rámci klasického způsobu filmování; *Zloději kol* přinášejí vyváženou směs realistických a klasických rysů.) V *Pravidlech hry* vedou drobné provokace k pocitu různosti a relativně širokého spektra percepčních a kognitivních zážitků. Vynořuje se zde i pocit realismu, protože nás film dovádí k tomu, že se nám toto spektrum jeví podobné spektru, které zažíváme v reálném světě, a nepodobá se omezením, která zakoušíme v konvenčních uměleckých dílech. Realismus samozřejmě není realita; v jakémkoliv historickém období se skládá z nového souboru konvencí, které se odklánějí od standardních norem, zvláště vztahováním se k motivaci, kterou je možno považovat za realistickou. Jak čas plyne a takové vztahování se stává stále běžnějším, jeho konvenčnost začíná být zřetelnější a zřetelnější, a tento nový soubor náznaků ztrácí svou schopnost divákovi zprostředkovávat realistickou motivaci. Realismus se může, stejně jako jiné styly, zautomatizovat. Ale po období, kdy realismus není běžnou normou, může opět získat svoji ozvlášťující sílu.

Myslím, že žádná filmová technika či metoda kombinace technik není sama o sobě realistická. A právě proto, že film (tedy i film *Pravidla hry*) vyžaduje celou řadu diváckých schopností, nevytváří realistický účinek automaticky, jak ukazuje třeba systematická nejednotnost Godardových filmů. Účinek realismu vytvářejí celky filmů, které existují na specifickém historickém pozadí.

Přeložil Zdeněk Böhm

Přeloženo z anglického originálu:

Kristin Thompson, *An Aesthetic of Discrepancy: The Rules of the Game*.
In: Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*.
Princeton University Press, Princeton 1988, s. 218 – 244.

Pravidla hry

(La Règle du jeu)

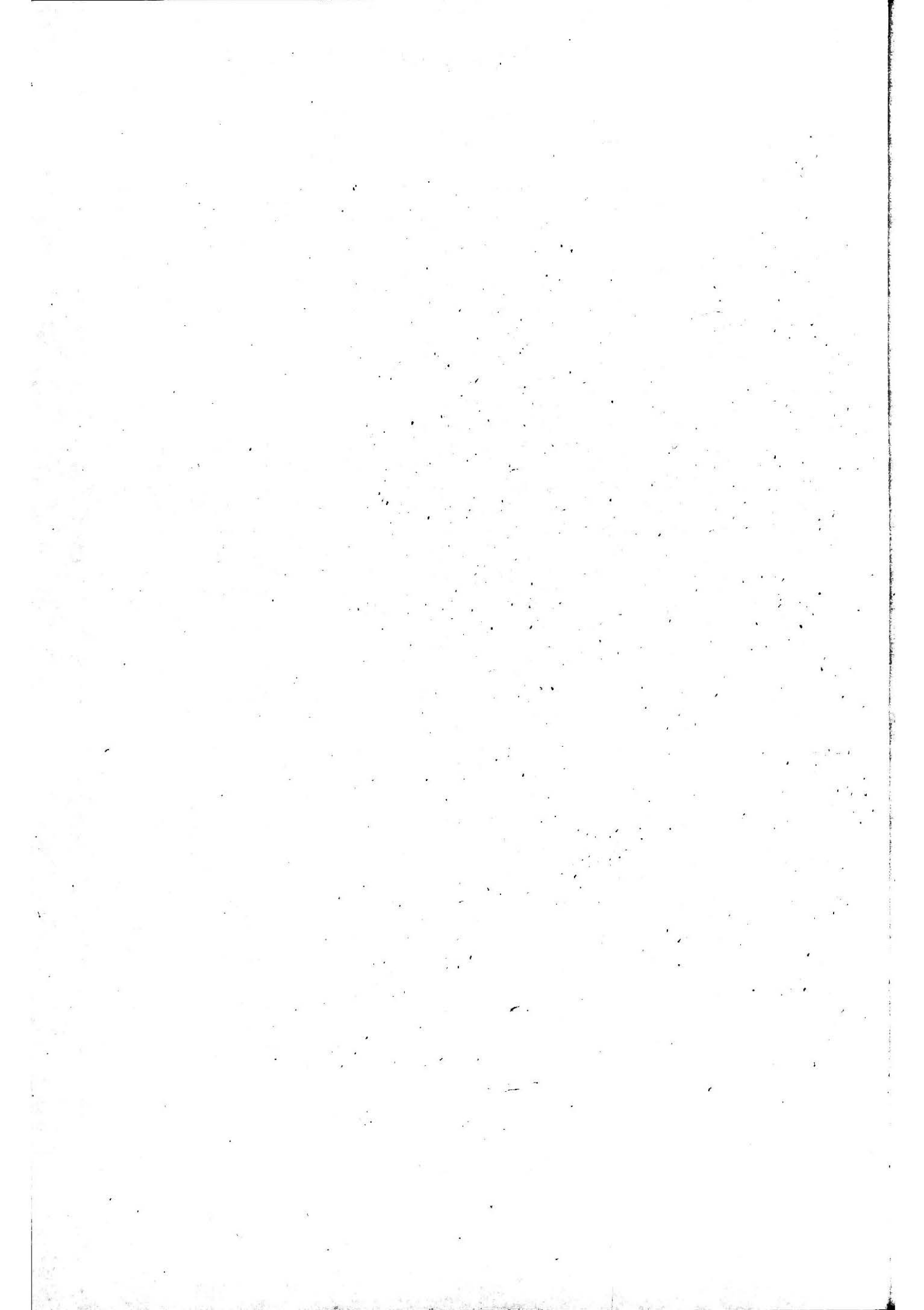
La Nouvelle Edition Française, 1939

Režie: Jean Renoir. **Scénář:** Jean Renoir, Camille François, Carl Koch. **Asistent režie:** André Zwobada, Henri Cartier-Bresson. **Kamera:** Jean Bachelet. **Střih:** Marguerite Houlet-Renoirová. **Hudba:** Roger Desormières. **Výprava:** Eugène Lourié. **Kostýmy:** Coco Chanel. **Produkce:** Claude Renoir.

Hrají: Marcel Dalio (Robert de la Chesnaye), Nora Grégorová (Christine de la Chesnaye), Roland Toutain (André Jurieu), Jean Renoir (Octave), Mila Parélyová (Geneviève de Marrast), Paulette Dubostová (Lisette), Gaston Modot (Schumacher), Julien Carette (Marceau), Anne Mayenová (Jackie), Pierre Nay (Saint-Aubin), Pierre Magnier (generál), Odette Talazacová (Charlotte), Roger Forster (homosexuál), Claire Gérardová (Madame de la Bruyère) ad.

Další citované filmy:

Hostinec v Tokiu (Tokyo no yado; Jasudžiro Ozu, 1935), *Jeho děvče Pátek* (His Girl Friday; Howard Hawks, 1939), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Michael* (Carl Theodor Dreyer, 1924), *Nikdo mne nemá rád* (Les 400 coups; François Truffaut, 1958), *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Ocel* (Acciaio; Walter Ruttmann, 1932), *Prázdniny* (Holiday; George Cukor, 1938), *Prázdniny pana Hulota* (Les vacances de Monsieur Hulot; Jacques Tati, 1953), *Siegfried* (Die Nibelungen, 1. díl; Fritz Lang, 1922 – 1924), *Toni* (Jean Renoir, 1934), *Tréma* (Stage Fright; Alfred Hitchcock, 1950), *Trojdílné zrcadlo* (La Glace à trois faces; Jean Epstein, 1927), *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1931), *Všechno je v pořádku* (Tout va bien; Jean-Luc Godard, 1972), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948).



Články

STAVEBNÍ HISTORIE
PRAŽSKÝCH KINOSÁLŮ*Část III – od dvacátých do sklonku třicátých let*

Jiří Hilmera

Při sledování stavební historie pražských kin jsme se zatím od poloviny dvacátých let soustředili výlučně na nové kinosály v nejužším centru města, a nyní je třeba obrátit se na nově vzniklé biografy ve vnějších pražských obvodech. V prostorovém řešení kinosálů se přitom ustálilo několik základních schémat – a tak bude možná užitečné rozdělit jejich množství v jakémsi typologickém roztržení.

* * *

Po celé sledované údobí se ve značném počtu udržuje nejkonvenčnější, z překonané vývojové fáze divadelní architektury převzatý typ s dlouhými, zpravidla celé boční stěny pokrývajícími balkonovými rameny, na nichž bývají umístěny příčně orientované lóže; typ, jehož nevýhody jsou ještě více než v divadlech zjevné u kinosálů, s obrazem určeným k frontálnímu pozorování. Řada příkladů tohoto typu se objevuje v dodatečně k filmovému promítání adaptovaných víceúčelových sálech, kde zmíněná dispozice dobře vyhovovala jiným z požadovaných funkcí (třeba při plesech, kdy na bočních balkonových ramenech byla příhodná „nadhledová“ stanoviště pro sledování tance či jiného dění v parteru).

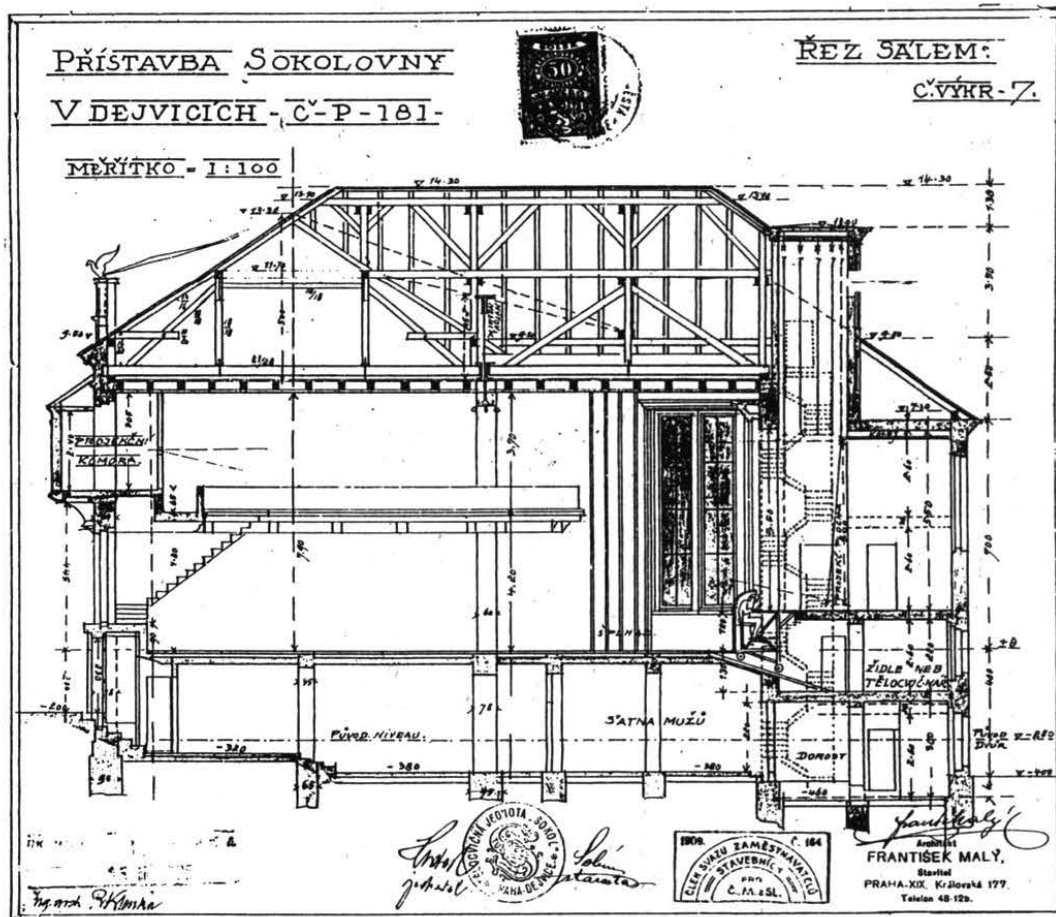
Jedním z takových sálů byla strašnická **Vesna** s historií v počátcích poněkud nejasnou: Už roku 1908 se hovoří o „divadelní dvoraně restaurace Trmalovy ve Strašnicích“, kde působili vinohradští herci v době divadelní stávky;¹⁾ oznámení o představeních kina Vesna byla zaznamenána v novinových přehledech od roku 1922, ale dnešní budova byla postavena teprve podle plánů Františka Kándla ze srpna 1923.²⁾ Sál měl malé jeviště a v parteru s rovnou podlahou místo pro 450 diváků. Adaptace z roku 1939 (stavitel Josef Rous) nepřinesla zásadní změny, dnes je v objektu tržnice.

Roku 1925 se upravovala podle projektu Richarda Klenky **Dejvická sokolovna** (Dejvická 2/181).³⁾ Plocha hlavního sálu byla nyní zvětšena ze 151 na 297 m², zřízena

1) „Pražský ilustrovaný kurýr“ 7. 10. 1908.

2) Stavební archiv ObÚ Praha 10; stavba byla povolena 11. 10. 1923, popisné číslo přiděleno hotové budově až 21. 9. 1926.

3) Stavební archiv ObÚ Praha 6; původní budovu postavili v letech 1884 – 1885 místní stavitelé A. Živný a F. Henner.

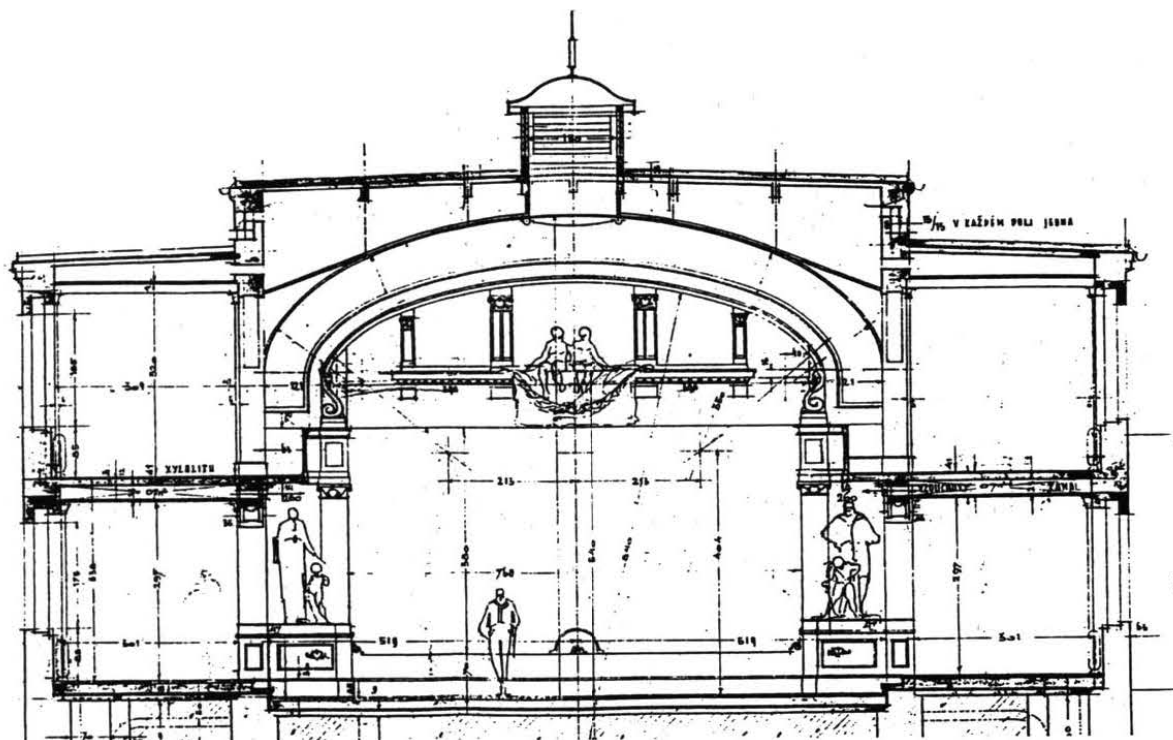


*Projekt na adaptaci sálu v dejvické sokolovně,
zajímavými detaily jsou projekční komora v nově zřízeném arkýři nebo způsob,
jímž nápověda zajišťoval do své budky po rampě z propadliště;
Richard Klenka, 1925*

galerie s obvyklými bočními rameny a neobvyklým způsobem byla vyřešena projekční kabina, umístěná zčásti do nového arkýře zavěšeného na hlavní průčelí.

Na Žižkově vznikla v letech 1924 – 1926 podle projektu Jana Chládky budova Švehlovy koleje (čp. 1499-XI, nároží dnešních ulic Slavíkovy a Křížkovského).⁴⁾ Jako její součástí byl zřízen i víceúčelový sál ve dvorním stavení, situovaném na diagonálu mezi oběma křídly budovy. Jeho dispozice se přidržela obvyklého schématu: nad suterénním parterem s rovnou podlahou na ploše 15,5 x 13 m je rovněž rovný balkon s rameny, třemi půdorysnými ústupky jen mírně se rozvírajícími směrem k čelní stěně, otevřené pravouhlým portálem do malého jeviště. Portál i členění stropu jsou pojaty v masivních formách rondokubistického stylu, který se ovšem mnohem výrazněji uplatňuje na vnějších průčelích. Již na sklonku roku 1927 byl sál upraven pro filmová představení (v podstatě šlo jen o zřízení projekční kabiny a nového bočního vchodu pro návštěvníky zvnějšku, přicházející průjezdem a přes dvůr) a 16. 3. 1928 v něm bylo otevřeno kino **Academia**.

4) Stavební archiv ObÚ Praha 3 a místní dokumentace v koleji.



*Příčný řez sálem dejvické Svornosti s pohledem na jevištní portál;
Leo Lauermann, 1922*

Mezi biografy, nově zřizovanými ve druhé polovině dvacátých let v původně víceúčelových sálech, zaujala snad nejhonosněji vypravený prostor bubenečská **Svornost**, a to v suterénním sále domu, který byl v letech 1922 – 1923 postaven pro stavební družstvo vojenských gážistů podle projektu arch. Leo Lauermanna.⁵⁾ Široce zaklenutý interiér spojuje ve stylovém pojetí pozdně secesní reminiscence se znaky barokní inspirace a jeho dispozice opakuje zavedené schema víceúčelových sálů: plochý parter, zvýšené postranní ochozy a balkon, jehož čelo je zde vyduuté půdorysným obloukem, zatímco z trojice širokých bočních arkád vystupují balkonky polygonálního tvaru. Okázale řešený jevištní portál dostal navíc i rámujeící sousoší – jakoby po vzoru Smetanovy síně. Kdy začal v tomto sále fungovat biograf, není zcela jasné: nejstarší oznámení v novinových přehledech bylo zjištěno až v březnu 1933, ale ani to mnoho neznamená, protože kino své pořady inzerovalo i potom dost nesoustavně. Každopádně: dubnem 1929 je datován „Projekt přístavby a částečné přestavby v biografu Svornost“ od Karla Matějčka. Tehdy šlo hlavně o prohloubení pódia, zatímco podstatnější změny podle požadavků filmového provozu přinesla až adaptace podle projektu Bohumila Štěpky z dubna 1937: parter i balkon dostaly nyní svažitou podlahu (to umožnilo umístit na balkoně šest řad), v pozadí parteru byla zřízena pětice čelně orientovaných lůží, v podstatě čelně orientované lóže byly zřízeny i po obou stranách balkonového oblouku, přičemž lůžová sedadla byla ovšem ponechána i na vystupujících balkoncích bočních ramen.

5) Stavební archiv ObÚ Praha 6; „Český svět“ 20, 1923 – 1924, č. 10.

Tradiční řešení sálů s dlouhými balkonovými rameny se však ve druhé polovině dvacátých let objevuje nejen u adaptovaných sálů, ale i u novostaveb, určených od začátku výlučně pro kina, a to právě u těch největších – z kin, probraných v předchozí části, k nim patří zejména **Metro** a **Alfa**. Důvodů pro to bylo několik; kromě obecné setrvačnosti především snaha o maximální návštěvnickou exploataci daného prostoru (což byl zájem investorů), ale i okolnost, týkající se práce projektantů: ti totiž mívali u sálů s pouze čelními balkony určité potíže s výtvarným zvládnutím prázdných ploch na bočních stěnách.

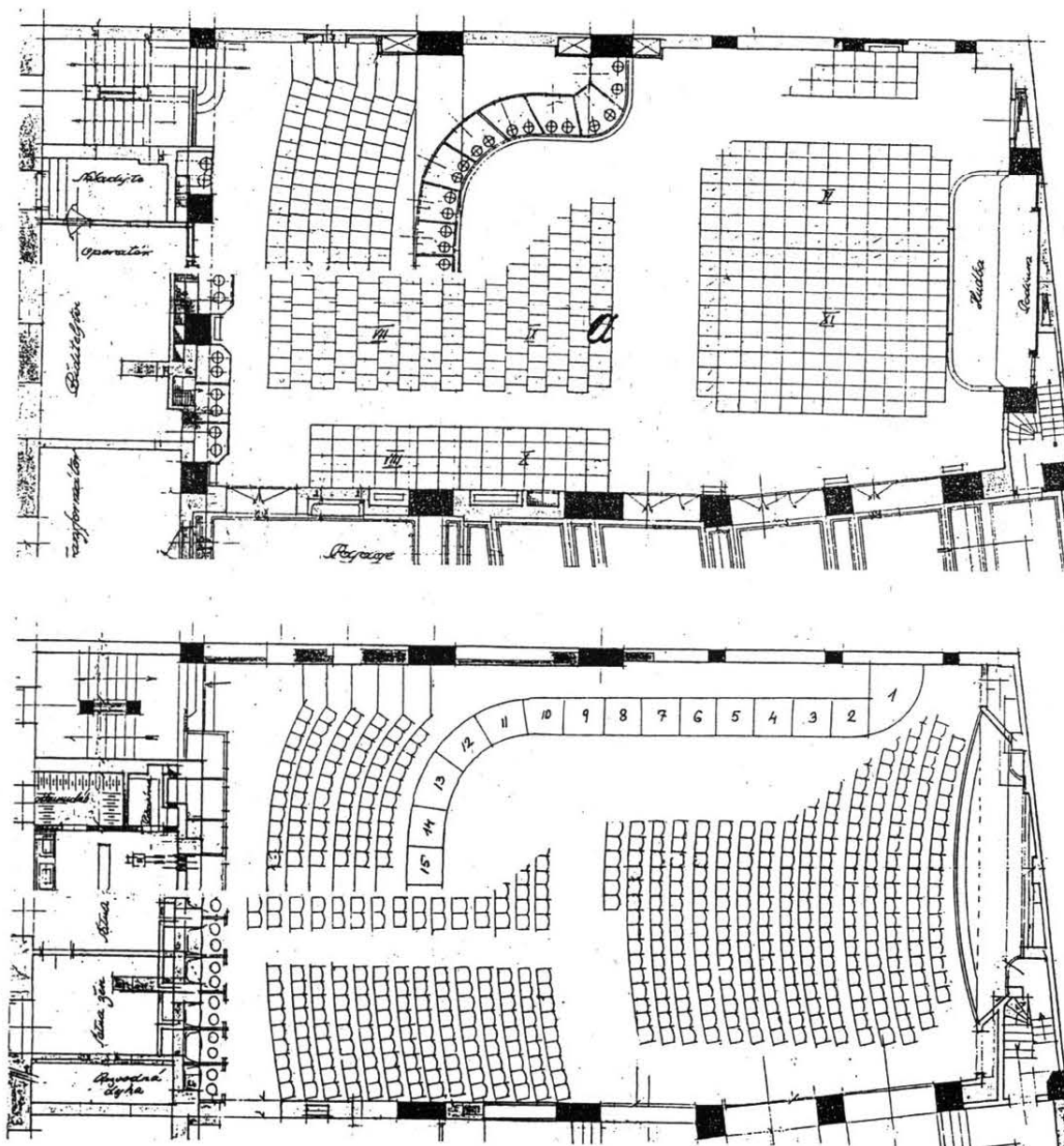
Úvahy takového druhu vedly nejspíše k výsledné podobě michelského kina **Sparta**, situovaného v samostatném dvorním stavení za domem čp. 597 (Nuselská 69).⁶⁾ Na plánech z května 1927, podepsaných Rudolfem Winternitzem a Františkem Magnuskem, je navržen přízemní sál rozměrů 26,6 x 8 m, bez balkonu i lóží, se 496 místy v jednatřiceti rovných řadách. Nový projekt Heřmana Abelese ze září 1927 změnil rozměry sálu na 26 x 13 m a k parteru se třiceti rovnými řadami pro 562 návštěvníky přidal balkon se 102 místy v šesti přímých řadách a při pravé boční stěně dlouhé rameno s osmi čtyřmístnými lóžemi, z nichž byl výhled upraven spíše jakoby symbolicky jen nepatrnými půdorysnými ústupky a směrem k plátnu stejně nepatrným klesáním. Hlavní činžovní dům byl dokončen v březnu 1928 a kino krátce po něm. Roku 1967 byl jeho sál upraven na dabingové studio, které tu dosud působí.

Zajímavým způsobem se vyvíjelo projektování kina **Flora** na rozhraní Vinohrad a Žižkova (Orlická 4/2020-XI), se sálem, který na ploše 24,3 x 14,7 m zaujal obě suterénní etáže pod nově stavěným hotelem.⁷⁾ Situování nových kinosálů do podzemních prostor znamenalo teď už takřka jediné řešení – na rozdíl od dřívějších adaptací přízemních dvorních či zahradních stavení nebo vzácných případů volně stojících budov. Přinášelo to ovšem určité bezpečnostní komplikace, na které mj. upozorňoval pražský primátor Karel Baxa na schůzi městské rady 5. 10. 1928. Zároveň sděloval, že „nařídil městskému stavebnímu úřadu, aby při povolování podzemních místností počínal si přísněji a požadoval od stavebníka široké východy a schodiště, jakož i více východů vůbec a aby zábavní místnosti vůbec nebyly povolovány příliš pod úrovní ulice.“⁸⁾ Na plánech architekta (a zároveň majitele objektu) Aloise Krofty z ledna 1927 je v parteru osmadvacet rovných řad ve čtyřech poněkud neuspořádaně rozdělených oddílech a za nimi šest čelně orientovaných lóží, na balkoně pak bylo před šesti segmentovými řadami seskupeno celkem sedmáct převážně čelně orientovaných loží na půdorysu mělkého písme-ne U s krátkými, znovu čelně vytočenými křídélky; další čtyři lóže byly vtačeny po dvojicích mezi boční pilíře po pravé straně balkonu a ještě jedna čtveřice odsunuta až do výklenků v jeho zadní stěně. Všechny lóže byly dvojmístné – a mravokárci v novinách pak mohli horlit, že prý biografní lóže nejsou „šámbr separé“! V konečné podobě (kolaudační plán z ledna 1928) dostal parter lepší uspořádání s jednatřiceti ploše obloukovými řadami a devíti (opět dvojmístnými) lóžemi vzadu; lóže podél balkonového parapetu se však v počtu třiceti rozšířily dlouhými bočními rameny až těsně k plátnu, sedm lóží

6) Stavební archiv ObÚ Praha 4.

7) Stavební archiv ObÚ Praha 3.

8) *Věstník hlavního města Prahy* 1928, s. 40.



*Projekt kina Flora ve dvou variantách
(kombinované půdorysy parteru a balkonu);
Alois Krofta, 1927 a 1928*

v pozadí balkonu bylo seskupeno do uspořádanější souvislé řady. – Nové kino, jehož zahajovací představení se konalo 2. 3. 1828, platilo se svými 1200 místy za největší pražský sál po Kapitolu.

Podobným vývojem prošla v projektech Antonína Belady dispozice vinohradského kina **Valdek** (čp. 620-XII, nároží náměstí Míru a ulic Jugoslávské a Anglické)⁹⁾ – po variantách, znamenajících postupné prodlužování balkonových ramen směrem vpřed, až ke konečnému řešení, kde vyduté čelo balkonu přecházelo plynule do bočních ramen

9) Stavební archiv ObÚ Praha 2.



*Interiér kina Valdek (později Varšava) na Vinohradech;
postaveno podle projektu Antonína Belady a dokončeno roku 1930*

a na půdorysu hlubokého písmene U zde bylo podél parapetu seřazeno 21 převážně čtyřmístných lóží. Střízlivou eleganci interiéru podpořilo řešení světel, vkládaných do kruhových prohlubní nebo vedených v pásech, krytých mléčným sklem. Budova byla dokončena v červnu 1930, zahajovací představení se konalo 16. 12. 1930. Hrála se *Laila, dcera severu*, doprovázející orchestr dirigoval tehdy populární skladatel Erno Košťál.

Tradiční řešení s dlouhými bočními rameny dal od začátku plánování arch. Jan Jarolím svému projektu kina **Maceška** (Vinohradská 48/2165-XII).¹⁰⁾ Nad parterem s 29 obloukovými řadami s osmnácti či devatenácti sedadly bylo na balkoně uprostřed osm řad a po stranách vždy pět lóží v mírně klesajícím uspořádání. Tradicionalismus základního řešení umocňují obloučkové půdorysy lóžových balkonů, ale i přebujelá štuková, řezbovaná i tepaná výzdoba ve stylu art deco, jejímž autorem byl F. Kallik. Projekt budovy je datován prosincem 1927, stavba byla povolena 23. 4. 1928, v novinových přehledech filmových pořadů se kino objevuje v září 1929.

Trochu s lítostí si můžeme připomenout nerealizované dispoziční varianty, které architekt Oldřich Tyl vypracoval v roce 1924 pro vznikající kino Belvedere.¹¹⁾ Když o něco

10) Stavební archiv ObÚ Praha 2; „Stavební rádce“ 1928 – 1929, s. 808 – 809.

11) Srov. Jiří Hilmera, *Stavební historie pražských kinosálů. Část II – dvacátá léta*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 2 (dále jen *Část II*), s. 116 – 119.



*Interiér kina Maceška na Vinohradech;
postaveno podle projektu Jana Jarolíma z roku 1927 a dokončeno roku 1929
s dekorací Františka Kallika*

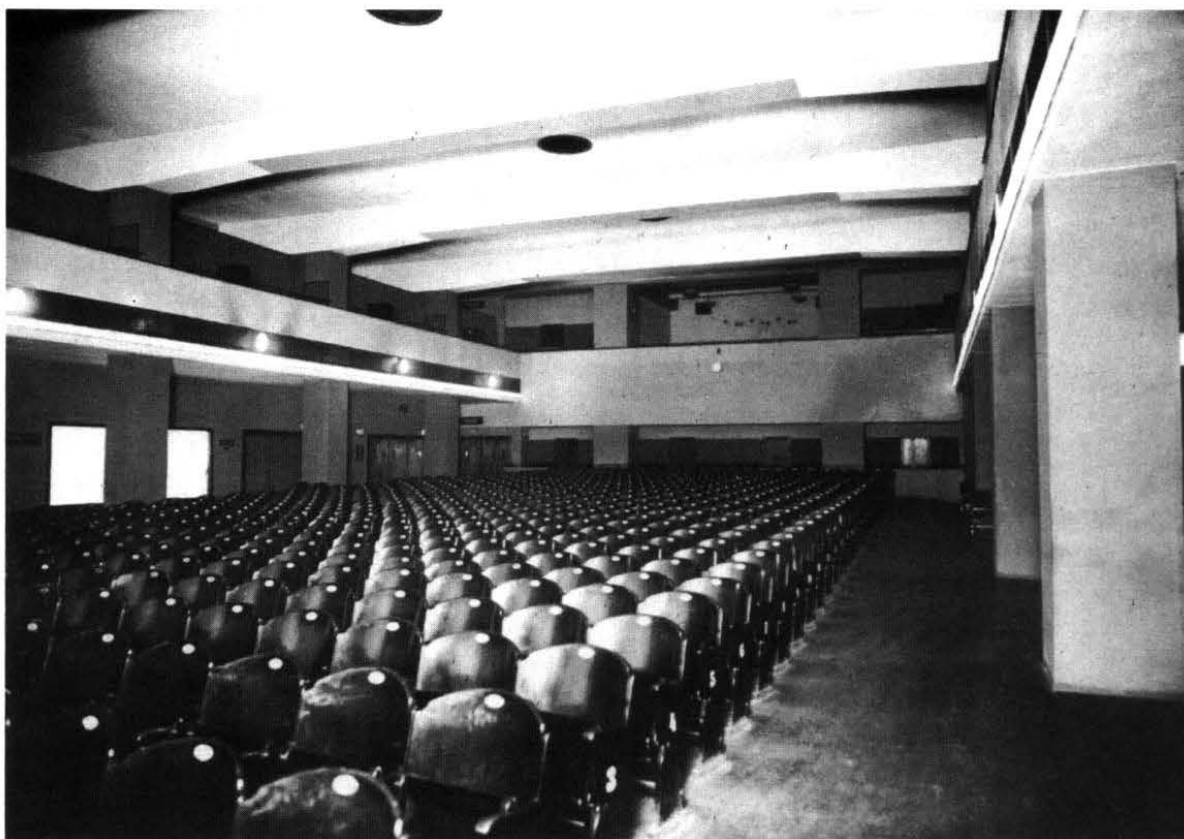
později došlo ke zřízení kinosálu v proslulém Veletržním paláci (na jeho projektu se vedle Tyla podílel i Josef Fuchs), byla tu puristickými prostředky (jejichž důsledná aplikace ovšem právem zakládá věhlas celé budovy) realizováno dispoziční schema ve své době už dosti banální – protahující boční balkonová ramena až do nepříjemné blízkosti promítacího plátna.¹²⁾ Takto založené kino **Favorit** (od srpna 1935 **Veletrhy**) zahájilo svou činnost 29. 8. 1929 filmem *Půlnoc na náměstí Pigalle v Paříži*.

Poslední příklad probíraného typu nás pak čeká až v těsně předválečném údobí. Je to kino **Broadway**, zřízené v paláci, který pro italskou pojišťovnu Assicurazioni Generali vyprojektovali Bohumír Kozák a Antonín Černý a který byl postaven v letech 1936 – 1938 (čp. 988-I, Na Příkopě 31, Celetná 38).¹³⁾ Je to jedna z největších funkcionalistických budov v Praze a stavba potud velmi významná. Při hodnocení zdejšího kinosálu si však připomeneme, jak tradicionalistické se nám muselo jevit už kino Avion, zřízené podle Kozákova projektu zhruba o 10 až 12 let dříve.¹⁴⁾ I v nové budově Na Příkopě vznikl prostor anachronicky protažených proporcí (27,5 x 13,5 m), s čelně směřovanými lóžemi

12) Stavební archiv ObÚ Praha 7; Miroslav Masák – Rostislav Švácha – Jindřich Vybíral, *Veletržní palác v Praze*, Praha 1995 (zde citována i početná starší literatura).

13) Stavební archiv ObÚ Praha 1; „Stavba“ 14, 1937 – 1938, s. 159 – 164; Pavel Vlček & kol., *Umělecké památky Prahy – Staré Město a Josefov*, Praha 1996, s. 517 – 518 (stať Rostislava Šváchy).

14) Srov. J. Hilmera, *Část II*, s. 124 – 125.



*Interiér kina Favorit (později Veletrhy)
v holešovickém Veletržním paláci (otevřeno 29. 8. 1929);
Oldřich Tyl a Josef Fuchs, 1924 – 1928*

v pozadí parteru, ale na balkonových ramenech znovu s lóžemi příčně orientovanými a dovedenými až do těsné blízkosti k bočním okrajům promítacího plátna. Je to snad také poslední z pražských kinosálů, kde se ještě (už v době plného rozšíření zvukových filmů) projektovalo orchestřiště. Zahajovací představení kina Broadway se konalo 9. 9. 1938; v proudu po Mnichovu se řítících událostí a názorových zvrátů bylo jeho jméno změněno na neprovokující **Na Příkopě**, první válečná léta vítězíci německé armády měl připomínat název **Viktoria**, další orientaci vyjadřovalo jméno **Sevastopol**. Nedávno se opět obnovilo původní jméno – jenže v době vzniku tohoto textu je silně ohrožena sama existence kina.

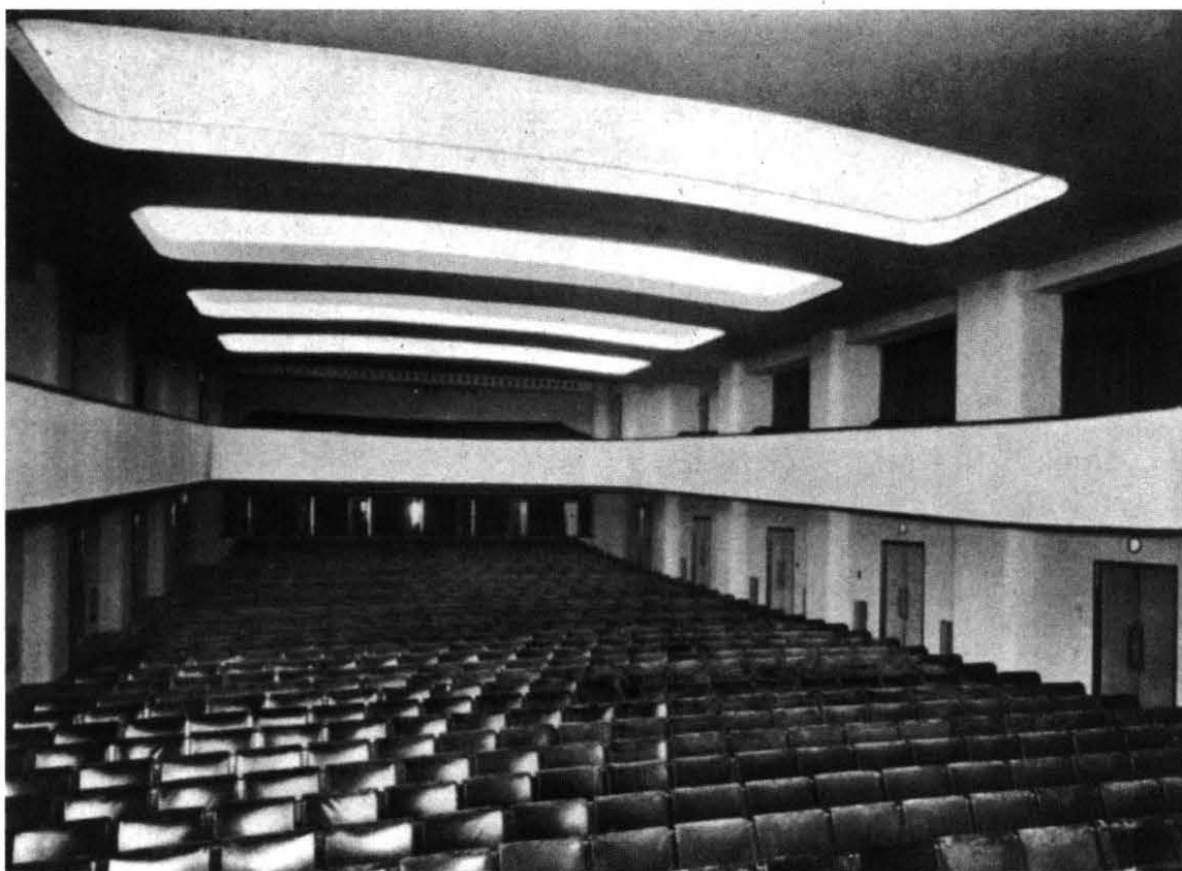
* * *

V sálech druhého typu se sice také počítá s umístěním lóží na bočních balkonových ramenech, ale podmínky přiměřeného výhledu se respektují potud, že tato ramena končí ve větší vzdálenosti od plátna a nevýhodám bočního situování se hledí čelit jejich výškovým i zpravidla půdorysným odstupněním. K takovému řešení dospěla přestavba smíchovského kina **Zvon** (Plzeňská 74/130), která měla zajímavý průběh:¹⁵⁾ Nejprve bylo

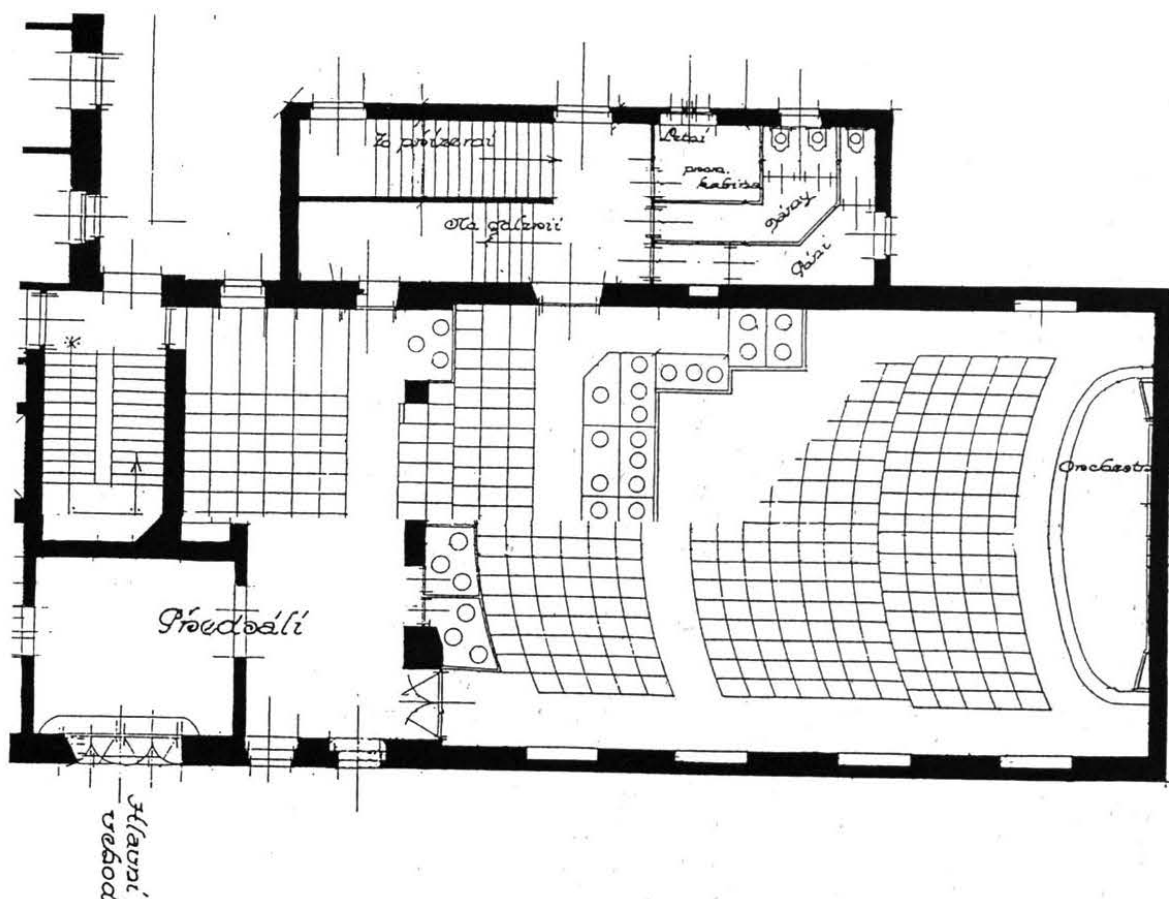
15) Stavební archiv ObÚ Praha 5.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Interiér Kina Broadway (také Viktoria a Sevastopol) Na Příkopě (otevřeno 9. 9. 1938);
Bohumír Kozák a Antonín Černý, 1938*



*Projekt na přestavbu smíchovského kina Zvon (kombinovaný půdorys parteru a balkonu),
v horní části půdorysu je patrná letní kabina k promítání do zahradního kina;
Antonín Šimek a František Urban, 1926*

upraveno letní zahradní kino podle plánů Jinřicha Hrdličky a Josefa Riegla z května 1926 – v podstatě šlo o zřízení budky pro projektor, vztyčení konstrukce pro plátno a náčrtek pro rozestavení židlí v zahradě. Teprve pak (koncem července 1926) byl schválen projekt Antonína Šimka (není jisté, zda je totožný s někdejším projektantem kina **Maják**) a F. Urbana na radikální přestavbu starého sálu; ta byla 15. 12. 1926 kolaudována, a 18. 2. následujícího roku se v rekonstruovaném kině poprvé promítal *Carův kurýr*. Nový sál měl rozměry 18,5 x 11,5 m. V jeho parteru bylo osmnáct obloukových řad převážně po sedmnácti sedadlech a za nimi čtyři čelně orientované trojmístné lóže. Celé čelo balkonu zaujala pětice čtyř- a pětímístných lóží, k nimž se na krátkých ramenech výrazně odstupněného půdorysu připojovala vždy jedna trojmístná a jedna čtyřmístná lóže. Dále byl balkon rozdělen do dvou stoupajících oddílů: v prvním bylo pět rovných řad se 76 místy a po stranách, na úrovni posledních dvou řad, po jedné trojmístné lóži; ve druhém oddílu, situovaném už mimo půdorys vlastního sálu nad předsálím, bylo šest řad po třinácti sedadlech. Na letní kino se však nezapomnělo: vlevo od balkonu bylo u toalet vyšetřeno místo pro promítací komoru s okénkem do zahrady. Kinosál byl znovu rekonstruován v letech 1962 – 1963 a dnes je v něm bazar nábytku.

Obdobným způsobem se však tou dobou přestavovala i další kina. Tak na Pankráci v čp. 540 (nároží ulic Lomnického a Na Pankráci, někdejší Benešovy) působilo už od roku 1913 kino **Libuše**¹⁶⁾ – tehdy v dosti neúpravném interiéru, vzniklém v přízemním zahradním stavení spojením hlavního vyššího prostoru rozměrů 17,5 x 8 m a nižšího přísálí o šířce 5 m, s plátnem v čele hlavního prostoru. Když se pak na místě dřívějšího hlavního domu stavěl čtyřpatrový činžák podle projektu Jana Zázvorky z května 1927, došlo i na radikální přestavbu kina. Jeho prostor byl nyní sjednocen a zvýšen o patro, v němž se k balkonu zvlněného čela připojovala křídla, sahající přibližně do poloviny bočních stěn. Dříve asymetricky položené projekční plátno bylo ovšem přeloženo do osy sjednoceného prostoru, promítací kabina byla však umístěna v pravém zadním rohu přízemku.

Velmi podobný případ je libeňské kino **Útulek**:¹⁷⁾ Také zde dostal dosavadní nepravidelně rozvržený přízemní sál z roku 1913 podle nového projektu Svatomíra Kubce z roku 1928 ucelenou podobu na ploše 18,3 x 13,8 m s osmnácti přímými řadami v přízemí a nový balkon. Ten zaujímal téměř celou zadní polovinu sálového půdorysu a po stranách vystupoval přibližně třímetrovými rameny. Někdy během okupačních let – v době obzvláštní návštěvnícké konjunktury (kino teď neslo jméno **Humanita**) – došlo pak za blíže nezjištěných okolností k další změně tím, že počet řad v přízemí byl rozšířen na 21, po pravé straně přízemku bylo mezi boční pilíře vtačeno šest lóží a podobně zadní stěna balkonu byla otevřena do dvou nestejně velikých výklenků se dvěma a pěti vyvýšenými řadami.

K obdobnému výsledku jako v obou předchozích případech dospěla i přestavba nuselského kina **Bouček**,¹⁸⁾ i když průběh zde byl o něco složitější a pro zpětné posouzení méně zřetelný. Po dříve uvažovaných projektech z let 1925 a 1927 se patrně realizovaly teprve plány firmy V. Podzimek & O. Panuš z roku 1930, podle nichž byl nad přízemkem s pětící lóží za osmnácti střední uličkou dělenými řadami zřízen balkon s deseti výrazně stoupavými řadami a skutečně krátkými bočními rameny (z neúplné dokumentace pouze odhadujeme, že na nich byla vždy jediná lóže). Neběžným způsobem bylo vyřešeno situování projekční kabiny, zavěšené za balkonem na zadní fasádě dvorního stavení s kinem. Veškerá sálová úprava i s tímto trochu pitoreskním detailem však zanikla, když bylo roku 1979 celé dvorní stavení přestavěno na dílny Kinotechniky.

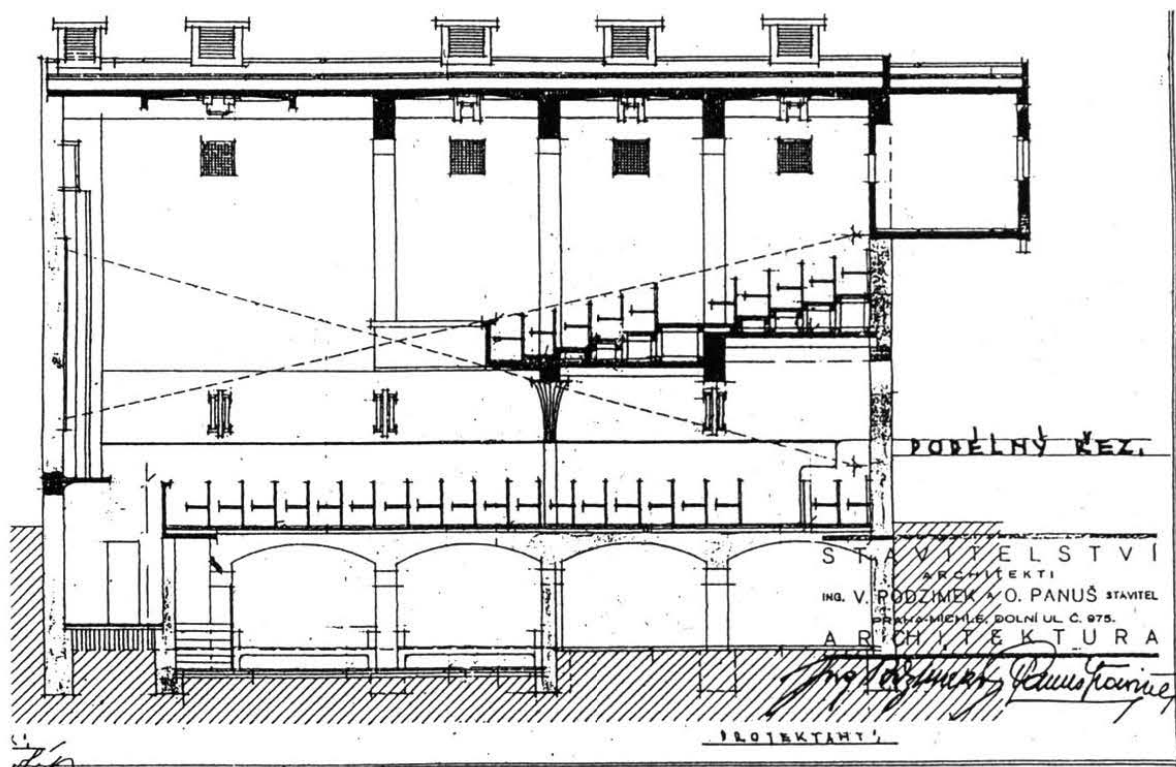
Úprava interiérů ve starších budovách pro potřeby nových biografů přinášela ovšem některé svízele v projektování a nevídané nepravidelnosti ve výsledném řešení – jako tomu bylo u kina **Hollywood**, otevřeném na přelomu dvacátých a třicátých let v hotelu Adria na Václavském náměstí (26/784-II). Zde uvažoval podnikavý František Tichý (majitel kina **Illusion** Na Slovanech a poté na Václavském náměstí) o zřízení kina už v roce 1923;¹⁹⁾ místo toho však zde vznikl podle plánů Jindřicha Pollerta malý divadelní sál,

16) Archiv architektury NTM, fond Zázvorka č. 124; Stavební archiv ObÚ Praha 4.

17) Srov. Jiří Hilmera, *Stavební historie pražských kinosálů. Část I – do vzniku Československé republiky*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 1 (dále jen *Část I*), s. 140.

18) Tamtéž, s. 162.

19) Stavební archiv ObÚ Praha 1; Růžena Bařková & kol., *Umělecké památky Prahy – Nové Město a Vyšehrad*. Praha 1997 (dále jen *Památky*), s. 445 – 446 (stať J. Mukové); J. Hilmera, *Část II*, s. 100.



*Projekt na adaptaci nuselského kina Bouček,
s promítací kabinou zavěšenou zvenčí na zadní stěnu za balkonem;
V. Podzimek a O. Panuš, 1930*

v němž působil Vlasta Burian. Teprve v době, kdy se komik se svým souborem stěhoval do nového divadla na rohu Jungmannovy a Lazarské ulice, bylo rozhoduto o úpravě sálu v Adrii pro biograf. Plány k tomu vypracoval Ladislav Rieger, který rozšířil prostor sálu o zrušené jeviště (tím tu vzniklo místo pro celkem 420 sedadel ve 34 řadách) a úměrně k tomu prodloužil levé balkonové rameno, na němž umístil šest lůží pro 43 diváky. Na úzkém pravém rameni však vybylo místo jen pro sedmnáct příčně orientovaných křesel, po dvojicích oddělovaných přepážkami. Čelní balkon pak nesl tři řady sedadel po deseti místech a za nimi projekční kabinu. Provoz kina zde byl 3. 1. 1930 povolen se zpětnou platností od 5. 12. 1929, přičemž už 6. 12. 1929 se konalo zahajovací promítání filmu *Vina princezny Heleny*. Sál definitivně zanikl při novodobých adaptacích celé budovy, které se uskutečnily v letech 1956 – 1957 a 1993.

Také tento typ dvoutážového sálu s čelním balkonem a zkrácenými rameny se uplatnil u novostaveb. Několikaletým procesem se takový sál realizoval v případě kina **Central** (později **Vyšehrad** – Trojická 10/1907-II),²⁰⁾ Na začátku stál pro stavební družstvo Církve československé vypracovaný a v srpnu 1924 přijatý projekt Jana Vodňaruka na obytný dům s modlitebnou a divadelním sálem, situovanými ve dvorním stavení kolmo na uliční linii. Podle nových plánů Miroslava Smlsala ze října 1924, schválených v únoru 1925, byl však sál otočen o 90° s osou rovnoběžnou s průčelím; po třech letech znovu byl

20) Stavební archiv ObÚ Praha 2.



Projekt portálu kina Hollywood na Václavském náměstí;
Ladislav Rieger, 1929

adaptován – výlučně na biograf, přičemž horní modlitebna byla o něco později upravena na taneční sál. Nově vzniklý kinosál na ploše 19 x 10 m se při této adaptaci vybouráním příček otevřel do bočních ochozů a zároveň i vysunul do prostoru nyní zrušeného jeviště, až k novému orchestřišti, krytému čtvrtválcovou markýzou pod plátnem rozměrů 6 x 4,5 m. Parter měl 354 místa v rovných řadách, na balkoně s obloukově vydutým čelem bylo pět rovných stoupajících řad s 90 místy a za nimi projekční kabina. Lóže byly umístěny po čtveřicích na půdorysně odstupněných bočních ramenech. První představení se konalo 18. 1. 1929. Roku 1953 byla upravena promítací kabina a přilehlá převíjecí místnost, roku 1995 ukončen provoz biografu a sál upraven pro kulečnický klub; v souvislosti s tím byla zrušena (patrně dřevěná) substrukce balkonových řad.

Okolnosti vzniku i průběh událostí v počátečních letech po dokončení budovy spojují s podskalským Centralem/Vyšehradem vršovické kino **Na Kovárně**. Tam zbudovala v letech 1929 – 1931 Církev československá svůj Husův sbor podle projektu Karla Turby (Moskevská 34/967-XIII).²¹⁾ Vedle vlastní modlitebny a kolumbaria tu vzniklo množství vedlejších prostor nejružnějšího určení – mezi nimi suterénní divadelní sál, v němž mělo působit Jiráskovo divadlo. Tento záměr se však přes opakované pokusy i s loutkovými představeními nesetkal s úspěchem, a tak od listopadu 1933 tu začal fungovat biograf. Řešení nevelkého sálu bylo dosti rozporné: v přízemí byla za patnácti obloukovými řadami s 208 místy ještě jedna rovná řada u zadní stěny, na balkoně bylo pět nesterpně

21) Stavební archiv ObÚ Praha 10; „Stavební rádce“ 3, 1930 – 1931, s. 384; „Stavební rádce“ 4, 1931 – 1932, s. 431 – 432; „Filmový kurýr“ 7, 1933, č. 44 (3. 11.), s. 14.

širokých řad, mezi něž pak byla při adaptaci pro kino vložena projekční kabina. Tento přehledný základ však narušila aplikace bočních lóží po obou stranách přízemku: tři pro celkem čtrnáct osob vpravo a jedné velké s patnácti místy vlevo vzadu. Takové uspořádání mohlo mít odůvodnění v představě, že umístěním do lóží se při loutkových představeních doprovázející dospělé osoby oddělí od dětí v parteru (podobné koncepty se objevovaly v článcích loutkářských časopisů); pro filmová představení je to však řešení nepříhodné – o vzniklém prostorovém neladu ani nemluvě.

Když se na jaře 1927 v bubenečské Terronské ulici (6/694) začala stavět ve střízlivých puristických formách moderně koncipovaná studentská kolej, zahrnul její projektant František Strnad od začátku do svých plánů také podzemní kinosál rozměrů 19,3 x 14 m. Jeho řešení prošlo přitom během stavby určitými změnami – a bohužel ke škodě věci. Jestliže původní projekt navrhoval nad parterem s dvaceti rovnými řadami balkon se čtrnácti na zvonovém půdorysu seskupenými lóžemi vpředu a za nimi křesla v pěti stoupajících řadách, pak kolaudační plán z července 1928 odráží (snad investorem diktovanou) snahu u maximální exploataci daného prostoru bez ohledu na divácké podmínky: kromě pěti (dobře funkčních) lóží v pozadí přízemku byla další sedadla natlačena mezi postranní pilíře, balkonová ramena byla hustě zaplněna příčně orientovanými, opět až za boční nosné pilíře zasunutými sedadly. Ke všemu ani elevace stupňů na čelním balkonu nebyla určena tak, aby umožňovala nestíněný pohled na promítaný obraz (osobní zkušenost pisatelova). Nové kino zahájilo svou činnost 31. 8. 1928 pod jménem **Carlton**, po roce 1938 byl jeho název změněn na **Orlík** a dnes jsou jeho prostory již delší dobu uzavřeny a nepřístupné.

U kina **Beránek** ve dvojetážovém suterénu stejnojmenného hotelu na Vinohradech (Londýnská 26/376)²²⁾ byl položen zřetelný důraz na vybavení lóžemi, rozmístěnými způsobem, s nímž jsme se setkali už opakovaně: šest jich bylo seřazeno za jednadvaceti řadami parteru o rozměrech 16,6 x 12,7 m (plátno přitom oddělovaly od první řady orchestřiště a pódium na vzdálenost 3,8 m), celkem sedmnáct jich bylo rozmístěno za čelním parapetem balkonu a na středně dlouhých ramenech, poslední čtveřice útulných lóží pak byla zasunuta do zadních koutů balkonu po obou stranách projekční kabiny za pěti řadami křesel. Dokončená budova byla kolaudována 14. 5. 1929, ale teprve 29. 8. zahájilo svůj provoz kino – historickým filmem *Varhaník u sv. Víta* s Karlem Hašlerem v hlavní roli. Stavbu provedla firma Václava Nekvasila, na projektu měl snad podstatný podíl hlavní firemní architekt Josef Mezera, jehož podpis figuruje na plánech u rázítka závodu.

Kino **Národ** (později **Gaumont**, **Apollo**, **Abeceda** a **Jalta**) v novostavbě postavené na Václavském náměstí (43/819) podle plánů Bohdana Bečky v letech 1928 – 1929,²³⁾ bylo otevřeno 7. 2. 1930 promítnutím filmu *Starý hřích*. Je to až do dnešních dnů poslední kino, které vzniklo na Václavském náměstí – a spolu s Alfou jedno z prvních, projektované od začátku jako kino zvukové. Jeho sál o rozměrech 29,5 x 12 m zaujal přízemí a suterén křídla vpravo od pasáže a přidržel se standardního dispozičního schématu s čelním balkonem, nesoucím pět řad křesel, a středně dlouhými bočními rameny,

22) Stavební archiv ObÚ Praha 2.

23) Stavební archiv ObÚ Praha 1; *Památky*, s. 459 – 460 (stať J. Mukové – údaj o vzniku kina je chybný).



*Dvě varianty projektu na průčelí hotelu s kinem Beránek (otevřeno 29. 8. 1929);
v realizované variantě (vpravo) obíhalo světlo v duhové stuzě kolem neonové siluety beránka;
autorem je pravděpodobně Josef Mezera*

nesoucímí po sedmi lóžích. Původně byl zamýšlen jako divadelní sál, ale proveden jako biograf. Roku 1947 proběhla jeho rekonstrukce, dnes slouží střídavě filmovým představením a divadlu.

Německý vzdělávací spolek **Urania**, o němž byla řeč už v předchozí části,²⁴⁾ si v letech 1932 – 1933 postavil nový dům v Klimentské ulici (4/1205) podle projektu Josefa Zascheho.²⁵⁾ Plánování přitom probíhalo v měnících se variantách už od roku 1928; vždy se však počítalo s tím, že budova bude obsahovat v přízemí a suterénu kinosál, nad ním pak sál přednáškový a divadelní (stojí za zmínku, že při kolaudaci budovy v listopadu 1933 bylo s poukazem na jediný východ zakázáno konat akce v obou sálech současně). Podle plánů z prosince 1931, znovu upravených v srpnu 1932, měl kinosál na proporčně vyrovnaném půdorysu 15 x 13 m parter s obloukovými řadami křesel a za nimi šest čelně orientovaných lóží, balkon pak nesl pět lóží v čele a po třech na stupňovitě se rozvírajících ramenech, po jedné lóži bylo v každém zadním koutu, projekční kabina byla vysunuta mezi tři řady křesel. V poválečných letech hrál zdejší biograf pod jménem **Kino mladých**, pak se zde konala představení Filmového klubu. Od roku 1950 probíhaly v budově stavební úpravy – zprvu dílčí, ale od roku 1979, kdy budova začala užívat filmová a televizní fakulta AMU, stále pronikavější, až poslední přestavbou z roku 1995 byly oba sály zcela změněny na televizní studia.

24) Srov. J. Hilmera, *Část II*, s. 116.

25) Stavební archiv ObÚ Praha 1; *Památky*, s. 596 (stať J. Hilmerý).

Dosti podobně jako Uranie byl podle původní koncepce z května 1936 řešen také sál kina **Mír** v novostavbě arch. Václava Šimůnka na Starostrašnické třídě (58/1002):²⁶⁾ parter s rovnými řadami uzavíralo osm dvoumístných lóží, na balkoně bylo pět řad a na bočních ramenech, výraznými ústupky se rozevírajících proti plátnu, bylo umístěno po trojici trojmístných lóží. Změna plánu z června 1937 byla změnou k horšímu: odstupnění balkónových křídel bylo potlačeno, místo lóží byly na nich založeny dvě řady sedadel v příčné orientaci (mezi nosnými pilíři na každém rameni ve dvou oddílech po deseti místech), a stejné oddíly bočních sedadel byly vklíněny i mezi pilíře po stranách parteru.

* * *

Ve srovnání s podobnými snahami o maximální exploataci daného prostoru bez ohledu na to, jak divácky problematická místa se tím vytvářejí, sledujeme s respektem projekty, pro jejichž autory bylo hlavním cílem dosáhnout optimální funkčnosti pro sledování promítaného obrazu. Zpravidla se přitom nevzdávali zavedené a zájmem návštěvníků nepochybně podporované zvyklosti vybavovat hlediště lóžemi; důsledně je však umísťovali na divácky výhodném místě v čelní orientaci vůči plátnu.

Takovým způsobem byl např. pojat projekt kina při činžovním domě, který v polovině dvacátých let hodlala postavit libeňská Společnost biografu Svěpomoc na pozemku (č. kat. 365/5-6) v tehdejší Blanické ulici (dnes náměstí Dr. Václava Holého) podle plánů Jaroslava Máši.²⁷⁾ V pravém dvorním křídle zde měl vzniknout sál rozměrů 29 x 11 m se 626 sedadly v přízemí a 96 v šesti řadách na balkoně, jehož čelo mělo zaujmout šest pětímístných lóží. Z finančních důvodů se však záměr neuskutečnil a kino **Svěpomoc** nadále působilo v propůjčených prostorách libeňského divadla.

Nedokážeme přesně určit, kdy začalo působit kino **Hloubětín** (později **Cíl** – Poděbradská 115/84-85)²⁸⁾ – nejpozději se tak stalo roku 1926, kdy stavitel Rudolf K. Herynk upravoval vstupní fasádu s novou, označení kina nesoucí markýzou. Představení se konala v sále o rozměrech 24 x 7 m, připojeném v roce 1919 ke staršímu hostinci podle plánů Františka Schnellera. V čele sálu bylo malé jeviště nad zadní částí galerie. Podle pozdější dokumentace (adaptace z roku 1951) tu bylo v přízemí 28 řad s 292 místy a na galerii 58 míst v pěti řadách.

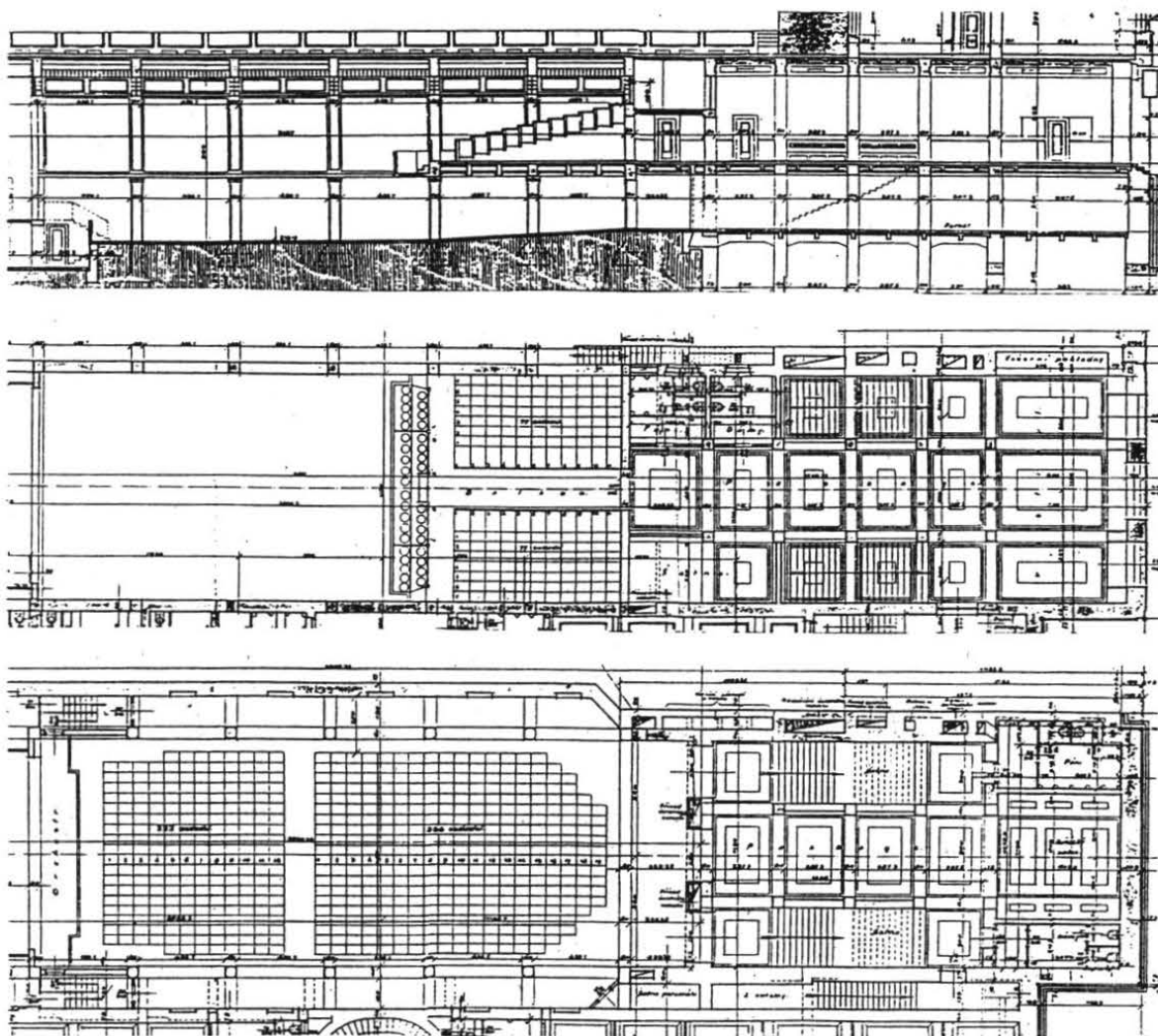
K velkým pražským biografům se připojilo dejvické kino **Bajkal** (Vítězné nám. 4/684), jehož projektantem byl Václav Šantrůček.²⁹⁾ Projekt domu pro Podpůrný fond legionářský při ministerstvu národní obrany, v jehož dvorní budově je kino umístěno, pochází z července 1927, práce začaly v květnu 1928 a skončily kolaudací 6. 12. 1929, ale už předtím 24. 10. bylo kino slavnostně otevřeno promítnutím ruského filmu z prostředí ponorkového loďstva *Zajatci moře*. Svými rozměry 32 x 11,2 m se ovšem základní koncepce projektu hlásí (podobně jako v téže době Avion nebo Alfa) k překonávané už tradici

26) Stavební archiv ObÚ Praha 10.

27) Stavební archiv ObÚ Praha 8.

28) Stavební archiv ObÚ Praha 9.

29) Stavební archiv ObÚ Praha 6; monumentálním dílem V. Šantrůčka z let 1922 – 1927 je např. budova ministerstva obrany na bubenečském náměstí Svobody, společně s A. Mendlem projektoval Šantrůček divadlo v Poličce (1927 – 1929).



*Dva půdorysy a podélný řez dejičským kinem Bajkal/Kyjev (otevřeno 24. 10. 1929);
Václav Šantrůček, 1927*

protáhlých kinosálů. V parteru je ve dvou oddílech o dvanácti a devatenácti řadách místo pro 588 diváků, čelo balkonu zaujímají v plné šířce tři široké lóže, v nichž se na dvou stupních za sebou počítá s místem celkem pro 36 osob, za lóžemi stoupá jedenáct širokou střední uličkou rozdělených řad s křesly pro 154 diváky. Před promítacím plátnem bylo navrženo dosti prostorné pódium (hloubka 2,6 m); široké, s prostorem pod pódium propojené orchestřiště koresponduje se zprávou k zahajovacímu představení, že v kině působil pětadvacetičlenný orchestr.³⁰⁾ Po válce bylo jméno kina změněno na **Kyjev**. Příjemným způsobem si upravila michelská jednota Sokola stodolu u usedlosti čp. 25 (nároží ulic Michelské a U Michelského mlýna) na kino **Jas**. Přestavbou vznikl sál na ploše 20 x 12 m. V jeho přízemí bylo 25 řad po dvaceti místech, rozdělených podélnou i příčnou uličkou, na balkoně šest rovných řad po dvaceti místech, rozdělených podélnou uličkou, za nimi zasunuto sedm dvoumístných lóží. Obraz byl v poměru k rozměrům sálu dosti veliký (5,10 x 4 m), pod ním orchestřiště. Adaptace proběhla od července

30) „Večerní České slovo“ 29. 10. 1929.

1927 do ledna následujícího roku, plány vypracoval místní stavitel Ludvík Melzer, ale stavbu provedl Augustin Korb.

Od roku 1926 působilo kino **Jinonice** v tamní sokolovně (Butovická 33/100), postavené podle rondokubistického projektu Jaro Krále ze září 1922.³¹⁾ Obvyklý sál o rozměrech 24 x 12 m, sloužící především jako tělocvična, měl v projektu vpředu 6 m hluboké jeviště a před ním orchestřiště, na opačném konci byla navržena čelní galerie a za ní promítací komora. Realizace se však vlekla do roku 1926, přičemž byly k čelnímu balkonu přidány boční lóže nad levým přísálím a v detailním řešení se proti původní rondokubistické úpravě uplatnily spíše některé prvky ve stylu art deco. V letech 1940 – 1941 byla promítací komora rozšířena a její zařízení modernizováno, ale po válce se kino přestěhovalo do nově upraveného sálu (Butovická 10/510).

V první části stavební historie pražských kinosálů byla už zmíněna aktivita, kterou v prvních desítilétích našeho století vyvíjel v Břevnově restaurátér **Josef Jandáček**.³²⁾

Po oněch skromných začátcích dal Josef Jandáček podnět ke stavbě kina při novém domě v Břevnovské ulici (5/1088), jehož projektantem byl v Břevnově působící architekt Josef Puč.³³⁾ Objekt sám nevybočuje svou úrovní ze standardu činžovních domů oné doby; řešení kina je však sympatické svým neokázale logickým řešením funkčních vztahů. Vchod z ulice vede kolem pokladny přes příčně disponovaný foyer do parteru, kde na ploše 21 x 12,7 m byla za pětadvaceti řadami pro 463 diváky čtveřice pětimístných lóží, na balkoně pak bylo za 111 křesly v pěti řadách pět pětimístných lóží – čili všechny lóže čelně orientované. Stavba byla povolena 16. 6. 1929 a kolaudována 23. 12. 1930; dnes už nefungující kino neslo zprvu jméno svého majitele, od roku 1932 se jmenovalo **Ideal**, žijící návštěvníci si je pamatují pod jménem **Radost**.

Od konce listopadu 1934 se v přehledech pražských filmových programů objevuje jméno smíchovského kina **Centrum** (později **Na Zámečnicki** – Plzeňská 210/2576).³⁴⁾

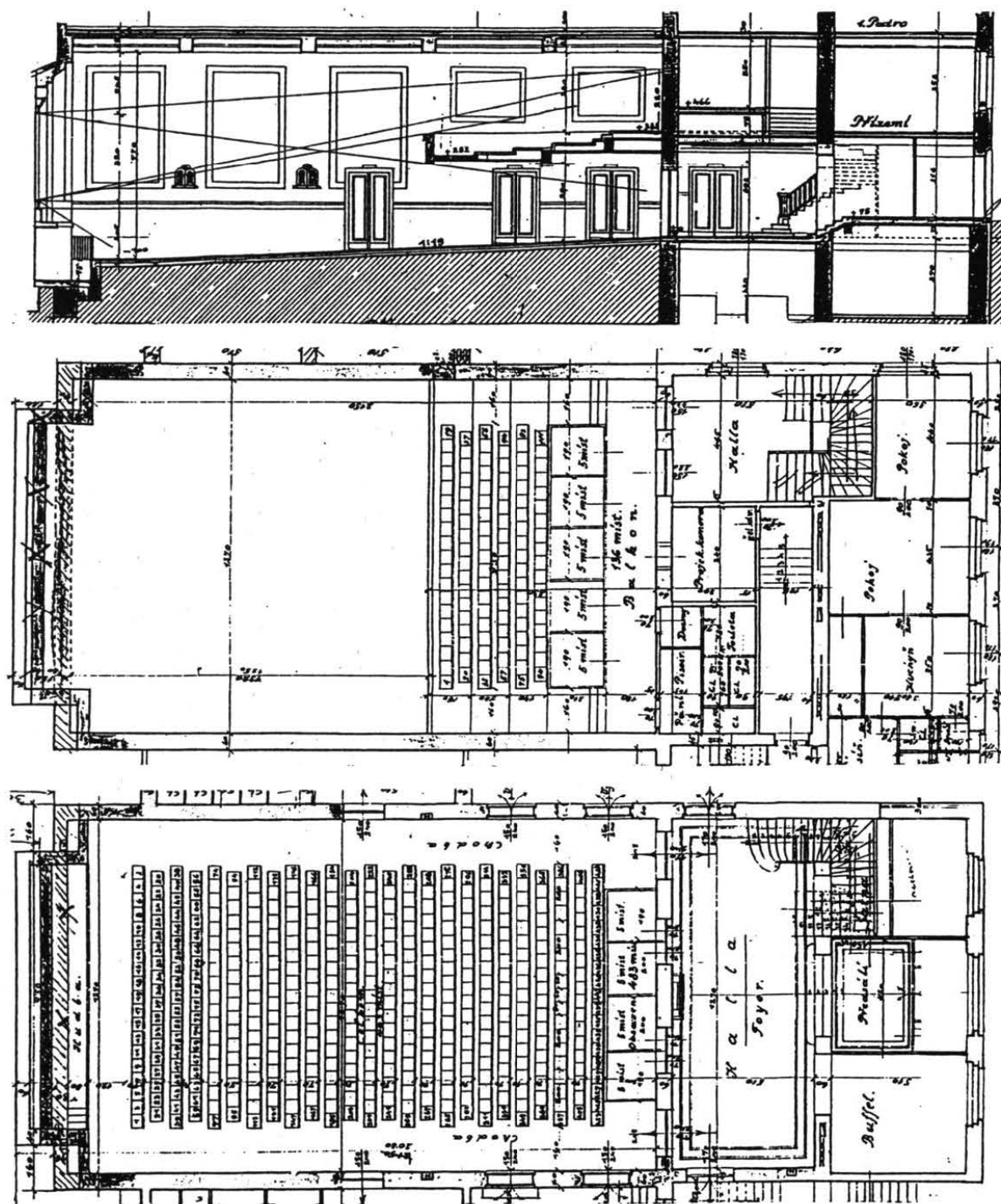
Jeho vznik souvisel se stavbou tří činžovních domů bytového družstva Lidová obec, provázenou opakovaně měněnou úvahou o využití dvorního prostoru. Na prvních plánech Rudolfa V. Svobody z června 1931 je za prostředním obytným domem zakresleno nepodsklepené dvorní stavení rozměrů 15 x 9 m s prostým sálem, který měl sloužit jako tělocvična a biograf. Stavět se však začalo až v srpnu dalšího roku podle plánů z listopadu 1931, podepsaných stavitelem Emanuele Domasem, na nichž jednoduché dvorní stavení s tělocvičnou/biografem vystřídal náročněji založený přednáškový sál. Přístup k němu byl vestibulem za portálem v uliční fasádě, sál sám vybíhal částečně do dvora a zaujímal přízemí a mělký suterén. Jeho rozměry byly 13,5 x 10 m, nad parterem s rovnou podlahou byl čelní balkon, jehož přední část (včetně krátkých krajních výstupků) zaujímal řada šesti lóží. Objekt byl dokončen v prosinci 1932 a teprve během následujících dvou let byl sál upraven pro provoz kina. Až v souvislosti s touto úpravou snad také byly na balkonu (původně navrženém s plochou podlahou) zřízeny stupně pro pět sedadlových řad. V padesátých letech se postupně uvažovalo o přestavbě kina

31) Stavební archiv ObÚ Praha 5.

32) Srov. J. Hilmera, *Část I*, s. 150, 152.

33) Stavební archiv ObÚ Praha 6.

34) Stavební archiv ObÚ Praha 5.



Projekt kina Jandáček/Ideal/Radost v Břevnově; Josef Puč, 1929 – 1930

na loutkové divadlo nebo víceúčelové kulturní zařízení; z těchto záměrů sešlo, v kině se promítalo dál, ale dnes je jeho sál uzavřen a nepřístupný.

Roku 1933 byl zbořen a v letech 1934 – 1936 nově postaven dům ve vršovické Havlíčkově ulici (4/168-XIII), kde už ve dvacátých letech působil kino **Pilotů**.³⁵⁾ Novostavbu

35) Stavební archiv ObÚ Praha 10; dokumentace ke staré budově a původnímu kinu je nezvěstná.

projektovala čtveřice architektů Václav Štrunc, Josef Martínek, Josef Štrunc a Karel Splavec, jejichž plány prošly během poměrně vleklé realizace dosti podstatnými změnami, které se dotkly i dispozice kinosálu, situovaného do nízkého dvorního křídla za třítraktovým domem. Proti staršímu řešení na plánech z roku 1933 a 1934 byl půdorys kina v realizované podobě posunut asi o 4,5 m k pravé hranici parcely a proti původně projektovanému dvouetážovému interiéru s čelním balkonem byl realizován sál jednotného prostoru bez balkonu, přičemž ani jedna z verzí nepočítala s lóžemi. Dokončená stavba byla kolaudována 8. 7. 1936.

Od února do srpna posledního už jen zčásti mírového roku 1939 byl na hranicích Dejvic a Vokovic postaven nevelký činžovní dům s restaurací a kinem **Bořislavka** (Kladenská 7/417).³⁶⁾ Projektant Antonín Šrajcr dal kinosálu, umístěnému do dvoj- etážového suterénu příjemné proporce 18 x 12,7 m – přičemž efektivně se využíval jen 8 m široký střední pás mezi pilíři, oddělujícími v parteru boční ochozy od dvaceti sedadlových řad pro 327 diváků. V pozadí parteru bylo umístěno šest čelně orientovaných lóží, na balkoně bylo 98 křesel v sedmi stoupajících řadách.

* * *

Vedle sálů, v nichž projektanti různým způsobem řešili dispozici a divácké využití balkonů, uplatňoval se prakticky stále i vlastně nejstarší typ kinosálů jednoetážových – parterových. Ve dvacátých letech se s kiny toho druhu setkáváme především v okrajových čtvrtích, kde jejich zřizovatelé museli počítat s poměrně omezeným návštěvníkům okruhem. Opakovaně také přitom šlo – podobně jako v počátcích biografů – o sály původně jiného určení a jen s nejnútnejšími úpravami přizpůsobované pro filmová představení. – To byl také případ kina **Hlubočepy**, které si místní jednotka Sokola zřídila nejprve v tanečním sále Besední restaurace čp. 92 (bylo tu 270 míst v osmnácti řadách). Roku 1927 přenesli provozovatelé představení do hostince v čp. 36 a o deset let později se opět vrátili do Besedy.³⁷⁾ Tento sál rozměrů 20 x 10 m byl zřejmě zařízen zcela prostým způsobem, ale v letních měsících mohlo patřit k jeho přednostem, že po celé délce k němu přiléhala otevřená restaurační veranda pod zdobně vyřezávaným přístřeškem. Kino zde působilo ještě dlouho v poválečných letech. V roce 1985 pomýšlel Filmový podnik hl. m. Prahy na větší adaptaci, ale po sdělení útvaru hlavního architekta, že dosavadní domy v těch místech mají v dohledné době ustoupit zástavbě novými obytnými objekty, od tohoto záměru upustil, kino zaniklo a celá malebná stavba od té doby chátrá.

V nenáročně upravených sálech u starších hostinců si ve dvacátých letech zřídily svá kina i jiné sokolské jednoty – třeba v **Liboci** (čp. 156) nebo **Bohnicích** (čp. 5),³⁸⁾ kde se o konání filmových představení dovídáme roku 1927 z příkazu zemské politické správy, nařizující provést zde některé úpravy k zajištění lepší bezpečnosti; maximální počet diváků v sále rozměrů 16 x 8 m se přitom stanovil na 154 osoby.

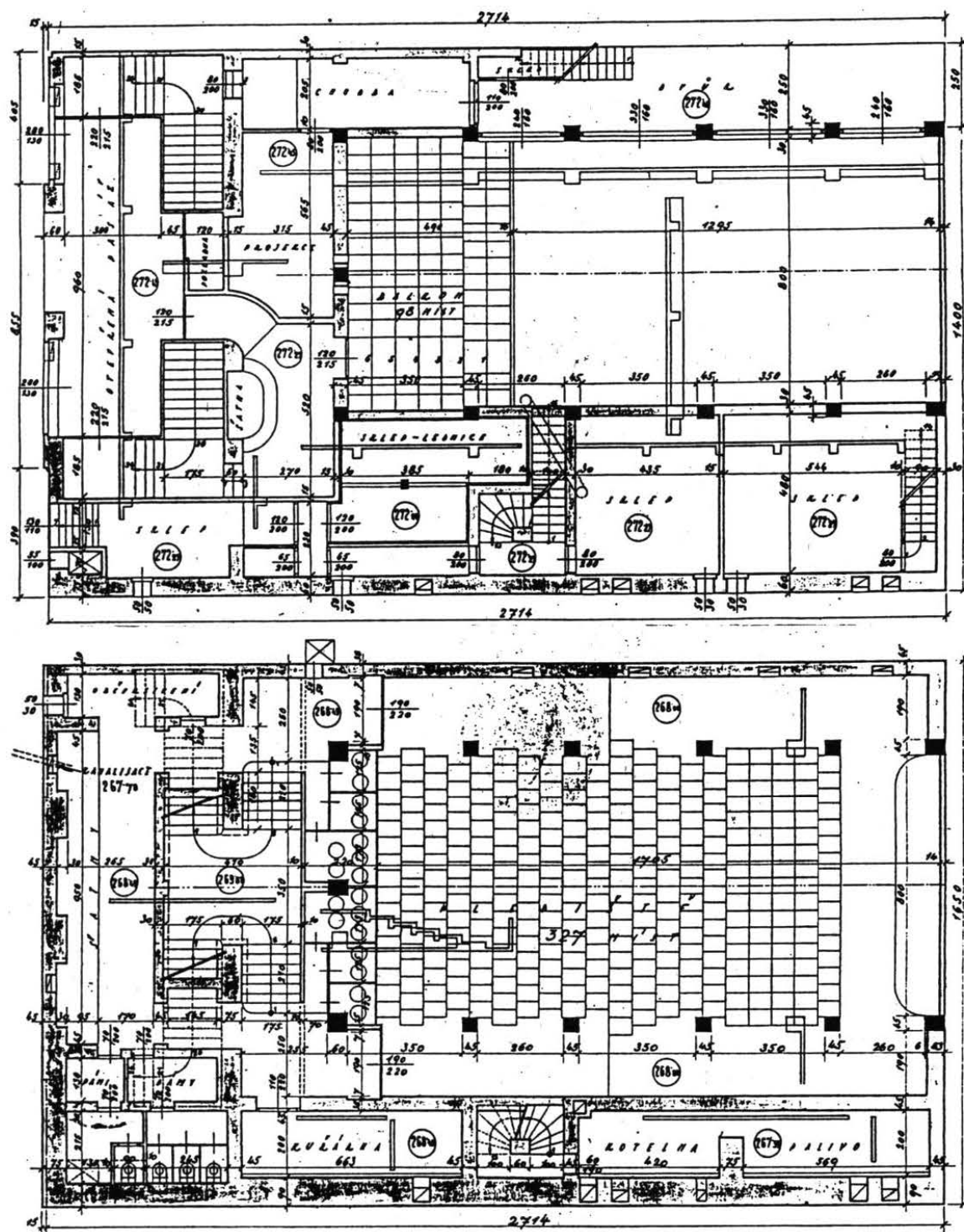
36) Stavební archiv ObÚ Praha 6.

37) Stavební archiv ObÚ Praha 5.

38) Stavební archivy ObÚ Praha 6 a Praha 8.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Projekt vokovického kina Bořislavka,
do půdorysu parteru je zakreslen profil balkonu;
Antonín Šraj, 1939*

Jednoduchou adaptací vzniklo také podolské kino **Zdar**, pro něž byl upraven sál restaurace v domě čp. 158 na nároží Podolského nábřeží a Podolské ulice.³⁹⁾ Stalo se tak nej-

39) Stavební archiv ObÚ Praha 4.

spíše v roce 1924 v souvislosti s jinými úpravami, které na domě z roku 1912 prováděl jeho majitel, arch. Josef Čácha. Šlo o vcelku skromný podnik v sále rozměrů 18,7 x 6,5 m. Úprava spočívala především v instalaci svažité podlahy, na níž bylo ve 24 řadách umístěno 222 sedadel.

Družstvo pro postavení Dělnického domu v Braníku si už roku 1922 zřídilo své kino **Sjednocenost** (později **Vltava**) ve dvorním křídle domu Branická 41/145.⁴⁰⁾ Také tady šlo o malý sál rozměrů 16 x 8 m, v němž byla zrušena stará dřevěná galerie a nahrazena železobetonovou konstrukcí, nesoucí jednak promítací kabinu, jednak kruchtíčku pro hudebníky. Úpravu provedl místní stavitel ing. B. Hlava. – Nejspíše už ve dvacátých letech se promítalo i v přízemním sále **Lidového domu v Hrdlořezích** (čp. 54), o jehož detailnějším uspořádání však nejsme informováni.

V Kobylisích upravil Josef Stoklasa roku 1927 ze staré stodoly při usedlosti čp. 2 v Kobylisích sál kina **Legie**.⁴¹⁾ Vznikl zde interiér velmi protáhlých proporcí – při šířce kolem 7 m dlouhý asi 30 m. Ve dvacíti řadách bylo místo pro 479 diváků, vzadu byly dvě lóže šestimístné a jedna velká pro dvanáct osob. Biograf nesl od roku 1939 jméno **Orient**, v letech 1986 – 1989 byl upraven na divadlo.

Zcela prostým způsobem vyřešil v letech 1929 – 1931 František Čihák i sál kina **Na Míčánkách** v domě na Ruské třídě (88/946-XIII),⁴²⁾ kde se k hledišti rozměrů 17,7 x 8,8 m připojilo malé jeviště, ačkoliv sálu bylo sotva kdy použito náročněji než k filmovým představením. – Také Karel Hannauer ml., když roku 1939 projektoval na Pankráci činžovní dům (dnešní ul. Hvězdova 37/1322) a připojil k němu přízemní dvorní stavení s biografem **Libuše**, pojal jej skoro jako jakési domácí kino pro 375 diváků, umístěných v neokázale řešeném interiéru, na ploše 20 x 8,4 m s 29 řadami sedadel, rozdělenými střední uličkou.

Hostivařská jednota Sokola si postavila podle pozoruhodného projektu Ladislava Machoně z dubna 1931 moderně koncipovanou budovu ryze funkcionalistického pojetí, dokončenou v červnu 1932 (U Branek 7/674).⁴³⁾ V členitém komplexu se tu k hlavní sekci s tělocvičnou připojovalo přízemní křídlo s kinosálem pro 350 osob. Jeho řešení bylo velmi střízlivé, ve srovnání s mnohotvárností celku i obdobnými Machoněovými projekty až překvapivě nevynalézavé. Interiér s rovnou podlahou měl rozměry 20 x 10 m, nad zadní částí byla zavěšena projekční kabina. Zde tedy působilo až do šedesátých let kino **Hostivař**. Zároveň však 6 m hluboké jeviště, převýšené provaziště i prohloubené orchestřiště jednoznačně ukazují, že už v projektu (resp. investorském zadání) se počítalo s využitím sálu i k jiným účelům. (Tomu odpovídalo, když si majitelé vyžádali v květnu 1933 povolení, aby se zde směla konat i občasná divadelní představení – přičemž jednou z vyslovených podmínek bylo i zvláštní ustanovení, že během filmových představení nesmějí být na jevišti žádné kulisy.)

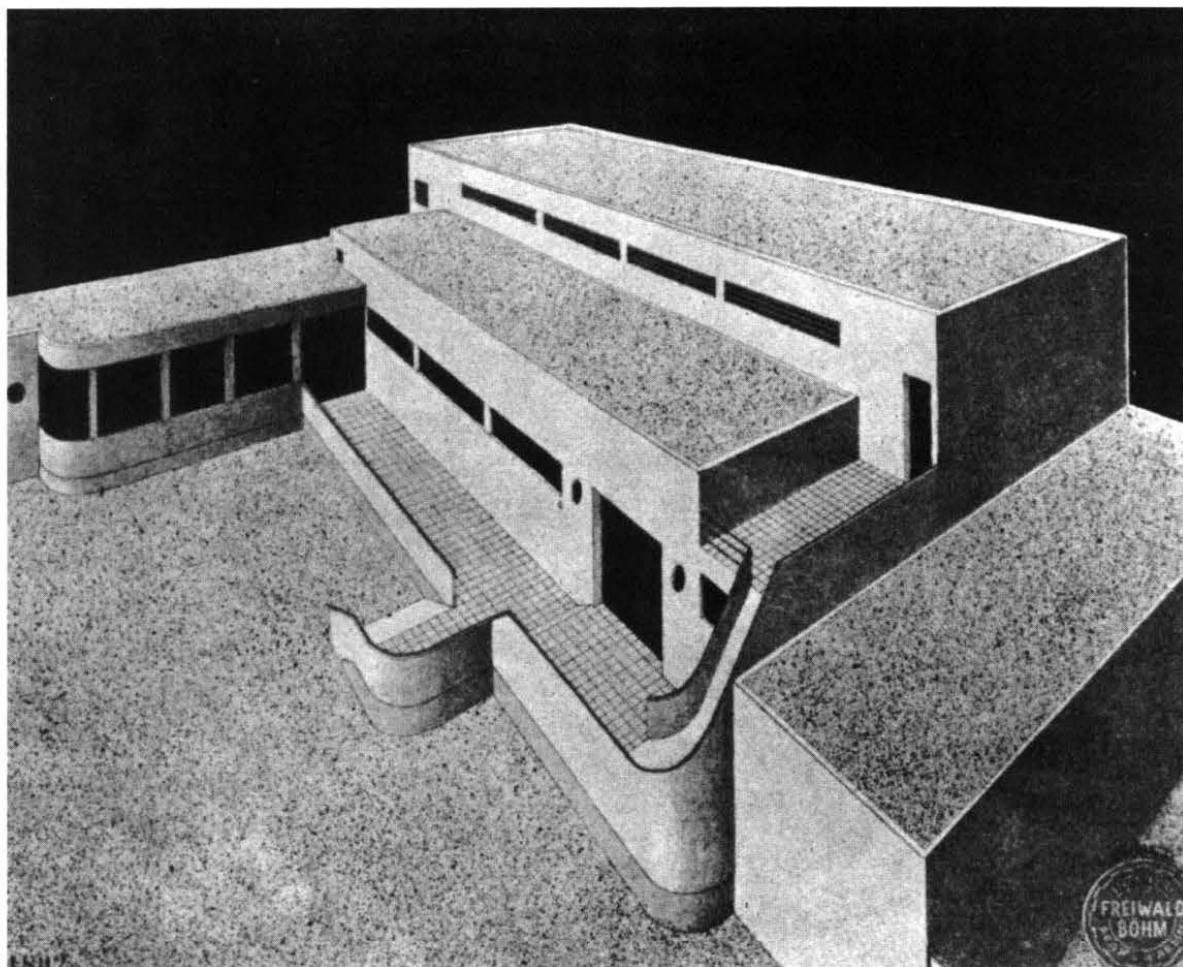
V téže době jako hostivařští sokolové si pořídila svůj biograf také sokolská jednota na Spořilově, když místo staré rušené sokolovny dala postavit samostatné přízemní stavení

40) Stavební archiv ObÚ Praha 4.

41) Stavební archiv ObÚ Praha 8.

42) Stavební archiv ObÚ Praha 10.

43) Stavební archiv ObÚ Praha 10.



*Projekt kina Aero na Žižkově, perspektivní kresba ukazuje výstižně rozvržení hmot, ale v podrobnostech se liší od realizace dokončené roku 1933;
Jindřich Freiwald a Jaroslav Böhm, 1930*

podle plánů Bohuslava Kohouta z listopadu 1931.⁴⁴⁾ Nevelký sál kina, které tu od konce roku 1933 hrálo pod názvem **Spořilov**, byl řešen s krajní prostotou: na ploše 19,2 x 9,5 m byla ve 22 řadách sedadla pro 308 diváků, zprava přiléhalo předsálí se šatnou a příslušenstvím.

Náročnějším způsobem bylo pojato žižkovské kino **Aero** (Biskupcova 31/1733-XI).⁴⁵⁾ Vzniklo jako součást nájemního domu pro zaměstnance ministerstva vnitra (proto mělo původně nést jméno **Stráž**). Autory jeho projektu z roku 1930 byli Jindřich Freiwald a Jaroslav Böhm, architekti s bohatou zkušeností v projektování úředních a peněžnických budov, ale i divadel (Hronov, Chrudim a Kolín kromě dalších nerealizovaných projektů), přičemž určující tvůrčí osobností byl ve dvojici Jindřich Freiwald. Kinu byla určena samostatná převýšeně přízemní budova, disponovaná napříč na zadní straně dvora. Do této zasunuté pozice byl s přiměřenou výtvarnou péčí vyřešen příchod pasáží od portálu, krytého z uliční fasády vysazenou markýzou se svítícím jménem kina. Také exteriér

44) Stavební archiv ObÚ Praha 4.

45) Stavební archiv ObÚ Praha 3; „Staviteleské listy“ 29, 1933, s. 5.

dvorního stavení byl pojat ve střízlivě elegantní, funkcím jednotlivých sekcí odpovídající úpravě: s keramickým obkladem přízemí a nad ním harmonicky rozdělenými větracími otvory – kruhovými pod římsou předsálí a protáhle obdélníkovými v horním pásu převýšeného sálu; oddělené točité schodiště do operatérovy kabiny se navenek uplatnilo působivým válcovým pouzdrem, opět s keramickým obkladem. Sál dostal rozměry 33,5 x 11,4 m, jeho jednotný prostor byl určen pro 648 míst ve 36 rovných řadách, za nimiž pak bylo sedm čelně orientovaných lóží pro dalších 35 diváků. Pro dobu vzniku je příznačné, že projekt už nepočítá s orchestřištěm, ale za plátnem jsou naopak nakresleny „dynamické tlampače“. Kino zahájilo provoz 10. 11. 1933 filmem *Madla z cihelny*. Roku 1959 proběhla celková úprava objektu, při níž byla výrazně zvýšena elevace hledištní základny, po negativně se projevící přestávce bylo kino roku 1997 znovu uvedeno do provozu v úspěšně rekonstruovaném stavu.

Podle nastíněného modelu bylo také dodatečně upraveno malé kino **Kačerov**. Stalo se tak u michelského domu (Na Záhonech 7/682) postaveného v letech 1926 – 1928 podle plánů Václava Flégla.⁴⁶⁾ Roku 1932 byla k domu přistavěna přednášková síň podle projektu Karla Cigánka, který byl také autorem plánů, podle nichž byla tato síň v letech 1940 – 1942 adaptována na kinosál s 283 sedadly v patnácti rovných řadách a dvěma pětímístnými čelními lóžemi v zadní zúžené části přízemku. Dnes využívá interiéru soukromý projekční ateliér.

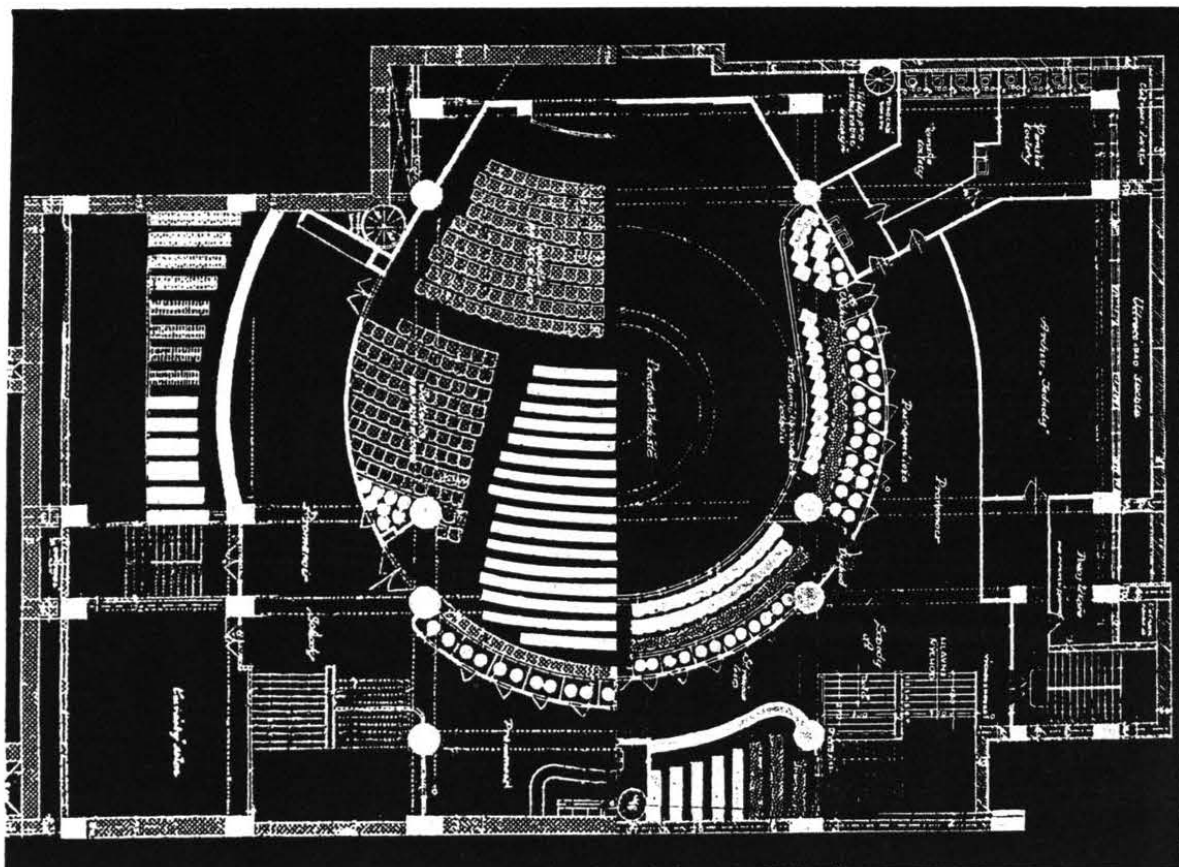
* * *

Poslední skupina mezi kiny, zřízenými v Praze od poloviny dvacátých let do sklonku let třicátých či časných čtyřicátých, zahrnuje příklady neobyčejně poutavé. Jsou to sály, na jejichž projektování se podíleli převážně architekti vysoké úrovně, kteří se nespokojovali s konstrukčně perfektní realizací standardních dispozičních vzorů v dobově aktuální stylizaci. Šlo jim o nově pojaté zvládnutí základního dispozičního úkolu. Výchozím vzorem projektů následující skupiny pražských kinosálů byl už dříve připomenutý vzor tzv. reformního divadelního prostoru; připomeňme, že do této skupiny patří organicky i kino **Kotva**, o němž bylo pojednáno v závěru minulé části.⁴⁷⁾ Nové myšlenky se však nikdy neprosazují bez překážek – o čemž svědčí skutečnost, že sled dalších příkladů musíme začít třemi projekty nerealizovanými.

Když Jaromír Krejcar předkládal roku 1927 svůj soutěžní projekt na vinohradský dům Jednoty soukromých úředníků (Francouzská 4/75-XII), zahrnul do jeho náplně také kinosál o plánované kapacitě 1200 míst, který měl s přilehlými prostory zabírat obě suterénní podlaží pod celou budovou. Myšlenku reformního výsečového prostoru modifikoval tím, že koncentricky obloukové řady jeho parteru vložil do sálu podkovového půdorysu, jehož široký kruhový základ se prudce zužuje šikmými tangentami směrem k plátnu. Takto pojatý sál, obkroužený z boků i obdobně obloukovými stěnami promenoárů, působí ovšem v přísně pravoúhlé síti železobetonových pilířů celé stavby poněkud artistním dojmem; po konstrukční stránce se však oba protichůdné principy

46) Stavební archiv ObÚ Praha 4.

47) Srov. J. Hilmera, *Část II*, s. 130 – 133; k principu reformního prostoru viz tamtéž s. 120.



*Nerealizovaný projekt na kino v dvojtážovém suterénu
pod vinohradským palácem Jednota soukromých úředníků;
Jaromír Krejcar, 1927*

podařilo skloubit v podstatě bezkonfliktně. Široký oblouk v pozadí parteru vyplnil projektant pásem jedenácti dvojmístných lóží a pod jejich parapetem umístil stejně širokou obloukovou řadu křesel. Jinak mrtvého koutu po stranách nosných pilířů za osmnáctou řadou křesel bylo využito vložení velkých lóží pro osmičlennou společnost. Na balkóně byla situace v rozpětí středního oblouku vzadu vyřešena obdobně jako v parteru řadou dvojmístných lóží, jimž však byly tentokrát předsazeny tři oblouky křesel za sebou. Až dosud šlo o funkčně účelné rozvržení míst s dobrým výhledem; hůře tomu bylo dále směrem k plátnu: tam už se pokračující sled nyní čtyřmístných lóží za dvěma řadami předsazených křesel dostal – a právě že na šikmých, čelem od pohledu na plátno se odvracejících liniích zužujícího se půdorysu – do pozice značně problematické. Projekt však obsahoval i jednu myšlenku pozoruhodnou z hlediska organizace diváckého provozu. V textu citované knihy Karla Teigehe se o tom píše: „Z důvodů snadné orientace návštěvníků a rychlé frekvence, nezdržované návalem u šaten, bylo zde proponováno zavedení různobarevných vstupenek, odpovídajících barevným sedadlům a příslušnému úseku šatny [na otištěné reprodukci plánu naznačuje takové rozdělení vzájemně si odpovídající šrafovaní křesel a šatnových věšáků – pozn. J. H.]. Vstupenka měla být též současně poukázkou na určité místo v šatně. Tímto opatřením předešlo by se jednak návalům u šaten a mimo to je možno přímo regulovati frekvenci návštěvníků biografu

jak při příchodu, tak při odchodu, předejítí zatížení pouze některých schodišť atd.⁴⁸⁾ Během realizace byl program novostavby redukován a zřízení kinosálu z něho vypuštěno.

V pozůstalosti arch. Ladislava Machoně se zachovala dvoustetinová skica na projekt penzionu a biografu na místě bubenečského domu čp. 79 v Ovinecké ulici, datovaná květnem 1929.⁴⁹⁾ Kinosál měl opět zaujmout obě suterénní etáže a přilehlými prostory zasahovat i pod plochu ulice. Jeho řešení tentokrát důsledně naplňuje principy reformního vzoru. Sál má příznačný výsečově/lichoběžníkový půdorys, parter vyplňuje 27 obloukových řad, rozdělených dvěma podélnými uličkami, za středním oddílem křesel jsou zakresleny čtyři menší lóže a do každého ze zadních koutů vloženo po jedné větší. Balkon měl nést jedenáct obloukových řad, opět se dvěma podélnými uličkami a jedinou lóží v levém zadním rohu, zatímco pravý byl určen pro strojovnu. Zdá se, že úvahy o Machoně projektu nepřekročily fázi popsaných skic.

V Břevnově působilo ve dvacátých letech stavební družstvo Nový Břevnov, které zadalo roku 1929 zajímavý úkol Vilému Kvasničkovi – projekt dvou nárožních obytných domů ve Slavníkově ulici (dříve Břevnovské čp. 1114),⁵⁰⁾ mezi něž, napříč ulicí Pod Marjánkou, mělo být vloženo nízké, přízemek a suterén zabírající příčné křídlo, obsahující kinosál s bohatě dimenzovanými přidruženými prostory za širokým vstupním portikem, na jehož římsu počítal projektant s dvojicí soch. Sálu byl určen protáhlý, jen mírně sbíhavý půdorys na ploše 24 x 10 m. Za dvaadvaceti obloukovými řadami parteru pro 386 diváků mělo být sedm rovněž do oblouku seřazených, čelně orientovaných lóží, na balkoně velmi strmého profilu (kusá dokumentace dovoluje pouze hádat) dvanáct řad – pokud i zde část plochy nezabraly (rovněž čelně orientované) lóže. Při povolování projektované stavby určil stavební úřad, že se stavbou středního „kulturního“ sektoru se smí začít až po dokončení obytných křídel, což se protáhlo až do října 1931; tou dobou však už zhruba rok hrálo nedaleké Jandáčkovo kino, takže patrně i z toho důvodu se pozoruhodný Kvasničkův projekt nerealizoval.

Libeňský podnikatel Ladislav Svět vybudoval ve třicátých letech velký obytný a obchodní dům na náměstí, nesoucím tehdy jméno jednoho z jeho předků, posledního rychtáře ve vsi Libni Jana Světa (1797 – 1869), dnešním Elsnicově náměstí (6/41-VIII).⁵¹⁾ První plány vypracoval Josef Landkammer už v roce 1930, ale stavba se realizovala až podle projektu Františka Havleny z února 1932. Její kolaudace se konala 3. 10. 1934 a 23. 11. zde začalo promítnutím filmu *Zámecká paní z Libanonu* hrát kino **Svět** (po roce 1945 **Dukla**). Jeho suterénní sál dostal typickou reformní podobu na výsečovém půdorysu: parter dlouhý 22,6 m, široký vpředu 9 m a vzadu 19,5 m obsahoval 536 míst ve 24 obloukových řadách a za nimi rovněž obloukový pás osmi čtyř- a pětímístných lóží, na balkoně bez lóží pak byla umístěna pouze křesla v sedmi stupňovitých řadách. Vedlejší prostory byly dimenzovány zcela střídmo. Na rozdíl od výše popsaných nerealizovaných projektů nepočítalo se už v kině Svět s orchestřištěm.

48) Karel Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*. Praha 1933, s. 36 – 43.

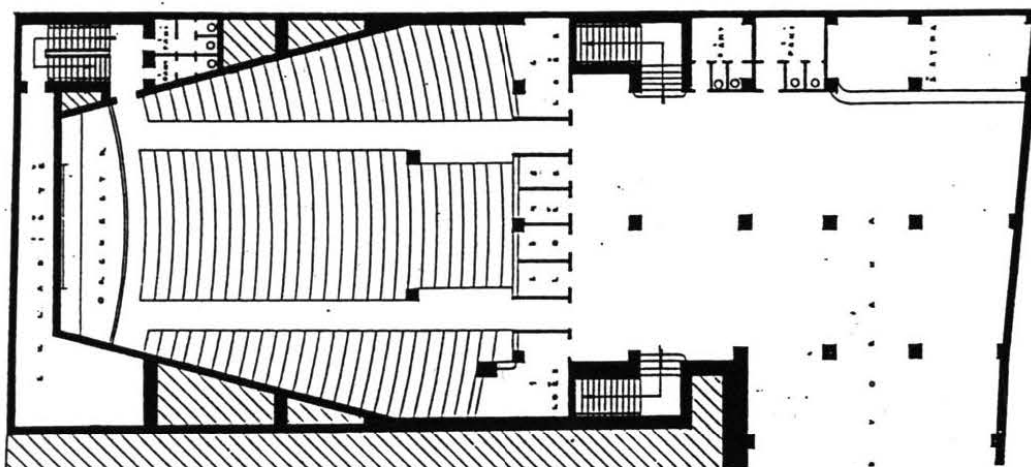
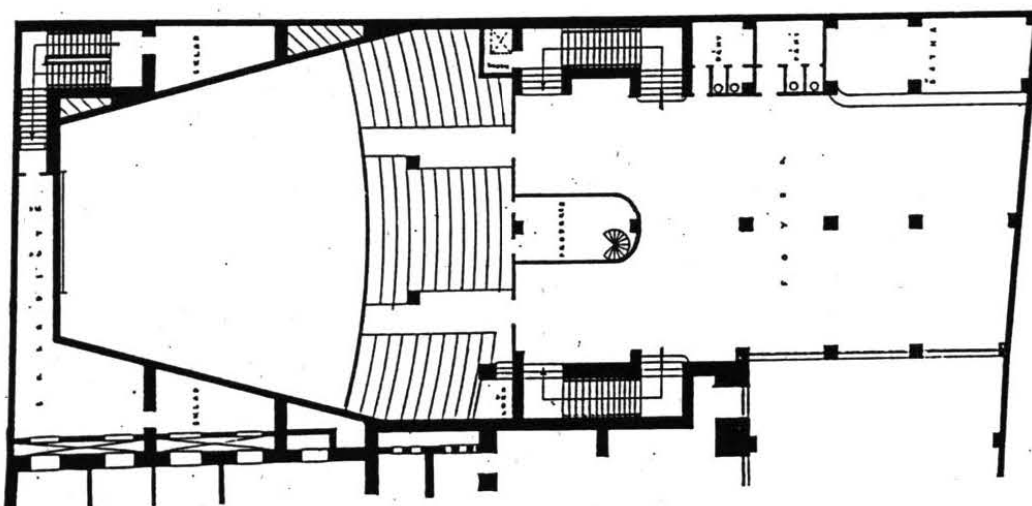
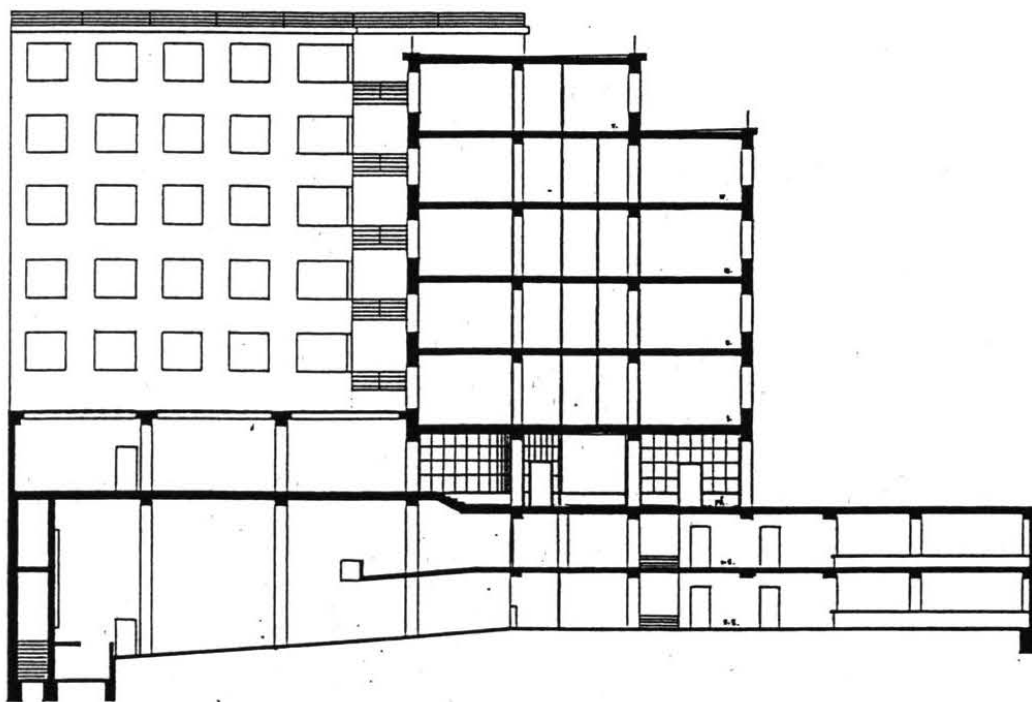
49) Archiv architektury NTM, fond Machoň č. 276.

50) Stavební archiv ObÚ Praha 6.

51) Stavební archiv ObÚ Praha 8.

ILUMINACE

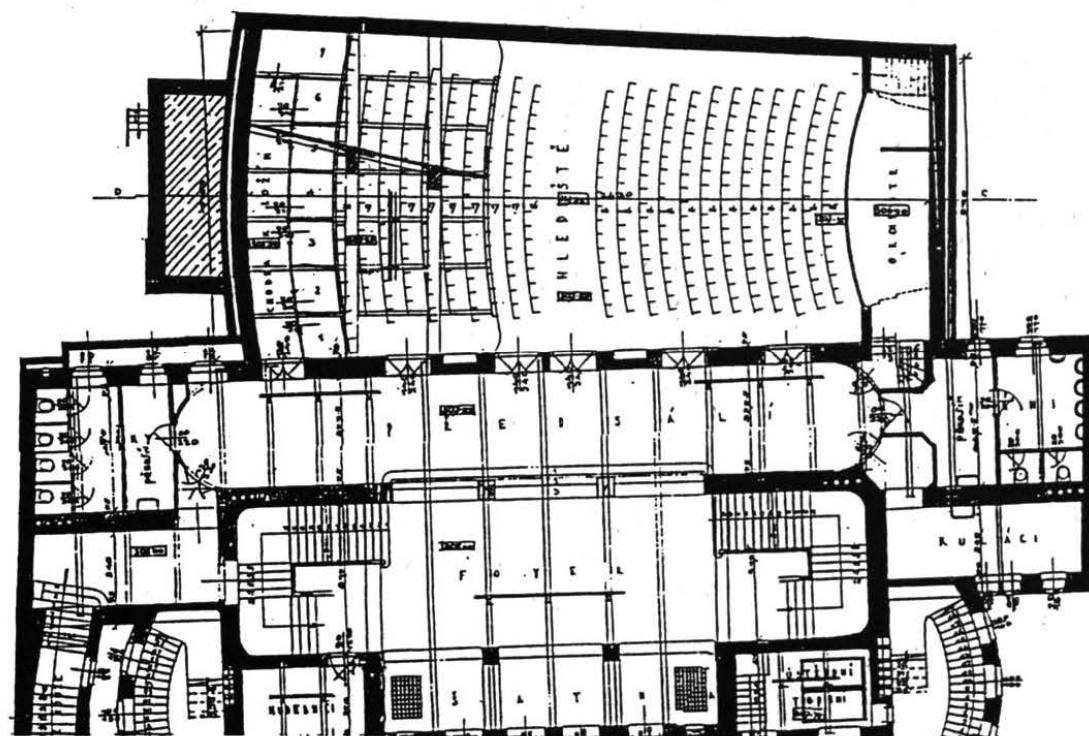
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Nerealizovaný projekt na penzion s kinem v bubenečské Ověnecké ulici;
Ladislav Machoň, 1929*

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů

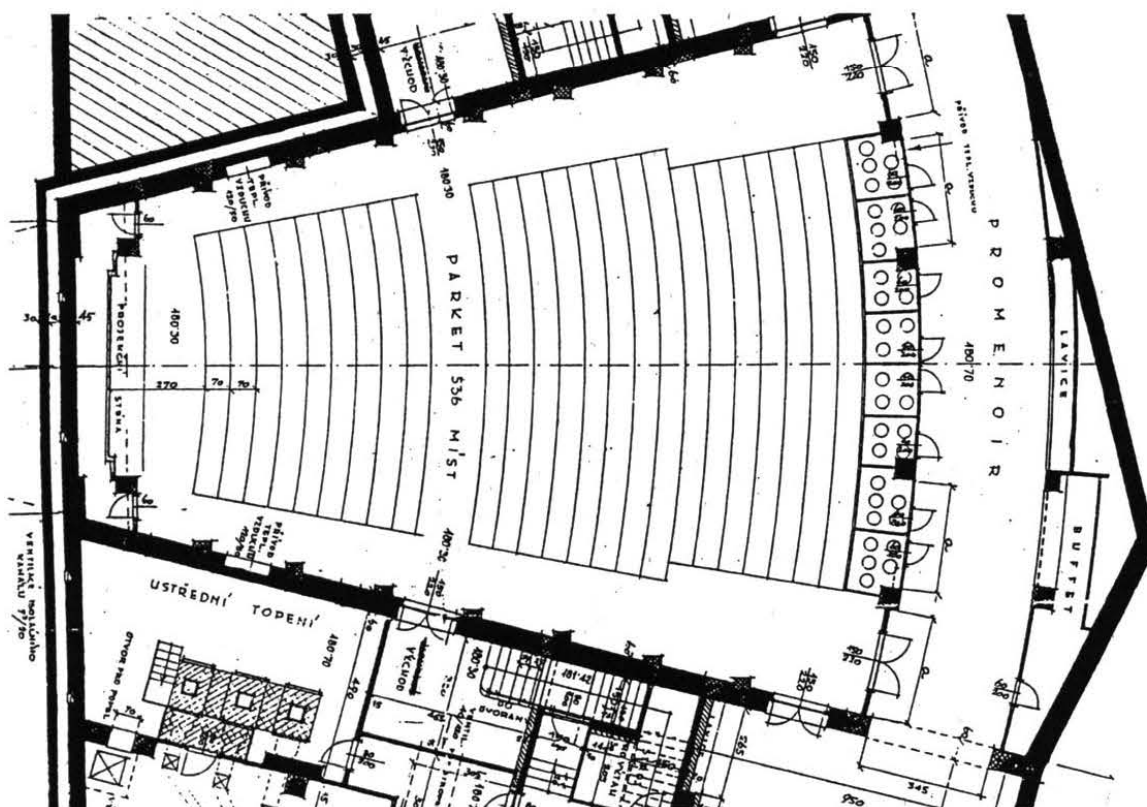
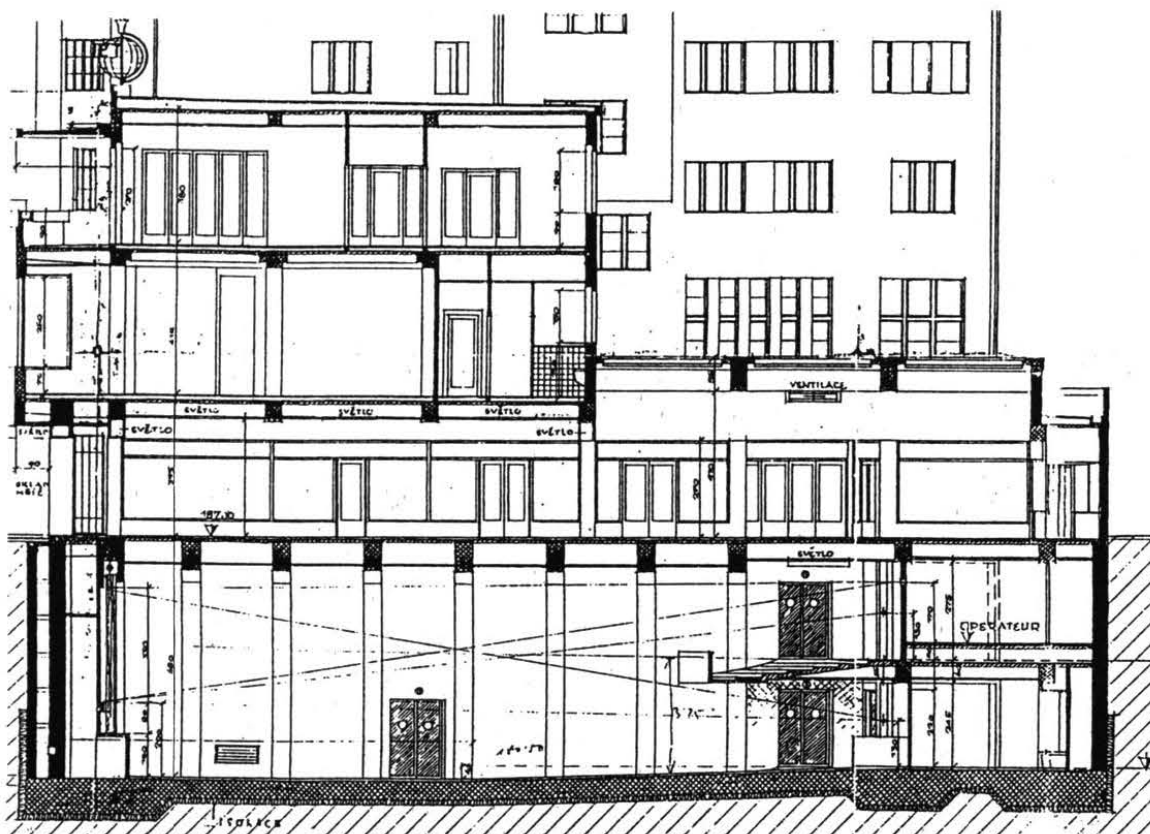


*Projekt dvou obytných domů s kinosálem ve sníženém příčném křídle mezi nimi
(křižovatka břevnovských ulic Slavníkovy a Pod Marjánkou);
postaveny byly pouze oba obytné domy;
Vilém Kvasnička, 1929*

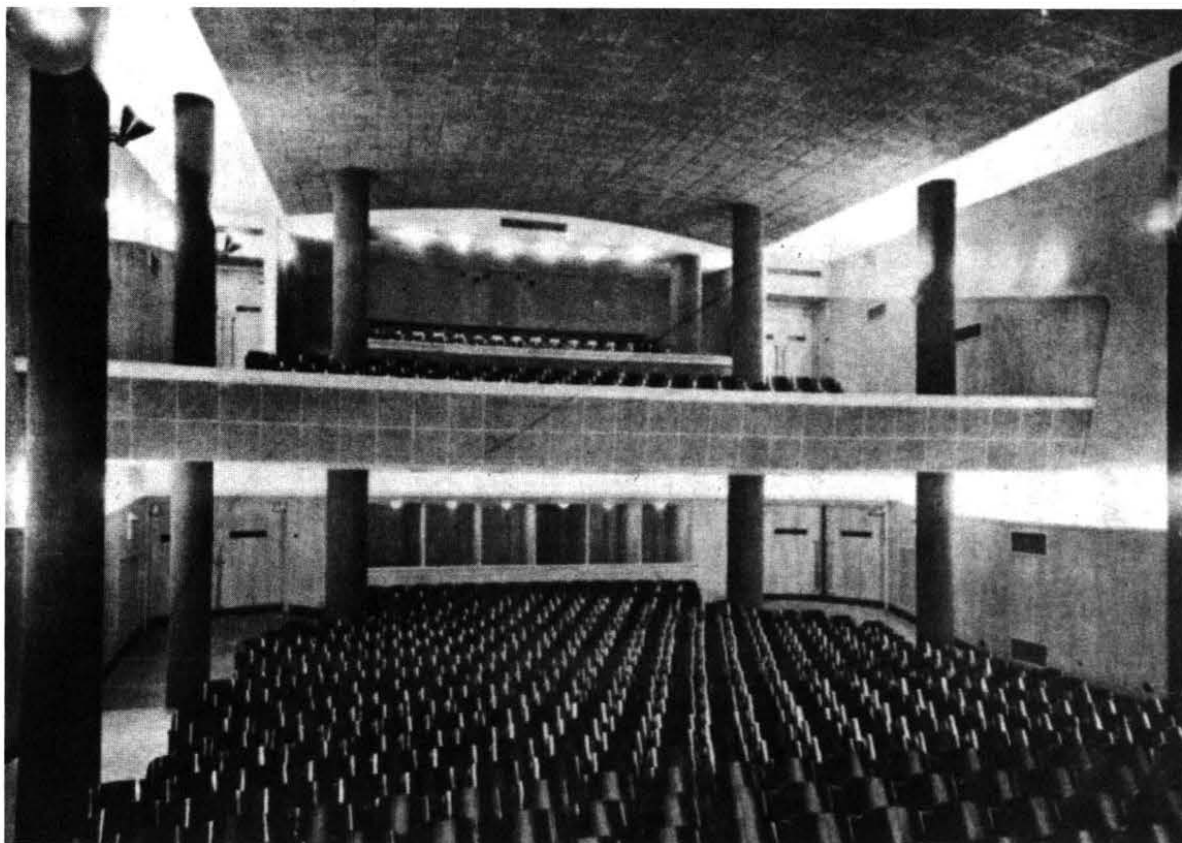
Poslední trojice kin byla otevřena až v letech válečných. – V Holešovicích, v dnešní ulici Františka Křížka (11-15/460+461-VII) vznikl komplex obytných domů s moderně řešeným kinosálem podle projektu Josefa Šolce z prosince 1937. Stavba byla povolena v březnu 1938, dokončena v prosinci 1939, ale první představení kina **Oko** se konalo teprve 4. 10. 1940 (dával se český film *Artur a Leontýna*). Prostorové řešení kina Oko se vyznačuje několika osobitými rysy. Nezvyklý je už základní tvar sálu na půdorysu

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Projekt libeňského kina Svět/Dukla (otevřeno 23. 11. 1934);
František Havlena, 1932



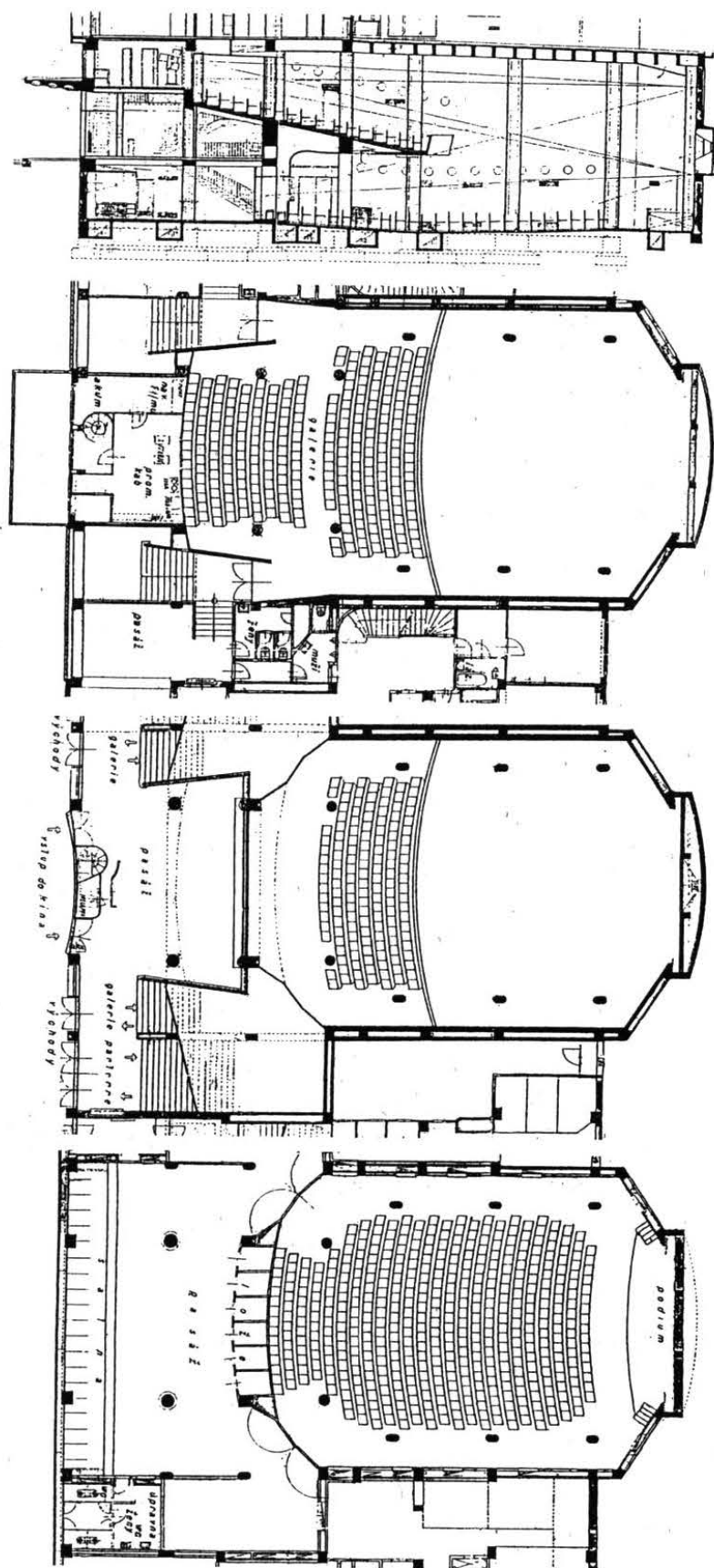
*Interiér kina Oko v Holešovicích
(otevřeno 4. 10. 1940)*

protáhlého osmiúhelníku o délce 21,5 m a šířce 15 m, v němž je vlastní prostor pro diváky vymezen zaoblenými bočními pilíři na rozpětí 12 m, vzadu 8 m. V suterénním parteru bylo místo pro 466 diváků ve 24 obloukových řadách, jejichž šířka zčásti (vpředu i vzadu) naznačovala výsečový půdorys; šest zadních lóží bylo určeno pro osmnáct diváků. Ojedinelý byl profil podlahy, která se v zadní třetině podle obvyklého způsobu svažovala, ale na ostatní ploše se naopak směrem k plátnu nenápadně zdvíhala. Křesla se tím dostávala do mírného záklonu, výhodného pro pohled na poměrně vysoko (na plochu 4,5 x 3,4 m) promítaný obraz; ostatně se nijak nešetřilo s odstupem první řady od plátna (4,4 m). Nad čtrnáctou řadou parteru začínala galerie pro 281 diváka, jejíž šestnáct obloukových řad se postupně vysouvalo za zadní hranici parterového půdorysu nad část vstupní předsíně a stoupalo z úrovně domovního přízemku do výše mezaninu. Zde byla (už při uliční frontě) zřízena prostorná pomítací kabina se dvěma projektory a zvukovou aparaturou, oddělenou převíjecí komorou a akumulátorovnou. Pro zvukové reproduktory byla čelní stěna za plátnem rozšířena 2,3 m vysokým arkýřem na širokém segmentovém půdorysu. Celkem osmi dvojkřídlými dveřmi se přímo do ulice otevíral prostorný vestibul s pokladnou a dvojicemi širokých schodišť jednak do sníženého parteru, jednak vzhůru na galerii. – Interiér kina a jeho technické vybavení byly významně rekonstruovány v letech 1983 – 1985.

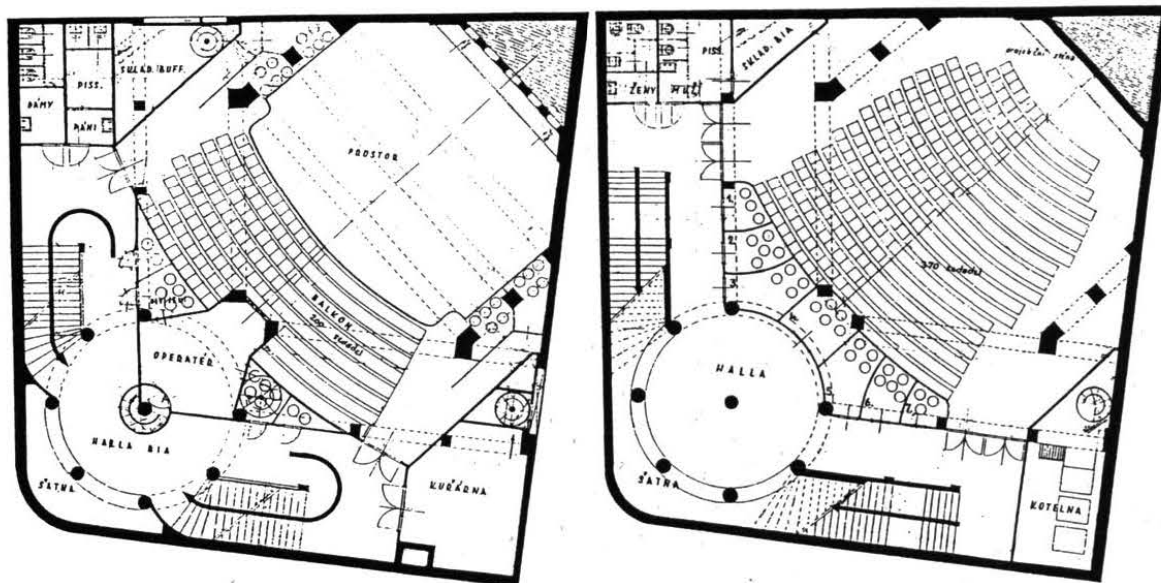
Zbudování smíchovského domu s kinem **Arbes** na nároží Arbesova náměstí a ulice Kořenského (čp. 753-XVI) spadá už zcela do válečné doby. Jeho stavba podle projektu

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů

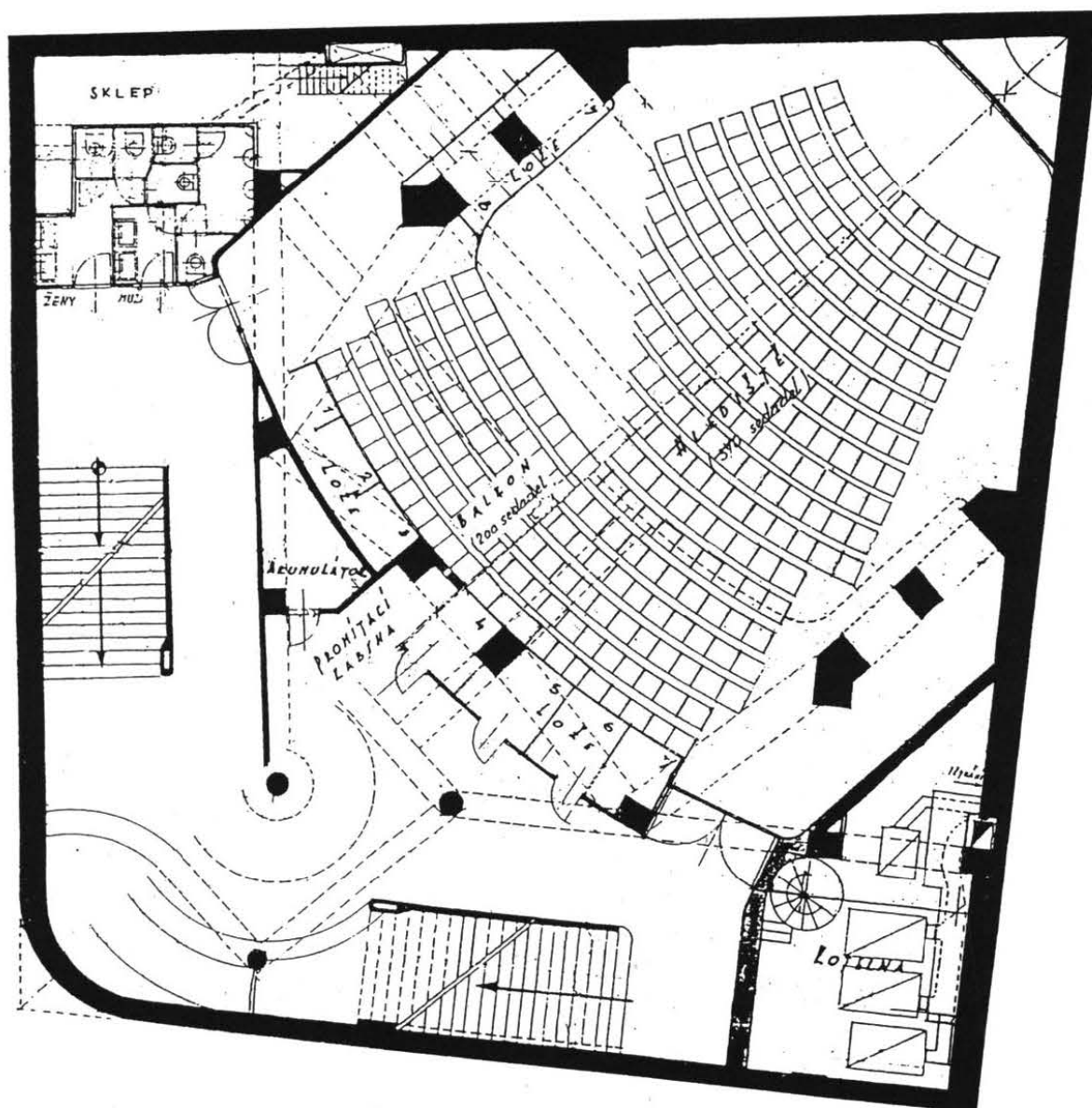


Projekt kina Oko;
Josef Šolc, 1937



*Plány smíchovského kina Arbes ze dvou fází projektování:
dva půdorysy z roku 1939,
vpravo – kombinovaný půdorys parteru a balkonu
ve skutečném provedení z roku 1940;
autor Václav Urban*

Václava Urbana ze září 1939 byla povolena 20. 11. 1939 a kolaudována 10. 10. 1940, první představení nového kina se však konalo teprve 9. 5. 1941 (promítal se „senzační“ film *Zanzibar*). Kinosál byl orientován na úhlopříčku mezi oběma křídly nárožního domu, v jeho dvojitěm suterénu a částečně pod plochou dvora; vstup do něho byl zřízen z okrouhlého vestibulu v přízemí zaobleného nároží. Projekt přitom prošel určitou změnou železobetonové konstrukce, která se dotkla nejzřetelněji právě onoho charakteristického okrouhlého nárožního prostoru, který se kromě vestibulu opakoval i ve druhém suterénu jako předsíní parteru. V prvním projektu byl centrální charakter tohoto prostoru zdůrazněn hustším sledem sedmi oblých pilířů pod kruhovým věncem stropního překladu, stejnou myšlenku podtrhlo i situování točitého schodiště do projekční kabiny, ovíjejícího osový pilíř ve středu obou kruhových prostorů. V realizovaném projektu se počet obvodových pilířů omezil na čtveřici a jimi nesený stropní věnec na půlkruh, přecházející do diagonálně potočeného čtverce; cosi atraktivního v konstrukčně prostorovém řešení se tím ztratilo. Logičtěji se však ve druhém projektu podřídko konstrukční řešení prostorovým vlastnostem samotného sálu. Ten zaujímal v parteru plochu 14,6 x 13,4 m podle vstupního projektu a 15,9 x 12,6 m v realizovaném provedení, v obou variantách jej uzavíralo sedm čelně orientovaných lóží za osmnácti obloukovými řadami sedadel. Na balkoně bylo podle vstupního projektu osm obloukových řad a za nimi čtyři lóže, v realizované podobě šest řad a šest lóží. Projektovaná kapacita sálu byla však v obou případech zhruba stejná: 370 křesel v parteru, 200 na balkoně a 43 sedadel v zadních lóžích. Jak v parteru, tak na balkoně dala přitom realizace obvodovému půdorysu křeslových řad výrazněji klínovou podobu podle reformních předloh, kterými se projektant zřejmě inspiroval. Čistotu vytčené koncepce pak zbytečně



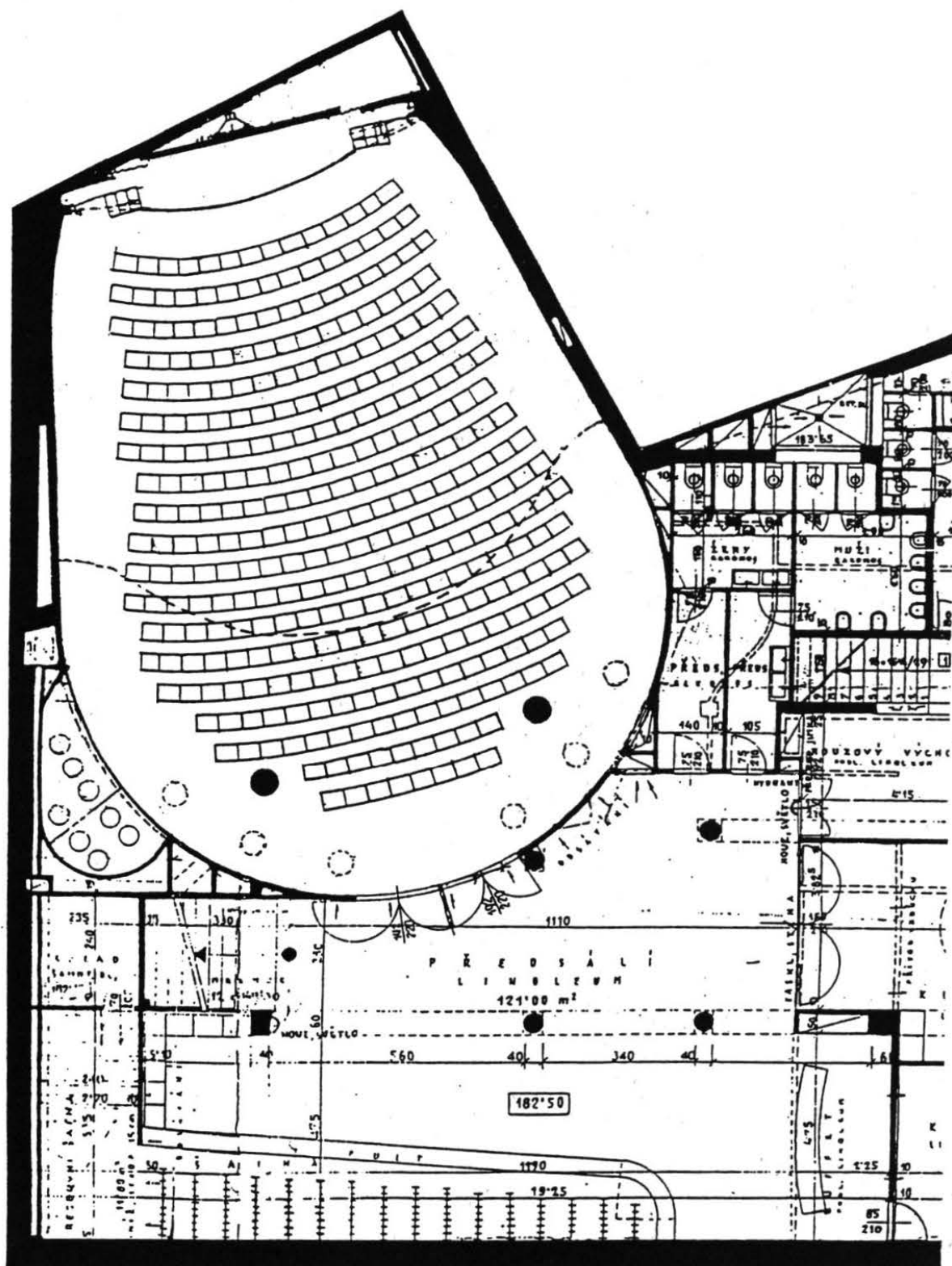
narušovaly dvě dvojice bočních lóží – za problematický zisk dvaceti míst navíc u prvního projektu a patrně menšího počtu v realizaci. Kvalitně řešené kino Arbes přestalo hrát v roce 1993 a dnes jsou jeho nevyužívané prostory uzavřeny.

Posledním kinosálem zřízeným v Praze během válečných let, byl karlínský **Atlas** (po válce **Sokolovo**), vzniklý jako součást monumentální budovy s úřadovkami, spořitelny, restaurací, kavárnou a byty na rohu dnešní Sokolovské třídy a ulice Ke Štvanci (čp. 371-X) podle projektu *Františka Stalmacha* a *Jana Svobody*.⁵²⁾ Stavba byla povolena 15. 11. 1939, ale začala až v posledních dnech toho roku a kolaudována byla 21. 7. 1942 – s vyloučením kinosálu, v němž začal provoz až 13. 11. 1942 promítáním německého filmu *Žaluji*, jehož tématem byla – otázka euthanasie. Prostory sálu byly umístěny opět ve dvojtážovém suterénu v levém křídle nárožní budovy. Šlo o kino

52) Stavební archiv ObÚ Praha 8.

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Projekt karlínského kina Atlas/Sokolovo,
přerušovaná čára naznačuje půdorys balkonu;
František Stalmach a Jan Svoboda, 1939*

spíše komorního charakteru v sále protáhle podkovového půdorysu, dlouhém 17 m s maximální šířkou 13,5 m, s 317 místy v parteru a přibližně 100 až 150 na balkoně. Devatenáct obloukových řad se v převažující části parteru řídilo pravidly výsečových půdorysů se stoupajícím počtem sedadel od čtrnácti do jednadvaceti, od patnácté řady se počet míst opět snižoval podle zaokrouhlujícího se půdorysu sálu i s ohledem na dvojici vestavěných pilířů. Dostupná plánová dokumentace zachycuje mělkou lyrovitou linií zvlněné čelo balkonu, ale uspořádání sedadel nenaznačuje. Jakási prostorová kapsa na zaobleném půdorysu, připojená zleva k parteru v jeho zadní části a obsahující dvě lóže pro celkem osm osob, působí v jinak harmonickém celku jako cizorodý přírůstek a projektanty svedla snad k jejímu přijetí jen příležitost, jak přijatelně využít jinak mrtvý kout ve styku pravoúhlé sítě sklepních prostor se zaobleným půdorysem sálu. Kino Atlas působilo od otevření svými velmi příjemně vyváženými proporcemi zajímavě řešeného sálu, pohodlným přístupem z přízemního vestibulu i prostou ušlechtilostí forem, ale zároveň výbornou zvukovou reprodukcí i vynikající jasností obrazu – jak ji tehdy pisatel oceňoval ve srovnání s jinými pilně navštěvovanými kiny. Dnešní stav kina je dán adaptacemi z let 1962 a 1978 – 1981.

* * *

Nerealizované projekty Jaromíra Krejčara, Ladislava Machoně a Viléma Kvasničky z pozdních dvacátých let a uskutečněné stavby biografů **Kotva**, **Svět/Dukla**, **Arbes** a **Atlas/Sokolovo** se ve zpětném kritickém pohledu jeví jako to nejkvalitnější, co bylo u nás v oblasti architektury kinosálů vytvořeno až do poloviny našeho století a co v mnohém předjalo zásady, jimiž se řídilo projektování nových kin v poválečném údobí. Tím spíše vzbuzuje politování fakt, že u tří z této čtveřice kinosálů (Kotva, Svět a Atlas) byla pozdějšími adaptacemi (odůvodnitelnými či přímo žádoucími spíše v jiných případech) narušena jejich původní dispoziční podstata. Dva z nich (Svět, Arbes) dnes vůbec neslouží svému určení.

PhDr. Jiří Hilmera, CSc. (1925)

Vystudoval dějiny umění a hudební vědu na Filosofické fakultě University Karlovy (1945 – 1950). Zabýval se architekturou baroka, později zejména 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 III – From Twenties to the Late Thirties

Jiří Hilmera

In its third part, the treatise discussing the history of the construction of Prague movie houses focuses on the newly-built cinemas located in Prague's suburban districts. Several basic arrangements became established in the movie houses' spatial concept. During the entire period under consideration, the more conventional type of movie house prevailed, adopted from the outdated developmental phase of theater architecture and characterized by long gallery braces, usually covering the entire length of the lateral walls, to which transverse boxes were often affixed. Even more apparent than in theaters are the disadvantages of this type of layout in movie houses with screens intended for frontal viewing. Together with auditoriums in which the location of balconies and their usage for viewing purposes were designed in various ways, the oldest type of cinema having a single parterre floor continued to be built. This type of auditorium is particularly common in the suburbs where their proprietors could anticipate only a limited number of spectators.

Another group of cinemas was designed by outstanding architects. They were not satisfied with constructionally perfect projects having standard layout schemas and stylized in accordance with the tastes of the period. Rather, these architects strived for a newly-conceived mastery of the basic spatial arrangement. Both the unrealized designs of the late 1920's produced by Jaromír Krejcar, Ladislav Machoň and Vilém Kvasnička, and the existing cinemas **Kotva**, **Svět/Dukla**, **Arbes** and **Atlas/Sokolovo** represent the most noteworthy movie-house architecture created in this country before the mid-1950's. In many ways, this architecture anticipated the principles that were to govern the designing of new movie houses in the post-war period.

Translated by Alena Fidlerová

Rozhovor

PROSTOROVÁ UMĚNÍ

Rozhovor s Jacquesem Derridou

Peter Brunette – David Wills

Wills: Začneme indiskrétní otázkou – totiž otázkou kompetentnosti. Několikrát jste se v různých oblastech vaší práce zmínil o něčem, čemu říkáte nekompetentnost. Například ve vašem interview s Christopherem Norrisem o architektuře¹⁾ jste se prohlásil v této sféře za „technicky nekompetentního“; v našem rozhovoru o filmu jste prohlásil totéž, ale nic z toho vám nezabránilo, abyste psal v četných oborech mimo ten váš. To je jako kdybyste chtěl definovat meze vašeho přínosu určitým oborům, aniž byste přesně věděl, kam ty hranice umístit.

Pokusím se, aby byly mé odpovědi co nejpřímější. Především, když říkám, že jsem nekompetentní, říkám to otevřeně, upřímně, protože je to pravda, protože o architektuře toho moc nevím a pokud jde o film, mé vědomosti jsou převážně průměrné a obecné. Mám film velmi rád; viděl jsem mnoho filmů, ale v porovnání s těmi, kteří znají dějiny a teorii filmu, jsem nekompetentní – a nestydím se za to. Platí to i pro malířství a ještě víc pro hudbu. Pokud jde o ostatní obory, mohu se stejnou upřímností říci totéž. Cítím se velmi nekompetentní také na poli literatury a filosofie, ačkoliv zde je povaha mé nekompetentnosti jiná. Jsem školen ve filosofii, takže nemohu seriózně prohlásit, že jsem v této oblasti nekompetentní. Nicméně, když stojím tvář v tvář dílu filosofa, a třeba i takového, kterého jsem dlouze studoval, připadám si, že nejsem vybaven. Ale to je nekompetentnost jiného řádu.

Co se týká mé nekompetentnosti ve filosofii, podařilo se mi vynalézt určitý program, základ všeho bádání, který mi umožňuje, zhruba řečeno, začít položením otázky kompetentnosti. To znamená zkoumat formování kompetentnosti, procesy legitimizace, institucionalizace apod. ve všech sférách, a to nejen tím, že se vši upřímností připustím svou nekompetentnost, ale i tím, že se budu na kompetentnost ptát, tzn. ptát se na hranice mého oboru, meze korpusu, na legitimnost otázek atd. Pokaždé, když se potýkám s oborem, který je pro mě cizí, můj zájem, neboli investice směřuje právě k legitimnosti diskursu, jímž se říká, jak je objekt konstituován. A tyto otázky jsou vlastně svým původem a stylem filosofické. Ve filosofii jsem se nicméně snažil vypracovat dekonstruktivní

1) Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris. In: A. Papadakis – C. Cooke – A. Benjamin (Ed.), *Deconstruction: Omnibus Volume*. Rizzoli, New York 1989, s. 72.

otázky, týkající se toho, že dekonstrukce filosofie s sebou nese určité množství otázek, jež mohou být pokládány v různých sférách. A co víc, pokaždé jsem se pokoušel rozkrýt, co osvobozuje danou oblast od filosofické autority. Tím chci říci, že jsem z filosofie zjistil, že to je hegemonní diskurs, strukturálně hegemonní, který vnímá všechny diskursní oblasti, jako by byly na něm závislé. A pomocí dekonstrukce tohoto hegemonního gesta můžeme uvidět v jakékoli oblasti, ať je to to, čemu říkáme psychologie, logika, politika nebo umění, možnost emancipace od hegemonie a autority filosofického diskursu.

A tak pokaždé, když přistupuji k literárnímu, výtvarnému nebo architektonickému dílu, zajímá mě vždy dekonstruktivní síla vzhledem k filosofické hegemonii. Toto jako by bylo tím, čím je nesena má analýza. Výsledkem je ode mě vždy totéž gesto, jakkoli se pokaždé snažím respektovat singularitu díla. To gesto sestává z nacházení nebo aspoň hledání něčeho, co v díle reprezentuje jeho sílu odporu vůči filosofické autoritě a příslušnému filosofickému diskursu. Tatáž operace může být nalezena nebo rozpoznána v různých diskurzech, které jsem vyvinul pro určité práce; nicméně jsem se při tom vždy snažil respektovat individuální rukopis třeba Artauda nebo Eisenmana.

Začínáme interview o „vizuálních uměních“, a tak má samozřejmě přednost obecná otázka prostorových umění, protože rezistence vůči filosofické autoritě může nastat v rámci určité zkušenosti vzdálenosti, prostoru. Jinými slovy: rezistence vůči logocentrismu má větší šanci se objevit v těchto typech umění. (Ovšemže bychom také museli položit otázku, co je to umění.) Tolik k té kompetentnosti: právě nekompetentnost si uděluje nebo se snaží si udělit nezadatelné právo vyjadřovat se v rámci prostoru své vlastní nekompetentnosti.

Dále je třeba říci, možná jako všeobecné předznamenání pro vše, co bude řečeno dále, že já sám jsem nikdy neprojevil iniciativu mluvit o čemkoli v těchto oblastech. Pokaždé když to dělám, dělám to proto, že jsem byl vyzván. S ohledem na svou nekompetentnost bych nikdy ze své vůle nepsal o architektuře nebo kresbě, pokud příležitost nebo výzva nepřišly odjinud. A tak je to se vším, co jsem udělal; nemyslím, že bych byl kdy něco napsal, kdybych k tomu nebyl býval vyprovokován. Samozřejmě, že se můžete ptát: Co je to provokace? Kdo je ten jiný? Inu, je to směs, křížovatka příležitosti a nezbytnosti.

Brunette: Jak se má to, co jste právě řekl, ke skutečnosti, že se vaše práce začíná pohybovat směrem k právu, k filmu, k architektuře? Máte nějakou obavu stran směru, kterým se vaše myšlenky – dejme tomu: dekonstrukce – proměňují a různě formují?

To je těžko vymezitelné; zpětná vazba tu je, ale pokaždé se to vrací v jiné formě. Nedokážu pro to najít obecné pravidlo; určitým způsobem mě to překvapuje. Trochu mě například zaráží, nakolik mohou být schémata dekonstrukce brána do hry či použita v problematice, která mi je cizí, ať už mluvíme o architektuře, filmu nebo právní teorii. Ale moje překvapení je jen poloviční, protože to je nutný důsledek programu, jak jsem ho koncipoval a jak jsem ho chápal. Kdyby se mě někdo před dvaceti lety zeptal, jestli si myslím, že dekonstrukce coby princip bude zajímat lidi v oborech, které jsou mi cizí, jako např. v architektuře nebo právu, už z principu bych odpověděl: ano, nezbytně, ale zároveň bych nevěřil, že k tomu někdy dojde. A tak když se na to podívám, zakouším tu směs překvapení a nepřekvapení. Jsem samozřejmě do jisté míry nucen ne transformovat, ale spíš

přizpůsobovat nebo deformovat svůj diskurs, aby vždy odpovídal tomu, co se děje, aby to v sobě zahrnoval. Není to vždycky jednoduché. Kupříkladu jsem četl nějaké texty z právní teorie, od lidí se také leccos dovím, ale přitom to neznám zevnitř; vidím něco z toho, co se děje v „teorii práva“, sleduji koncepční návrhy, které se na tomto poli objevují. A když čtu vaši práci o filmu, rozumím tomu, ale jenom pasivně; nedokážu to reprodukovat nebo na to písemně reagovat.

Vždy se cítím být na okraji těchto věcí, a to mě frustruje – opravdu si nedokážu takovouto práci osvojit – jenže zároveň mě uspokojuje, že tu práci dělají lidé, kteří jsou kompetentní a kteří promlouvají z konkrétní oblasti, s jejími danostmi a s jejími vlastními vztahy k povaze té oblasti, k politicko-institucionální situaci. A tak to, co děláte, je z větší části předurčeno konkrétními danostmi vaší intelektuální oblasti a také všemi možnými věcmi, které náležejí na americkou scénu, do vašeho institucionálního profilu atd. Tohle všechno je mi cizí a drží mě to na okraji, ale zároveň mě to ujišťuje a těší, že se koná nějaká skutečná práce. Jsem její součástí, ale koná se na jiných místech.

Wills: Abychom to ještě rozšířili, chtěl bych se vás zeptat na The Post Card²⁾ [Pohlednice] – jeden z vašich textů, které nejvíc obdivuji, a na jeho vztah k technice. Ani ne tak na vztah mezi technikou a Heideggerovým myšlením, jako spíš na to, co říkáte například v Envois i jinde o high technology. Například pokaždé, když slyším o počítačovém viru a čtu, jak se vytváří pořád víc a víc programů na obranu proti jeho útokům, zdá se mi, že tu máme příklad logocentrismu se vši jeho urputností, a ten je konfrontován s tím, co bychom měli nazývat nevyhnutelností adestinace. To je otázka zcela zásadní a pro vaši práci jedna z ústředních. Ale přestože učenci teď nacházejí fundamentálně „architektonický“ aspekt vaší práce, zůstává tu myslím celá oblast vztahů mezi myšlením a komunikací, a to ve zcela základním smyslu – oblast, v níž vaše myšlenky nebyly dosud ani vzaty v potaz. Mohl byste to nějak komentovat?

Ano, máte pravdu – a paradoxně je vaše otázka s mou prací svázána ještě těsněji. Často si říkám, a už jsem to určitě někde napsal, tím jsem si jist, že všemu, co jsem udělal, abych to zjednodušeně shrnul, dominuje myšlenka viru, takže bychom tomu mohli říkat parazitologie, virologie, virus v podobě mnoha věcí. Nedávno jsem o tom napsal ve studii o drogách.³⁾ Virus je částečně parazit, který destruuje, který vnáší do komunikace ne-řád. Dokonce z biologického hlediska právě toto způsobuje virus: vykoleduje mechanismus komunikačního typu, jeho kódování a dekódování. Na druhé straně není to nic živého ani neživého, virus není mikrob. Budete-li sledovat tyto dvě nitě, tedy nit parazita, který odtrhuje cíl od komunikačního hlediska – odtrhuje psaní, nadpis s jeho kódováním a dekódováním – a přitom není ani živý ani mrtvý, dostanete matečnou látku všeho, co jsem udělal od té doby, co jsem začal psát. V textu, o kterém jsem se právě zmínil, jsem narazil na možný průsečík AIDS a počítačového viru jako dvou sil, které dokáží

2) J. Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. University of Chicago Press, Chicago 1987. [La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà. Flammarion, Paris 1980.]

3) J. Derrida, *Rhétorique de la drogue*. In: *Points de suspension: Entretiens*. Galilée, Paris 1992, s. 241 – 267.

zrušit cíl. Tam, kde se objeví, ztratíte možnost pokračovat, ať už jde o téma, o touhu nebo o sex apod. Když budeme sledovat protínání mezi AIDS a počítačovým virem, jak ho dnes známe, získáme prostředky, jimiž porozumíme nejen teoreticky, ale také společenskohistoricky tomu, co vede k rozvratu absolutně všeho na této planetě, včetně policejních agentur, obchodu, vojska, strategických otázek. Všechny tyto věci narážejí na své meze, stejně jako na mimořádnou sílu těchto mezí. Je to jako kdyby všechno, co jsem za posledních pětadvacet let vymyslel, bylo předznamenáno myšlenkou *destinerrance*... náhražka, farmakon, všechny ty nerozhodnutelnosti – všechno je to totéž. A kromě toho se to přenáší, nejen technicky, ale i technickopoeticky.

Brunette: Promluvme si o myšlence bytí-tam vizuálního objektu v malířství, sochařství a architektuře, jež by se dalo nazvat pocitem přítomnosti. V +R píšete o malbě, která „bere dech, jako znamení pádu všeho diskursu do předpokládaného mutismu věci samé, obnovuje v autoritativním mlčení řád přítomného“.⁴⁾ Je v tom nějaký způsob fenomenologické přítomnosti, kterou slova nemají a s níž je třeba pracovat u vizuálního objektu? Je snad film zprostředkovaný prostor, protože je jakoby přítomný coby vizuální objekt, má však být přečten jako slova?

To jsou zásadní a složité otázky. Prostorové umělecké dílo se samozřejmě prezentuje jako němé, ale jeho němota, která vytváří zdání plné přítomnosti, může být jako vždy interpretována v obráceném gardu. Nejdřív bych ale rád odlišil němost a mlčenlivost. Mlčenlivost je tichost něčeho, co může mluvit, zatímco němost je ticho věci, která mluvit neumí. A tak skutečnost, že prostorové umění nemluví, může být interpretována dvěma způsoby. Na jedné straně je myšlenka jeho absolutní němosti, myšlenka, že je slovům zcela cizí, heterogenní, a v tom lze spatřovat omezení, na jehož základě roste odpor vůči autoritě diskursu, proti diskursivní hegemonii. Je tu, na straně takovéhoho němého uměleckého díla, místo, reálné místo, z jehož perspektivy a na němž slova nacházejí své meze. Když se na toto místo vydáme, můžeme u diskursu pozorovat zároveň slabost a touhu po autoritě či hegemonii, hlavně když dojde na klasifikování umění – např. ve smyslu hierarchie, jež staví vizuální umění do podřízenosti vůči diskursivnímu nebo hudebnímu umění.

Na druhé straně, a to je druhá strana téže zkušenosti, můžeme se vždy odvolat na zkušenost, kterou jako mluvící bytosti – neříkám „subjekty“ – máme s těmito němými díly, že je vždy můžeme vnímat, číst nebo interpretovat coby potenciální diskurs. Tím chci říci, že jsou tato němá díla potenciálně mluvící, plná virtuálních diskursů, a z tohoto hlediska získává němé dílo dokonce ještě autoritativnější diskurs – stává se přímo místem slova, které je ještě mocnější, protože je němé, a které v sobě nese, tak jako aforismus, diskursivní virtualitu, která je nekonečně autoritativní, teologicky autoritativní. Dalo by se říci, že největší logocentrická moc spočívá v němosti díla a osvobození od ní je na straně diskursu, diskursu, který věci zrelativizuje, emancipuje se, odmítne dál klečet před autoritou ztělesněnou sochou nebo architekturou. Je to právě tato autorita, která se bude snažit posilovat za prvé nekonečnou sílu virtuálního diskursu – vždycky se dá ještě něco

4) J. Derrida, +R (*Into the Bargain*.) In: Týž: *The Truth in Painting*. University of Chicago Press, Chicago 1987, s. 156. [*La vérité en peinture*. Flammarion, Paris 1978.]

řící a právě my dopouštíme další a další mluvení – a za druhé zdání nedotknutelné, monumentální, nepřístupné přítomnosti, přičemž v případě architektury je tato přítomnost takřka nezničitelná nebo aspoň předstírá nezničitelnost, čímž dodává mluvené přítomnosti zdání nepřemožitelnosti. A tak tu je dvojí interpretace – jeden je vždycky mezi dvěma, ať už jde o sochařství, architekturu nebo malířství.

Film je velice zvláštní případ: za prvé proto, že ono zdání přítomnosti je komplikováno skutečností pohybu, mobility, sekvenčnosti, temporality, a za druhé proto, že vztah k diskursu je velmi složitý. A to ani nemluvíme o rozdílu mezi němým a zvukovým filmem, protože zvlášť v němém filmu je vztah ke slovu velmi komplikovaný. Zajisté, pokud je něco specifického na filmovém médiu, je to mimo slovo. Tím chci říci, že i nejupovídanější film předpokládá znovuvepsání slova v rámci určitého filmového elementu, slovem neovládaného. Pokud je na filmu nebo videu něco specifického – teď nechme stranou rozdíly mezi videem a televizí – je to způsob, jak je diskurs brán do hry, vepsán nebo situován, aniž by v podstatě dílo ovládal. Z tohoto hlediska můžeme ve filmu najít prostředky nového promýšlení nebo znovuoobjevení všech vztahů mezi slovem a němým uměním, jak se stabilizovaly ještě před tím, než se objevil film. Před příchodem filmu tu bylo malířství, architektura, sochařství a mezi nimi lze najít struktury, které zinstitutualizovaly vztah mezi diskursem a non-diskursem v umění. Pokud příchod filmu umožnil něco úplně nového, byla to možnost jiné hry s hierarchiemi. To ale nemluvíme o filmu obecně, to bych musel říci, že jsou filmové praktiky, které znovuuutvářejí autoritu diskursu, zatímco jiné dělají věci blíže připomínající fotografii nebo malířství – a pak ještě jiné, které zacházejí odlišně se vztahy mezi diskursem, diskursivností a non-diskursivností. Z tohoto úhlu pohledu bych se zdráhal mluvit o jakémkoli umění, a zvláště o filmu. I když mám na mysli, co bylo právě řečeno o diskursu a non-diskursu, řekl bych, že mezi různými filmy, filmovými styly, je větší rozdíl než mezi filmem a fotografií. V tom případě – pokud definujeme film na základě jeho technického aparátu – je pravděpodobné, že máme co dělat s mnoha různými uměními v rámci jednoho technického média, a tak pravděpodobně neexistuje žádná jednota filmového umění. Nevím, co si o tom myslíte vy, ale tvrdím, že určitá filmová metoda může mít blíž určitému typu literatury než jiné filmové metodě. Pak se musíme ptát, zda definování umění – předpokládám, že lze mluvit o filmu, jako kdybychom věděli, co je umění – vychází z technického média, tedy zda vychází z aparátu jako je kamera, jež je schopen dělat věci, jaké nemohou být udělány psaním nebo malbou. Stačí to k definování umění, nebo lépe: závisí specifická určitáho filmu nakonec méně na technickém médiu a více na jeho afinitě k určitému literárnímu dílu spíš než k jinému filmu? Nevím. Podle mě na tyto otázky nejsou odpovědi. Ale zároveň silně cítím, že bychom neměli redukovat důležitost filmového aparátu.

Brunette: Co byste odpověděl umělcům, který by odmítal aplikaci dekonstrukce na vizuální umění, někomu, kdo řekne, že dekonstrukce je dobrá pro slova, pro text, protože to, co v nich je, nikdy není tím, co je označováno, zatímco na obraze je všechno vždy přítomno, a tak dekonstrukce není použitelná?

To je podle mne naprosté nedorozumění. Já bych zaujal dokonce opačný postoj. Řekl bych, že dekonstrukce je nejúčinnější tam, kde není omezena na diskursivní text

a zvláště na texty filosofické, i když osobně – mluvím o sobě jako o jednom z agentů dekonstruktivního díla – a z důvodů daných mou osobní historií, se cítím pohodlněji ve filosofických a literárních textech. A dost možná, že určitá obecná teoretická formalizace dekonstruktivní možnosti má blíže k diskursu. Ale jak často říkávám, nejefektivnější dekonstrukce je ta, která se zabývá non-diskursivními nebo diskursivními institucemi, které nemají formu psaného diskursu. Dekonstrukce instituce samozřejmě zahrnuje diskurs, ale dotýká se i něčeho jiného, než čemu se říká texty, knihy, něčí signovaný diskurs, něčí učení. A mimo instituci, například akademickou instituci, se dekonstrukce odehrává, ať už se nám líbí a máme ji rádi, nebo ne, v oblastech, jež nemají nic společného s něčím specificky filosofickým či diskursivním, ať už je to politika, vojenství, hospodářství nebo veškerá tzv. umělecká praxe, která je – přinejmenším zdánlivě – non-diskursivní nebo diskursu cizí.

A proto, že nemůže být nic, a už vůbec ne žádné umění, aniž by bylo textualizováno v tom smyslu, jaký dávám slovu „text“ a který jde za čistou diskursivnost, tedy jakmile jde o dekonstrukci v tzv. umělecké sféře, máme tu texty vizuální nebo prostorové. Je to text, protože ve vizuálních uměních je vždycky někde jakýsi diskurs, a i kdyby tam žádný text nebyl, už sám efekt odstupu implikuje textualizaci. Z tohoto důvodu je zde rozšíření pojmu text strategicky rozhodující. Takže umělecká díla, která jsou nejúchvatnější nemá, nám nepomohou, ale budou chycena do sítě diferencí a referencí, které jim dávají textuální strukturu. A pokud jde o textuální strukturu, nechtěl bych jít tak daleko, abych tvrdil, že dekonstrukce je v ní, zároveň však není ani mimo ni – není prostě nikde. Nicméně, abych byl trochu kategorický, řekl bych, že myšlenka, že dekonstrukce by se měla omezit na analýzu diskursivního textu, a já vím, že tato myšlenka je velmi rozšířená, je buď do očí bijící nedorozumění, anebo politická strategie, vytvořená k tomu, aby omezila dekonstrukci jen na otázky jazyka. Dekonstrukce začíná dekonstrukcí logocentrismu, a tak snaha omezit ji na lingvistické jevy je kromobyčejně podezřelá operace.

Brunette: Efekt přítomnosti, který mě vždycky upoutá – a možná je to typické – je přítomnost umělcova těla; například ve van Goghově pastózní malbě. Když vidím van Gogha, ihned nějak cítím jeho tělo, a to způsobem, který u psaní není. V každém tahu štětcem je určitá přítomnost umělce. Nebo ne?

Vím, co máte na mysli a zcela sdílím váš pocit. Víte, pro mě není tělo nepřítomné ani když čtu Platóna nebo Descarta. Když toto říkám, je jasné, že je přítomno jiným způsobem, zatímco když se díváme na van Goghův obraz, tak způsob, jímž je, řekl bych, navštěvován van Goghovým tělem, je nezvratný a mám za to, že tato reference k tomu, co nazýváte tělem, se stává součástí díla a zkušeností díla. Ale pochopitelně bych to nepřenašel; tak, jak jste to právě udělal vy. Řekl bych, že tu je nepopíratelná provokace, již můžeme identifikovat v tom, co namaloval a signoval van Gogh, a že to vše je ještě intenzivnější a nepopíratelnější hodnotou ne-přítomnosti. Tím chci říci, že opravdové tělo van Gogha, jež navštěvuje jeho obraz, je silněji implikováno a zahrnuto v aktu malování do té míry, že nebylo přítomno během aktu, neboť tělo samo je puklé nebo řekněme rozpolcené nepřítomností, nemožností identifikovat se samo se sebou, nemožností být prostě van Goghem. A tak to, co bych nazval tělem – a velmi rád mluvím o těle z tohoto

hlediska – není přítomnost. Tělo je, jak to jen říct, zkušenost v nejnejistějším (*voyageur*) smyslu slova; je to zkušenost uspořádání, puknutí, narušení. Vidím tedy narušeného van Gogha, narušeného v procesu výrazu. Mám na mysli van Gogha ve smyslu jeho signatury – ne signatury jako přidání jména, ale spíš průběžného signování během malování. Můj vztah k van Goghově signatuře nebo moje zkušenost s ní je stále intenzivnější, protože zahrnuje mé vlastní tělo – aspoň předpokládám, že mluvíte-li o těle, mluvíte i o svém vlastním těle –, a stále neúprosnější, nevývratnější a vášnivější. Jsem odevzdán van Goghovu tělu, jako on byl vydán napospas zkušenosti. Ještě spíš proto, že ta těla nejsou přítomna. Přítomnost by znamenala smrt. Kdyby byla přítomnost možná, a to v plném smyslu bytí, které je tam, kde je, které se shromažďuje (*se rassemble*) tam, kde je – kdyby toto bylo možné, nebyl by ani van Gogh, ani van Goghovo dílo, ani zkušenost, již můžeme mít s van Goghovým dílem. Pokud jsou všechny tyto zkušenosti, díla nebo signatury možné, je to proto, že přítomnosti se nepodařilo být tam a shromáždit se tam. Anebo, chcete-li, bytí-tam (*l'être-là*) existuje jen na základě této práce se stopami, která se sama rozrušuje.

Vezmeme-li fakt, že dílo je definováno svou signaturou – a moje zkušenost se signaturou van Gogha je možná pouze tehdy, když já sám kontrasignuji, tedy když je pak do ní zahrnuto mé tělo. To se neodehraje během chvíle; to může trvat, může to začít znovu; je tu hádanka, co zbývá, zvláště když zbývá dílo – ale kde? Co to v tomto případě znamená zbývat? Dílo je v muzeu, čeká tam na mě. Jaký je vztah mezi originálem a ne-originálem? Žádná jiná otázka není důležitější, vážnější, ať už se to jeví jakkoli. To tu však nemohu rozvádět. V každém případě ta otázka je u každého „umění“ jiná. A tato strukturní specifičnost vztahu originál – reprodukce se může, což je hypotéza, kterou tu předkládám, stát principem nové klasifikace umění. Tyto otázky, jak dobře víte, rozrušují kategorii přítomnosti, jak je obvykle chápána. Představujeme si, že van Goghovo tělo je přítomno a že dílo je přítomno, ale to jsou jen provizorní a nejisté pokusy věci stabilizovat: reprezentují úzkost, neschopnost učinit věci koherentními.

Kdybyste se mě ale chtěl zeptat na totéž ve vztahu k filmu, jak byste to formuloval? V případě van Gogha můžeme říci, že tu je dílo, jež je očividně nehybné, visí v muzeu a čeká na mě, že tam je van Goghovo tělo a tak dále. Jenže v případě filmu, je dílo esenciálně kinetické, cinematické, a tudíž pohyblivé. Signatář je zprostředkován určitým počtem osob, strojů a herců (ti také signují dílo) a je pak těžké vědět, s kterým tělem máme co do činění, když se na dílo díváme. O van Goghovi můžeme říci, že to byl jediný se štětcem, ale co je tomu ekvivalentní u filmu, kde je u filmu tělo?

*Brunette: Co by bylo v malířství ekvivalentem těch typů efektu signatury, které zkoumáte třeba u poesie Francise Pongeho v Signsponge?*⁵⁾

To, co na první pohled jakoby odlišuje problematiku signatury v diskursivním nebo literárním díle, je fakt, že to, čemu právě v takových dílech říkáme signatura, je diskursivní akt, pojem v obecném smyslu slova „signatura“, pojem náležící diskursu, ačkoliv jsem ukázal, že pojem už vlastně nepatří jazyku. V lingvistickém systému to funguje jako

5) J. Derrida, *Signéponge/Signsponge*. Columbia UP, New York 1984.

jeden z jeho elementů, ale jako cizí těleso. Nicméně je to něco, co se vyslovuje, co může být foneticky přepsáno a co se tudíž zdá mít přednostní vztahy s elementy diskursu. Na druhé straně ale například v obraze, sochařském nebo hudebním díle nemůže být signatura zároveň uvnitř i mimo ně. Ponge si může hrát se svým jménem uvnitř i vně básně, ale u sochy je signatura vůči dílu něčím cizím, podobně jako u obrazu. V hudbě je to složitější, protože tady si lze hrát se signaturou, lze ji vepsat, jako to udělal třeba Bach. Můžete přepsat ekvivalent jména do díla, jako když Bach napsal své jméno písmeny reprezentujícími noty. A tak lze signovat hudební dílo zevnitř, tak jako Ponge může signovat v rámci básně. V případě malby to není možné. Jsou případy, kdy malíři vepsali své jméno do díla, ale ne v místě, kde obvykle bývá podpis, a tak si pohráli s vnějším. Ale stejně máte dojem, že tělo je cizí, že to je element diskursivnosti nebo textuality v rámci díla. Je to nápadně heterogenní; nemůžeme přenést problematiku literární signatury na pole vizuálního umění.

Podle mého nemůže být efekt signatury redukován na efekt patronymika. Můžeme říci, že signatura je vždy tam, kde konkrétní dílo není limitováno svým významovým obsahem. Vraťme se tedy k literárnímu dílu a signatuře coby aktu zplnomocnění. K signování je zapotřebí víc, než napsat své jméno. Na imigrační formulář napíšete své jméno a pak se podepíšete. Už proto je podpis něco jiného, než pouhé napsání svého jména. Je to akt, performativ, jímž se člověk něčemu svěruje, jímž člověk viditelně stvrzuje, předvádí, že něco udělal, že něco bylo uděláno, že jsem to já, kdo to udělal. Toto předvádění je absolutně heterogenní; je to vnější zbytek z čehosi, co v díle něco znamená. Potvrzuji, kontrastuji: tam je dílo. Je to bytí-tam (*l'être-là*) díla, jež je více či méně souborem analyzovatelných sémantických prvků. Odehrála se událost.

Proto vždy, když se odbude nějaká událost, když vznikne nějaké dílo, jehož výskyt není omezen na to, co může být sémanticky analyzováno, je tu signatura. A toto je jeho význam: dílo je něčím víc, než co samo znamená, je tam, zůstává tam. Z tohoto pohledu má pak dílo jméno. Dostává své jméno. Právě tak, jako signatura autora není omezena jménem autora, ani totožnost díla není nutně identická s titulem, jehož se mu dostává v katalogu. Získá jméno a pojmenování se odehraje jen jednou, a tak každé dílo prostorového nebo vizuálního umění má signaturu, jež nakonec není ničím jiným než jeho vlastní existencí, jeho „bytí-tam“, jeho non-prezentní existencí coby díla-zbytku. To znamená, že dílo může být opakováno, znovu viděno, může se kolem něj chodit: jest tam. Jest tam – a i kdyby to neznamenal nic, i kdyby nebylo vyčerpáno analýzou jeho významů, jeho tematikou a sémantikou, je – navíc ke všemu, co to znamená: tam. A tato nestřídmost pochopitelně provokuje diskurs *ad infinitum*; z toho sestává kritický diskurs. Z tohoto hlediska je dílo vždy nevyčerpatelné.

Takže signatura by se neměla zaměňovat ani se jménem autora, s patronymikem autora, ani s typem díla, protože to není nic jiného než událost díla v něm samém, pakliže určitým způsobem nasvědčuje tomu, že to někdo udělal a právě toto zbylo (zde se vracím k tomu, co jsem řekl o těle autora). Autor je mrtev – nevíme dokonce ani, kdo to je – ale zůstává. Nicméně, a zde se do toho vplétá politicko-institucionální problém, nemůže být kontrastováno, tedy osvědčeno coby signatura, pokud ovšem tu není institucionální prostor, v němž toho lze dosáhnout, legitimizovat atd. Musí tu být společenská „komunita“, jež řekne: toto bylo uděláno, nevíme ani kým, nevíme, co to znamená, ale

stejně to dáme do muzea nebo do nějakého archivu; budeme to pokládat za umělecké dílo. Bez této politické a sociální kontrasignatury to nebude umělecké dílo, nebude ani signatura. Podle mého názoru signatura neexistuje před kontrasignaturou, jež spočívá ve společnosti, konvencích, institucích, procesech legitimizace. Proto není uměleckého díla před kontrasignováním. To platí dokonce i pro nejvýjimečnější umělecká díla, například pro Michelangela. Pokud tam není kontrasignatura, signatura neexistuje. To znamená, že kontrasignatura předchází signatuře. Signatura neexistuje před kontrasignaturou.

Wills: A jsou pak nějaká nesignovaná díla?

Ne.

Wills: Je idea díla typem kontrasignatury?

Určitě. Řekněme, že v obvyklém a obecném smyslu jsou nesignovaná díla ta, která vytvořili anonymní autoři. Společnost někdy zjistí, že autorovo patronymikum je neznámé; neví, jaký sociální subjekt dílo vytvořil. To je fakt. Ale takové dílo existuje jen do té míry, že je signováno, že někdo řekne, že je to dílo. Je tu signatura – nevíme kdo, neznáme jméno osoby, která to vytvořila, ale dílo samo je potvrzením signatury. Ale to je potvrzení signatury na základě oné kontrasignatury, tedy toho, že lidé přijdou a řeknou, hleďme, něco zajímavého, to je klášter, obraz, film.

Brunette: Ano. Historici středověku a renesance tráví spoustu času pouhým pokusem sestavit korpus autorství, a tak ještě než se určí, oč vlastně jde, co je tím Michelangelovým „dílem“, musí to být kontrasignováno institucí dějin umění.

Jenže úkol připsat dílo může začít teprve tehdy, když příjemci nebo adresáti identifikovali dílo jako dílo, jehož hodnoty byly určeny, a tak bylo rozhodnuto, že už může být signováno. Nevíme kým, ale už bylo signováno, protože jsme ho kontrasignovali. Jinak, pokud to neuznáme, pokud řekneme, že to není zajímavé a odvrhneme to – což se může stát a nepochybně se to stalo –, v tom okamžiku je po všem veta, signatura není. Proto vše stojí na kontrasignatuře, na příjemci, na tom, čemu říkáme příjemce. Původ díla spočívá svou podstatou u adresáta, který ještě neexistuje, ale právě tam počíná signatura. Jinými slovy: když někdo signuje dílo, máme dojem, že podpis je jeho iniciativa. Zde to začíná, on věc vytvoří a pak ji podepíše. Signatura je však už vytvořena budoucím perfektem kontrasignatury, které bude signovat. Když signuji poprvé, znamená to, že píše něco, o čem vím, že bude signováno pouze, když to kontrasignují adresáti. Proto je temporalita signatury vždy budoucím perfektem, které přirozeně dílo politizuje, předává je někomu jinému, tj. společnosti, instituci, možnosti signatury. Myslím, že je nutné tady mluvit o „politickém“ a o „instituci“ a ne jen o „někom jiném“, protože pokud by tu byl pouhý jedinec, pokud by tu bylo hypoteticky jen jedno kontrasignování, nebyla by signatura. Tak se dostáváme od privátního k veřejnému. Dílo je jedině veřejné; privátní dílo neexistuje. Předpokládejme, že něco podepisuji, kupříkladu dopis – bude přijat

a kontrastován možným adresátem, ale nestane se dílem, pokud jej třetí osoba, „společnost“ jako celek, nebude ve virtuálním smyslu kontrastovat. Jen ve dvou to nejde. Nevím, jestli v tomhle budete se mnou souhlasit, ale pro mě není žádné privátní umělecké dílo, a to, co jsme právě analyzovali jako signaturu, se musí objevit na veřejnosti, a tudíž v politickém prostoru. Ale možná je pravda, že tato koncepce „veřejného“ (*publicité*) už nenáleží k rigorózní opozici mezi veřejným a privátním.

Wills: To, co píšete o fotografii, malbě a architektuře obvykle tkví ve slově nebo řekněme ve slovech. Například na začátku studie Right of Inspection⁶⁾ se objevuje hlas, který prohlašuje: „zajímají mne jen slova“ a pak dál je jiný hlas, který namítá, že vy – jistěže nevíme, kdo to je „vy“ – „jen rozšiřujete slovník“. Tenhle slovník můžeme snadno určit: jsou tu například hříčky s „(de)part(ed)“, je tu „nyní“ v textu o Bernardu Tschumim,⁷⁾ je tu pojem „subjektivní“ v souvislosti s Artaudem.⁸⁾ Jaké je tedy postavení nonverbálního ve vašem diskursu? Podle toho, co jste řekl, mám dojem, že to má mnoho společného s myšlenkou mutismu, ale zároveň ve svém textu o Laportovi mluvíte o hudebním efektu jako „pozůstatku, jenž nemůže být asimilován žádným diskursem“. ⁹⁾ Jak to jde všechno dohromady?

Budu muset odpovědět ve dvou rovinách. To je pravda, že mě zajímají jen slova. Je to tak; z důvodů, které jsou spojeny částečně s mou osobní historií a archeologií, je má investice do jazyka větší a starší a dává mi víc potěšení než má investice do výtvarných, vizuálních nebo prostorových umění. Vy víte, že miluji slova. Mou největší touhou je vyjádřit slovy sebe sama. Pro mě to zahrnuje i touhu a tělo; v mém případě je vztah těla a slov stejně důležitý jako vztah těla a malby. To jsem já, historie mých investic a snah. Často mi vytýkají: „Vy máte rád jenom slova, vás zajímá jenom váš slovník.“ Já nechávám slova explodovat, takže se nonverbální objeví ve verbálním. To znamená, že je nechávám fungovat takovým způsobem, že v určitém okamžiku už nenáleží diskursu, tomu, co reguluje diskurs – odtud homonyma, fragmentovaná slova, vlastní jména, která svou podstatou nenáleží jazyku. Tím, že zacházíme se slovy jako s vlastními jmény, rušíme obvyklý řád diskursu, autoritu diskursivnosti. A jestli miluji slova, je to také kvůli jejich schopnosti uniknout své vlastní formě, ať už mě zajímají jako vizuální věci, písmena reprezentující prostorovou vizualitu světa, nebo jako něco muzikálního, slyšitelného. Tím chci říci, že se – paradoxně – zajímám o slova do té míry, že nejsou diskursivní – tak mohou být použita k explozi diskursu. To se děje v textech, na které narážíte: ne vždy, ale ve většině mých textů je určitý moment, v němž slovo funguje non-diskursivním způsobem. Najednou to láme řád a pravidla, ale nikoliv mou zásluhou. Já jen věnuji pozornost síle, kterou slova a někdy i syntaktické možnosti disponují, aby rušily normální používání diskursu, slovníku a syntaxe.

6) J. Derrida, *Right of Inspection*. „Art & Text“ 32, 1989, s. 19 – 97.

7) J. Derrida, *Point de folie – Maintenant l'architecture*. „Architectural Association Files“ 12, 1986, s. 4 – 19.

8) J. Derrida, *Forcener le subjectile*. In: Paule Thévenin – Jacques Derrida: *Antonin Artaud: Dessins et portraits*. Gallimard, Paris 1986, s. 55 – 105.

9) J. Derrida, *Ce qui reste à force de musique*. In: Týž, *Psyché. Invention de l'autre*. Galilée, Paris 1987, s. 101.

Tohle vše přirozeně funguje prostřednictvím těla jazyka. Je zřejmé, že slovem jako „subjektilní“ mohu jen vytvořit či spíš uvědomit si účinky destabilizace v rámci francouzštiny nebo aspoň porokazuji francouzštině svůj zájem. Na jedné straně mám francouzštinu opravdu rád a velice se o ni zajímám, ale zároveň na druhé straně ji určitým způsobem zneužívám, abych ji přinutil vystoupit ze sebe samé. A tak vyjadřuji sám sebe skrze těla slov; tady je, myslím, opravdu možné – s výše zmíněnou výhradou – hovořit o „těle slova“ jakožto o těle, jež není přítomno v sobě samém. A právě tělo slova mě zajímá v míře jeho ne-příslušnosti diskursu.

Já prostě slova miluji a jako někdo, kdo je zamilován do slov, zacházím s nimi jako s těly, jež obsahují svou vlastní zvrácenost – to je slovo, které nemám právě rád, protože je příliš konvenční – tedy řekněme regulovaný ne-řád slov. Jakmile se toto objeví, je jazyk otevřen nonverbálním uměním. Z tohoto důvodu, zvláště když se věnuji například v *Right of Inspection* malířství a fotografii, riskuji s takovými verbálními dobrodružstvími, jako „subjektilní“ nebo s mnoha dalšími slovy. To slova začnou takhle bláznit a už se nechovají řádně vzhledem k diskursu a vztahují se více k jiným druhům umění. A naopak se tu také odkrývá, jak očividně non-diskursivní umění jako fotografie nebo malířství korespondují s lingvistickou scénou. Ale tato slova se vztahují k podstatě jejich signování – to je evidentní v Artaudově případě, dokonce i v případě fotografky M.-F. Plissartové. Jsou slova, která na nich pracují, ať už o tom vědí, nebo ne; nechávají se rekonstruovat slovy.

Wills: Abychom trochu pohnuli naším tématem, podívejme se na hudbu, jež je převážně nonverbální. Všiml jsem si, že jste až doposud nenapsal nic o hudbě, ale mám dojem, že slovo „přijď“ (viens), o němž se diskutuje v Of an Apocalyptic Tone, má hluboce muzikální rezonanci.¹⁰⁾ Nedokážu o tom uvažovat jiným způsobem, a proto jsem zvědav, jestli je v tom slově muzikální síla (une force de musique).

Určitým způsobem – a zde bude má odpověď trochu naivní – bych o tom mohl říci totéž. Nejnaivnější odpověď by byla ta, že hudba je objektem mé nejsilnější touhy, ale tu si ihned a zcela zakazuji. Nejsem k tomu kompetentní, nemám žádnou skutečně prezentovatelnou hudební kulturu. Proto je má touha zcela paralyzována. Dokonce se víc obávám říkat nesmysly v této oblasti než v kterékoli jiné. Napětí v tom, co čtu a co píšu, v mém, jak jsem právě popsal, zacházení se slovy, má pravděpodobně něco společného s non-diskursivní zvukovostí, ačkoliv nevím, jestli bych to nazval muzikálním. Má to něco společného s tónem, timbrem, něco společného s hlasem – protože navzdory nesmyslu, který v tomto ohledu koluje, mě nic nezajímá víc než hlas, přesněji řečeno non-diskursivní hlas, ale pořád hlas.

Zmínil jste slovo „přijď“ (*viens*) – mně se zdá, že jsem se snažil říci, že na čem záleží, není slovo „přijď“, sémantika, pojem „jít“, „přijít“, ale že myšlenka „jít“, „přijít“ nebo sama událost závisí na vyslovení (*profération*), na performativní výpovědi onoho „jít“, „přijít“, které se nevyčerpává svým významem. Když se obracím na druhého, říkám „přicházející“ jinému. Říkám „přijď“, ale mám na mysli událost, která by neměla být zaměněna za slovo „přijď“, jak se říká v jazyce. Je to cosi, co může být zastoupeno znakem,

10) J. Derrida, *Of an apocalyptic tone recently adopted in philosophy*. „Semeia“ 23, 1982, s. 63 – 97.

nějakým „Ach“, výkřikem, který znamená „přijď“. Není to samo o sobě plná přítomnost; je to jiné, tedy je to přenášeno prostřednictvím tónu a gradací nebo tonálních diferencí. Takže tyto zlomy, tato tonální difference, tu evidentně jsou, a to je to, co mě zajímá.

Vrátil bych se k naivitě mé odpovědi. Když píšu, nejsložitější věc, která působí největší muka, hlavně zpočátku, je najít správný tón. Konečně, má nejvážnější potíž není rozhodnout, co chci. Vždy, když začínám nějaký text, tak úzkost, pocit nezdaru, pochází z faktu, že nejsem schopen uvést do chodu ten hlas. Ptám se sám sebe, ke komu mluvím, jak budu zacházet s tónem, právě s tím tónem, který informuje a stanovuje vztah. Ne obsah, ale tón – a protože tón nikdy není přítomen sám v sobě, je vždy psán odlišně; otázkou je vždy tato diferentnost tónu. Difference je uvnitř každé noty, ale když se píše text, který má něco vydržet, ať je to diskursivní text, filmový text nebo cokoli, je tu otázka tónu, proměn v tónu. A tak si představuji, že když píšu, řeším své problémy s tónem pohledem na ekonomii – nedokážu najít lepší slovo – na ekonomii, jež je obsažena v neustálém pluralizování tónu, v psaní v mnoha tónech, takže si nedovolím omezit se na jediného mluvčího nebo na jediný moment. Myslím, že toto je nakonec přesně to, co mě v textech, které čtu a píšu, nejvíc zajímá. To vše by zasloužilo další analýzu, jenže se to všechno mění, pohybuje od věty ke větě, od tónu k tónu. Takovéhle analýzy se objevují vzácně – moc jsem toho na toto téma nečetl, ale zůstává to jako důležitá otázka. Byla by to analýza pragmatického typu, taková, která by neobsahovala předem, co má co znamenat, co je její tezí, jejím tématem či teorémem, protože to není ani tak zajímavé, ani tak podstatné. Co je důležitější, je tón – a také vědět, komu je to adresováno a jaký efekt se má vytvořit. To se samozřejmě může měnit od věty k větě, od stránky ke stránce.

A když se ptáte na mé texty, řekl bych, že to, co je v konečné analýze činí maximálně analogickými k prostorovým, architektonickým a divadelním dílům, je jejich akustika a jejich hlasy. Napsal jsem mnoho textů s několika hlasy, a v nich je odstup viditelný. Mluví v nich několik lidí, což nutně implikuje rozptýlení hlasů, tónů, které se samy oddělují, což je automaticky zprostorňuje. Ale dokonce, i když to není v textu vyznačeno novým odstavcem, gramatickými, nebo gramaticky podmíněnými změnami osob, jsou tyto efekty evidentní v mnoha mých textech: z ničeho nic se mění osoba, mění se hlas a vše se to zprostorňuje. Reakce lidí, jejich libidózní investice, ať pozitivní, nebo negativní, jejich odmítání či nenávisť, mohou být pravděpodobně nejlépe vysvětleny spíš jako tón a hlas, než jako obsah toho, co právě říkám. Mohou se spokojit s tím, že zaujmu tu či onu pozici, ale co je skutečně rozčílí, je toto zprostornění, skutečnost, že nikdo už neví, s kým má tu čest, kdo označuje, jak to jde všechno dohromady (*se rassemble*); to je ruší, nahání jim strach. A tento efekt rozprostranění – v mých textech stejně jako v textech ostatních – jim nahání dokonce ještě větší strach než sama prostorová umění, protože prostorová umění, která by měla tento efekt vytvářet, přece jen vytvářejí dojem jakéhosi shromáždění (*rassemblement*). Můžeme říci: dílo je tu, je to strašlivá věc, je to nesnesitelné, je to hrozné, ale ve skutečnosti je to v rámu, nebo je to z kamene, nebo je to na filmu, který má začátek a konec – a to je *simulacrum* shromáždění a tudíž možnost ovládnutí, možnost ochrany diváka nebo adresáta. Ale také jsou typy textů, které nezačínají a nekončí, nerozšiřují své hlasy, které říkají různé věci a které pak v důsledku toho brání tomuto shromáždění. Člověk může naslouchat, ale nepodaří se mu

věc objektivizovat. Takže s mou prací se to má tak, že některým se líbí a některým ne. Myslím si však, že je to vždy otázka prostoru, ne-ovládání prostoru, a nejen hlasu nebo čehosi v hlasech.

Wills: Může být idea tónu vztažena k něčemu, co má blíže k vizuálním uměním, k otázce krásy?

Otázka krásy je velmi obtížná. Nevím. Přirozeně můžeme evokovat kánonické diskursy o kráse a hovořit o Kantovi a tak dál, ale to by zde nebylo zajímavé. Já osobně nedokážu chápat krásu jako oddělený jev, jakkoli jsem citlivý na to, zda je to krása v rámci umění, nebo mimo umění. Ani v jednom případě to nedokážu oddělit od zkušenosti těla, jak jsme o ní mluvili dříve, a tudíž od zkušenosti touhy; je to libidizované. Z důvodů, které jsem právě zmínil, jsem patrně citlivější na to, co působí skrze hlas, na krásu tonalit. Je to koneckonců proto, že musím říci – pořád v naivním rejstříku, že jsem jen málokdy ohromen krásou piktorálních nebo architektonických děl; tím chci říci, že mě nevzrušují. Malířství mi málokdy bere dech. To se však někdy děje při hudbě nebo když slyším mluvené slovo nebo čtené texty – nasloucháním hlasu – a to se často stává u filmu, ale jen tak, že to přichází z toho, co v touze dělá hlas (*ce qui dans le désir travaille la voix*). Může se to stát u němého filmu, ale jen proto, že němý film není nikdy němý.

Řekl bych tedy, že zkušenost krásy, pokud něco takového existuje, je neoddelitelná od vztahů k jinému a touhy po jiném, do té míry, že se tak děje skrze hlas, skrze cosi jako tonální diferenci – abych byl konkrétnější: skrze hlas jako něco, co stále více zintenzivňuje touhu, neboť ji separuje od těla. Existuje jev přerušení, pozastavení. Můžete se milovat s hlasem, aniž byste se milovali. Hlas separuje. Proto jde o cokoli, co je v hlasu, co provokuje touhu; je to různá vibrace, která zároveň přerušuje, zabraňuje, znemožňuje přístup, udržuje distanci. Podle mě, toto je krása. O kráse mluvíme tváří v tvář něčemu, po čem zároveň toužíme a co je nedostupné, něčemu, co ke mně promlouvá, co mě volá, ale přitom mi říká, že je to nepřístupné. Potom mohu říci, že je to krásné, existuje to za, má to efekt transcendence, je to nedostupné. Proto to nemohu konzumovat – je to nekonzumovatelné; je to umělecké dílo. To je definice uměleckého díla, že to je nekonzumovatelné. Krása je něco, co probouzí mou touhu tím, že mi to říká: „nebudeš mě konzumovat“. Je to radostné dílo smutku, ačkoli to není ani dílo, ani smutek. Naopak, když to mohu konzumovat, říkám, že to není krásné. Proto bych měl větší potíže říci, že obraz nebo architektonické dílo je krásné. Mohu říci, že je, ale nebudu jím zaujat, nebudu dojat tímž pocitem krásy. Nicméně mohu být dojat v případě určitého diskursu, kde jsou bytosti, jež hovoří, nebo dokonce v případě textů, například básně, kde jsou hlasové efekty, které se samy oslovují tím, že se neposlechnou. Vše, co se dá říci, je, že je to krásné a že za to nejsi odpovědný. Může se to stát jedině s tebou – jako v případě signatury, o níž jsme diskutovali prve – a zároveň s tím nemáš nic do činění. A tak jsi mrtvý; děje se to bez tebe (*se passe de toi*). Je tam hlas, který říká, že se to může dít jedině s tebou (*ne peut se passer qu'avec toi*), odehrává se to bez tebe (*se passe de toi*). Toto je krása, je to smutné, zármutek. V jiném kontextu bychom mohli vést vědecktější debatu o kráse, ale tedy se pokouším říci něco jiného.

Brunette: Ve Fifty-two Aphorisms [Padesát dva aforismy]¹¹⁾ hodně mluvíte o vztahu architektury k myšlení, o analogii mezi diskursem a všemi prostorovými uměními. A co vztah linie, formy a barvy k myšlení? Když říkáte spíš „prostorová umění“ než vizuální umění, mění se tím něco? Je logocentrická převaha Já (oko) ve vidění popřena, když ukládáte tato díla do říše prostorového?

V tom, jak používám slovo „vizuální“, je určitý prvek naděje – nevím, jak bych měl přizpůsobit svůj diskurs vašim očekáváním, ale pokud říkám ochotněji „prostorový“ než „vizuální“, mohu vám nabídnout následující důvod: je to proto, že si nejsem jist, že prostor je zásadně vydán (*livré à*) pohledu. Zajisté, když řeknu prostorová umění, dovoluje mi to úsporně a strategicky propojit tato umění s obecným souborem idejí o prostorovosti, malbě, řeči a tak dál a také prostor není nutně to, co je viděno, jako je tomu například pro sochaře nebo architekta. Prostor není jen viditelné, ba ani neviditelné – tím se vracíme k textu o slepotě,¹²⁾ který jsem zmínil, než jsme začali – neviditelné pro mě není prostý opak vidění. To je těžko vysvětlitelné, ale v onom textu jsem se pokusil ukázat, že malíř nebo kreslíř je slepý, že píše, kreslí nebo maluje jako slepec, že ruka, která maluje a kreslí, je ruka slepcova – to je zkušenost slepoty. A tak jsou vizuální umění také uměním slepého. Z tohoto důvodu mluvím o prostorových uměních. Bez obtíží mi to dovoluje spojit je s pojetím textu, odstupu apod.

Teď k druhé části vaší otázky. Ovšem, slovo „myšlení“ v tomto kontextu pro mě neplatí, až na to, že se mohu ze zvyku spolehnout na kdesi vytvořené rozlišení mezi myšlením a filosofií. Myšlení se nevyčerpává filosofií; filosofie je jen modus myšlení, a nás tu zajímá širší, v jaké může myšlení přesáhnout filosofii. To předpokládá, že jsou praktická umění prostoru, která přesahují filosofii, která odolávají filosofickému logocentrismu a která nejsou jen prostou přirozenou nebo, jak by někteří řekli, animální aktivitou, nejsou prostě jen z řádu základních potřeb. V tomto bodě je třeba říci, že je myšlení – cosi, co produkuje smysl bez náležitosti do řádu smyslu, cosi, co překračuje filosofický diskurs a zkoumá filosofii, cosi, co potencionálně obsahuje zpochybnění filosofie, cosi, co jde za filosofii. To neznamena, že malíř nebo filmař má prostředky ke zpochybnění filosofie, ale to, co vytváří, se stává nositelem čehosi, co není filosofii vydáno. Toto je myšlení. Takže vždycky, když tu je nějaký pokrok, architektonická nebo malířská záležitost, ať už jako zvláštní dílo, nová škola, architektonický styl nebo nový typ umělecké události, je v tom zapojeno myšlení – a to nejen ve smyslu, který jsem právě popsal. Zahrnuje to myšlení ve smyslu paměti historie a tradice díla nebo umění obecně. To ovšem neznamena, že umělci se vyznají v historii nebo že filmaři znají dějiny filmu, ale fakt, že něco začnou, že vytvoří typ díla, jaký nebyl možný dejme tomu před dvaceti lety, předpokládá, že v jejich díle je historie filmu beztak zaznamenána, a tudíž je to interpretováno – to je myšlení. Jé to interpretováno – právě tomuhle říkám myšlení. Proto, když mluvím o myšlení v architektonické práci – stejně by to mohlo platit pro malířství nebo výtvarné umění, rozlišuji mezi myšlením a filosofií. Odvolávám se k čemusi nad filosofickým, k čemusi, co je nejen z řádu zemětřesení či

11) J. Derrida, *Fifty-two Aphorisms for a Foreword*. In: *Deconstruction: Omnibus Volume*, s. 69.

12) J. Derrida, *Memoirs of the Blind*. University of Chicago Press, Chicago 1995.

zvířecího instinktu, stejně jako k sebeinterpretaci (*auto-interprétation*), k interpretaci své vlastní paměti.

To, co nazývám myšlením, je polemické gesto s úctou k současným interpretacím, podle nichž je produkce architektonického nebo filmového díla když ne přírodní, tak aspoň naivní ve smyslu kritických nebo teoretických diskursů, jež jsou vždy svou podstatou filosofické, jako kdyby myšlení nemělo nic společného s prací, jako kdyby nemyslelo, zatímco někde jinde teoretik nebo filosof doopravdy myslí. Jde tedy o to, polemicky naznačit, že myšlení jako činnost pokračuje ve zkušenosti díla, neboli že myšlení je do něj vtěleno – v díle je provokace myslet a tato provokace myslet je neredukovatelná. Samozřejmě, že je to poznamenáno významem, protože to předpokládá mnoho věcí, jako heideggerovskou distinkci mezi filosofií a myšlením. Když říkám, že filosofie je jen modem myšlení, používám Heideggerova slova – je to téměř přímá citace z Heideggera, již jsem si přivlastnil, ale zároveň ji používám způsobem, který je antiheideggerovský. Abych opravdu interpretoval, co říkám o architektonickém myšlení, je třeba nejprve porozumět odkazu na Heideggera a pak porozumět tomu, že celý text o architektuře je antiheideggerovský. To není spor s Heideggerovým pojetím existence, uměleckého díla jako existence. Moje námitka vůči Heideggerovi obvykle začíná s prostorovými uměními. Je to proto, že si myslím, že hierarchizace umění, jak ji provádí ve svém diskursu umění a malířství nebo poesie, opakuje klasické filosofické gesto, a to je právě to, proti čemu mám námitky. Takže to není jen polemika s Heideggerem, co uplatňuji na sféru umění; Heideggera začínám zkoumat vlastně na základě prostorových umění nebo od otázky prostoru, a to zejména ve sféře architektonického a toho, co říká o existenci.

Wills: Mohli bychom se vrátit k vašemu textu o fotografii Right of Inspection (s Marie-Françoise Plissartovou)? Odvolám se na to, co jste mi jednou řekl o problému jeho překladu – že nebyl americkým vydavatelem přijat.

Otázka překladu je složitá. Především ta kniha je na překládání velice obtížná, hlavně s ohledem na problematiku, již jsme probírali nedávno, na hru s francouzskými slovy, ale ještě spíš proto, že fotografie samy pocházejí z jakési skryté hry ve francouzštině, jež je nepřeložitelná, takže to je jako kdyby toto fotografické dílo mohlo být vytvořeno jedinečně ve francouzském jazyce – jako kdyby fotografie byly právě tak nepřeložitelné jako můj text. Vzpomínám, co se stalo v případě japonského překladu textu. Vzhledem k rozdílu mezi levo-pravou linearitou západního psaní a pravo-levým, vertikálním postupem psaní japonského, a vzhledem k tomu, že podobná linearita pohledu se objevuje jak v rámci fotografie, tak od jedné fotografie k druhé, nebylo možné v japonském textu reprodukovat fotografie ve „správném“ pořadí. Vydavatel vlastně převrátil původní pořádek fotografií, ale to japonské čtenáře jen zmátlo, protože nebylo možné pohledem spojit jednu fotografii s druhou. To, čemu jsem říkal nepřeložitelnost textu, se tak stalo v japonštině skutečností.

Tak především, velmi obtížně se to překládá z důvodů, jež jsou dány v textu samém. Nicméně, když to vyšlo anglicky jenom v Austrálii, představuji si, že to mělo i jiné důvody – nevím jaké, mám jen hypotézu vytvořenou po rozmluvách s různými lidmi.

Zdá se, že navzdory všemu, byla u amerických nakladatelů problémem „obscénnost“ fotografií. Tím chci říci, že mí američtí nakladatelé, renomovaná universitní nakladatelství, to buď nechťeli publikovat, nebo nechťeli spojovat mé jméno s fotografiemi lesbického milování a podobně, a tak řekli, že je to nezajímá. Například jeden z nich mě informoval prostřednictvím redaktora, který se kasal, že ví něco o fotografii, že fotografie nejsou zajímavé. Nevím, jakou má jeho hodnocení cenu, jestli bylo upřímné, nebo ne. Nejsem schopen to posoudit, nevím, co si o tom mám myslet. Možná měl pravdu, ale ta práce obsahovala víc než jen fotografie. V tomto případě to byla neochota, kterou nedokážu vysvětlit. Mohu se jen dohadovat, že odpor k tomuto typu obrázků u akademických vydavatelů je větší, než jsem si myslel. Byl jsem velmi naivní, protože ve svém zmateném hodnocení toho, co se děje ve Spojených státech, jsem si nemyslel, že by tu mohl panovat tento druh prudérnosti. Z tohoto hlediska pro mě zůstává tahle země velmi nevyzpytatelná. S téměř nespoutaným druhem svobody těsně koexistuje nejsměšnější zákazové moralizování; příbuznost těchto dvou věcí je těžko pochopitelná.

Brunette: Chtěl bych se teď zeptat na něco v souvislosti s takzvanou negativitou dekonstrukce. V závěru Fifty-two Aphorisms voláte po tom, aby se věci neničily, po hledání něčeho pozitivního: „Bezedno (le sans-fond) ,dekonstruktivní“ a afirmativní architektury může způsobit závrať, ale není to prázdno (le vide), není to mezerovitý a chaotický pozůstatek, hiát dekonstrukce.“ Poukazujete ve své práci na toto stvrzující místo, ale nikdy jej nepojmenováváte. Může být pojmenováno?

Není to místo; není to místo, které skutečně existuje. Je to „příjď“ (*viens*); to je to, čemu říkám afirmace, což není pozitivní. Neexistuje to, není to přítomné. Vždycky odlišuji afirmaci od pozice pozitivního. Takže afirmace je velmi riskantní, nejistá, nepravděpodobná; zcela se to vymyká prostoru jistoty.

Než se k tomu vrátíme, mohu k citaci, kterou jste použil, říci, že na tomto místě v textu o architektuře trvám ze dvou důvodů: jednak proto, že lidé mohou vlastně říci, že dekonstruktivní architektura je absurdní, protože architektura konstruuje. Proto je nutné vysvětlit, co ten pojem v textu znamená, vysvětlit, že „dekonstruktivní architektura“ se vztahuje přesně k tomu, co se děje v pojmech shromáždění (*gathering*), bytí pospolu (*être ensemble*), seskupení, nyní (*maintenant*), udržování. Dekonstrukce nesestává jen z tříštění, disartikulace nebo ničení, ale ze stvrzování určitého „bytí spolu“, určitého nyní (*maintenant*); konstrukce je možná jen potud, pokud samy základy byly dekonstruovány. Stvrzení, rozhodnutí, vynalézavost, to, co se stává *constructem* – to vše není možné, pokud filosofie architektury, dějiny architektury, samy základy nebudou zpochybněny. Pokud jsou základy stvrzeny, není žádná konstrukce, ba ani vynalézavost. Vynalézavost předpokládá nerozhodnutelnost; předstírá, že v daném okamžiku není nic. Zakládáme na bázi ne-základu. Proto je dekonstrukce podmínkou konstrukce, opravdové vynalézavosti, skutečného stvrzení, jež drží něco pohromadě, jež konstruuje. Z tohoto hlediska může jen dekonstrukce, jen určité oslovení nebo volání (*appel de*) dekonstrukce skutečně objevit architekturu.

Pasáž, kterou citujete, měla odpovědět těm, kteří se děsí ideje dekonstruktivní architektury, těm, kteří to mají za směšné, ale pak měla odpovědět také diskursům v rámci

architektonické sféry, jež jsou poněkud negativistické, jako je například diskurs Eisenmanův. Nedávno byl publikován dopis, který jsem mu napsal.¹³⁾ V teoretickém probírání své práce obvykle prezentuje diskurs negativity, což je velmi snadné – mluví o architektuře absence, architektuře ničeho (*de rien*), jenže já jsem skeptický vůči diskursům o absenci a negativitě. To se týká také některých dalších architektů, jako např. Libeskinda. Chápu, čím jsou motivovány jejich poznámky, ale nejsou dost opatrní. Když mluví o své vlastní práci, až příliš snadno začínají hovořit o prázdnotě, negativitě, nepřítomnosti – také s teologickými, někdy judeo-teologickými podtexty. Samozřejmě, že žádná architektura nemůže být nazvána judaická, ale oni se uchylují k jakémusi judaickému diskursu, negativní teologii subjektu architektury. Tak tedy takhle by měla být má narážka chápána.

Co je tedy toto oslovení? Nevím. Kdybych věděl, nikdy by k ničemu nedošlo. Faktem je, že máme-li se s tím, co tak příhodně nazýváme dekonstrukcí, odlepit od země (*se mettre en mouvement*), je oslovení nezbytné. Říká „přijď“ – ale kam přijď, to nevím. Nevím, odkud a od koho to oslovení pochází. To neznamená, že jsem nevzdělanec; je to heterogenní vůči vědění. Aby mohlo toto oslovení existovat, musí být prolomen řád poznání. Jakmile můžeme identifikovat, objektivizovat, rozpoznat místo, od toho okamžiku nadále už není oslovení. Aby oslovení mohlo být a aby mohla existovat krása, o níž jsme prve mluvili, musejí být překročeny řady determinace a vědění. To, že dochází k oslovení, se vztahuje k ne-vědění. Proto nemám odpověď. Nedokážu vám říci „toto je to“. Já skutečně nevím, ale toto „nevím“ nevyplývá jen z nevzdělanosti nebo skepticismu, nihilismu či tmářství. Toto nevědění je nezbytnou podmínkou k tomu, aby k něčemu mohlo dojít, k převzetí odpovědnosti, k učinění rozhodnutí, k události, aby se mohla stát.

Nutně jsme neschopni odpovědět na tuto otázku a každá událost – ať sestává z události v něčím životě nebo události jakožto uměleckého díla – každá událost se odehrává tam, kde není žádné místo, kde nevíme, že bylo místo, koná se tam, kde není místo. Zajišťuje místo činu a přitom stanovuje, že toto místo nebude předem známo, nebude programovatelné. Teprve poté si můžeme představovat nebo určovat programy, můžeme uskutečnit analýzu. Pokud se umělecká forma objevuje právě v tom a tom okamžiku, je to proto, že to umožnily historické, ideologické a technické podmínky – a teprve pak můžeme určit místo čekání, jaké bylo, „očekávání“, strukturu čekání, strukturu recepce (*structure d'accueil*). Kdybychom to mohli udělat vyčerpávajícím způsobem, znamenalo by to, že se nic nestalo. Věřím, že je vždy nutné podnikat analýzu historických, politických, ekonomických a ideologických podmínek, analýzu co nejdůsažnější, včetně dějin určité umělecké formy. Ale pokud je analýza všech těchto podmínek důkladná – až k bodu, v němž je dílo jen zaplněním prázdného místa, pak tu není žádné dílo. Pokud tu však nějaké dílo přece je, je to proto, že i když se seznámíme se všemi podmínkami, jež se mohou stát objektem analýzy, něco se přece jen děje, něco, čemu říkáme signatura, dílo, chcete-li. Když se seznámíme se všemi podmínkami nezbytnými k vytvoření dejme tomu Hledání ztraceného času a mohli bychom analyzovat tyto podmínky v obecném i konkrétním případě, a kdyby tato analýza už ve skutečnosti dílo nepotřebovala, je tomu tak proto, že se nic nestalo. Pokud je tu dílo, znamená to, že analýza všech podmínek jen sloužila k tomu, aby, řekněme, udělala místo (*laisser la place*) v absolutně

13) J. Derrida, *A Letter to Peter Eisenman*. „Assemblage“ 12, 1990, s. 7 – 13 (srpen).

nepředurčeném místě a pro něco, co je najednou neužitečné, nadbytečné a konečně neredukovatelné na ony podmínky.

Brunette: Zeptal bych se vás na budoucnost toho, čemu by se mohlo říkat alternativní dekonstruktivní kritická praxe. Zdá se, že když lidé píší konvenčnějším dekonstruktivním způsobem, říkají, že to už bylo uděláno. Ale když je to autobiografičtější a víc sebeuplatňující anebo to víc spočívá na náhodě a slovní hříčce, stávají se nepřátelskými. Je to příliš narcistní, říkají, anebo že to je v pořádku, když to dělá Derrida nebo Barthes, protože to je Derrida a Barthes – ale když to udělají jiní, je to neukázněné. Domníváte se – s vaším mimořádným institucionálním důrazem na diskurs, že má tento druh praxe nějakou budoucnost?

Pokud by to měl být „tento druh praxe“, pak to nemá žádnou šanci. Šance je, že to bude transformováno, že to bude znetvořeno. Je přece zřejmé, že kdyby to byla identifikovatelná a regulovaná praxe, pokaždé by se zjistilo totéž, nemělo by to šanci. Bylo by to mrtvě narozené, mrtvé od samého počátku. Pokud to má šanci, pak tím způsobem, že se to hýbe, transformuje, že to není ihned postihnutelné, že to je postihnutelné, aniž by to bylo postihnutelné. Musíme být s to postihnout to, ale také je důležité, že v procesu tohoto poznávání se děje něco jiného ve formě kontrabandu (*en contre-bande*). Lidé musejí být schopni to rozeznat a současně si uvědomit, že se tu potýkají s něčím, co neznají. Buď to platí, nebo ne; na to není žádné obecné pravidlo. Abychom to trochu zformalizovali, postavil bych ten paradox takto: šance, že X – řekněme tomu dekonstrukce, ale může to být cokoli – se bude rozrůstat a bude trvat, jsou nepřímě úměrné faktu, že X je rozpoznáváno jako X, a tedy přímo úměrné možnosti vytváření takových efektů, jež nemohou být kontinuálně reprodukovány v dekonstrukci. Proto to musí být transformováno, aby došlo k nějakému pohybu.

Brunette: Můžete nějak komentovat pokus Gregoryho Ulmera v jeho poslední knize Teletheory: Grammatology in the Age of Video¹⁴⁾ [Teleteorie: Gramatologie ve věku videa], vyvinout alternativní kritickou praxi, kterou on nazývá „mystory“?

Pokud jde o Grega Ulmera, jeho práce se mi zdá být velice zajímavá, velice důležitá; otevírá jiný prostor, který pak můžeme hodnotit různě. Můžeme jej hodnotit s ohledem na dekonstrukci – já osobně toho nejsem schopen – anebo s ohledem na to, co dělám já, a lidé s tím mohou nebo nemusejí souhlasit. Ale je třeba diskuse o těchto objektech (televize, telepedagogika atd.) a tyto otázky vytvoří nový diskurs, jemuž mnoho lidí, včetně mě, nebude rozumět. Koneckonců nejsem si jist, jestli tak docela rozumím Gregovi Ulmerovi, anebo si nejsem jist, jestli jsem s jeho věcmi dost pracoval, abych věděl, co má na mysli. Vidím to z dálky, vidím to v obryse, ale už je to za mnou. To znamená, že objekt zvaný dekonstrukce se někam pohnul a že pod jeho jménem se děje něco, co nemá žádný vztah ke slovu. A tak je přesunut a deformován. To je podmínka pro budoucno. Pokud má být nějaké budoucno, pak jedině pod podmínkou, že to nebude „to“, že to bude jinde. Je jasné, že vytváření nových technických možností – například v komunikaci, jaké bych si nedokázal patrně ani představit, zcela nahradí věci. Politická situace se radikálně mění

14) Gregory Ulmer, *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*. Routledge, New York 1989.

a totéž se děje v počítačích, biologii, a to vše nezbytně vytvoří diskursy, které nejsou zcela převeditelné do kódu či jazyka dekonstrukce před dvaceti nebo deseti lety anebo doby současné. Toto je budoucnost – podle definice. Pokud je nějaká budoucnost, nemůžeme o ní nic říci.

Pokud jde o to, co mohu předvídat podle toho, co mám po ruce, během příštích let bude patrně v amerických akademických kruzích dál zuřit válka o dekonstrukci. Podle mne nejsou válečné rezervy zdaleka vyčerpány. Nevím, jak dlouho to ještě bude trvat, ale politická polemika bude pokračovat, aby debatu podpořila. Jde stále o víc, a není to jen záležitost minula, takového Heideggera nebo de Mana. Nějakou dobu bude trochu horko, a to z politických důvodů, ale to se nevztahuje jen k těžko interpretovatelným věcem, jako je de Manův případ, ale k celému rámci, v němž pomlouvači dekonstrukce působí. Nastane velká nejistota, která vystupňuje napětí, zvláště kvůli tomu, co se teď děje v geopolitické sféře, a to zejména kvůli tomu, čemu říkáme demokratizační proces ve východních zemích – kvůli tomu všemu budou interpretační mechanismy velice nepoddajné. A jako vždy, polarizace zvýší napětí, protože kolem dekonstrukce napětí rozhodně je: na jedné straně ti, kteří říkají, že je to reakční, na druhé ti, kteří tvrdí, že je revoluční, konzervativní, nebo nekonzervativní.

Wills: Myslíte, že ve Francii to funguje stejně?

Ne, ve Francii je to složitější. Podobnosti se najdou vždycky, ale ve Francii jsou různá prostředí. Ve Spojených státech je dekonstrukce omezena na akademické prostředí, ačkoliv to prostředí není homogenní. Jak už to bývá, začínají se tyhle věci vylévat z akademických břehů. Kdosi mi vyprávěl, že v armádě nebo snad u námořnictva se konal nedávno nějaký seminář, který zahrnoval také dekonstrukci. Onehdy zas mi říkal Hillis Miller, že mu do Společnosti moderních jazyků volal Phyllis Franklin, který měl od senátora dotaz ve věci dekonstrukce. Takže je jasné, že chtějí vědět, co se děje. Nicméně obecně platí, že americká intelektuální kultura je omezena na akademickou sféru. Ve Francii je to jinak. Universitní prostředí není totožné s prostředím kulturním nebo literárním.

Brunette: Mám na mysli universitní prostředí, protože když sem přijedou francouzští universitní profesori a řekneme jim, že nás zajímá vaše práce, mají tendenci říct: ano, dekonstrukce byla cosi důležitého, co se událo před patnácti dvaceti lety, a nesnaží se pochopit, proč nás to stále zajímá.

To je pravda i omyl zároveň. Je fakt, že se dekonstrukce objevila v určité formě a v určité době ve Francii a že její přenos byl zpožděn. Ve Francii probíhal mezi lety 1966/67 a 1972/73 proces asimilace a pak samozřejmě také zažívání a vyprázdňování – a z tohoto úhlu pohledu se to zdá jako ukončené. Přitom je to totéž jako odmítnutí něčeho, co podle mě do Francie zatím ještě nedorazilo, nebo jako odpor k tomu. Mohu říci, že v mnoha ohledech to do Francie ještě nepřišlo. Takže je to pravda i omyl a vyžaduje to detailní analýzu. Také je třeba vzít v úvahu osobní pozici francouzských intelektuálů, kteří sem přijedou, mají své zájmy, mají určité zázemí, chtějí vidět věci určitým způsobem.

Obecně se dá říci, že to, že se tu lidé zajímají o dekonstrukci, je z pochopitelných důvodů znervózňuje. Velice se mne to týká, protože jsem přesně uprostřed toho a často se to takhle dostane až ke mně.

Brunette: Mám otázku, která je s tím spojená, ale je trochu složitější, možná proto, že je zásadnější, ale je to pro mě, pro můj intelektuální život velice důležitá otázka. Jde o to, že zjišťuji, že nejsem schopen poslouchat jakoukoli a jakkoli odbornou přednášku, protože jsem „zkažen“ dekonstrukcí.

Já také.

*Brunette: Jak se zdá, veškeré myšlení, přinejmenším v současnosti, závisí na rozlišování, sestavování hierarchií. Jakmile někdo rozdělí téma své přednášky řekněme do dvou nebo tří částí, ihned vidím, jak číslo jedna může být pokládáno za část čísla tři nebo že čísla dvě a jedna se částečně překrývají. Jestliže dekonstrukce opravdu tak zásadně ohrožuje tvorbu poznání, zajímalo by mě, zda jste nebyl trošku naivní, když jste v závěru *Limited Inc.*¹⁵⁾, v rozhovoru s Geraldem Graffem řekl, že nejvíc vás znepokojuje, že lidé čtou vaše práce záměrně špatně a pak se zdají být silně nezodpovědní, když o nich hovoří. Ale vzhledem k tomu, že vaše myšlenky, jak je vidět, tolik ohrožují tvorbu poznání, není jejich reakce jaksi pochopitelná? A pokud to je pravda, že dekonstrukce blokuje tvorbu poznání, kam se dostaneme příště? Je to asi velice naivní otázka, ale cítím, že ji musím položit: Co bude dál?*

Druhá část otázky zní, jaké jsou podle vás vyhlídky – v institucionálním smyslu – pro budoucnost dekonstrukce v Americe? Bude dál existovat, a pokud ano, začne nabývat různých forem kromě toho, co bychom pojmenovali jako nerozhodnost podle „yaleské školy“, hledání aporií v textech? Myslím například na Glas, performativní text, jež se pokouší „jít za“ logocentrismus.¹⁶⁾ Myslíte, že to má v americkém akademickém světě nějakou budoucnost?

To je mnoho otázek. Vrátil bych se k tomu, o čem jsme debatovali, než jsme začali toto interview: shodou okolností jsem byl právě včera a především na semináři o holocaustu a mluvil jsem dvě a půl hodiny o Benjaminově textu a zabýval jsem se rozdíly 1, 2, 3 atd. Strávil jsem ten čas tím, že jsem demonstroval, jak tento text Benjaminovy Kritiky násilí,¹⁷⁾ který vytváří četné rozdíly jako např. mezi „zakládajícím násilím“ a „udržovacím násilím“, sám soustavně dekonstruuje své koncepční protiklady. Takže jsem ten čas strávil vykreslením Benjaminových rozdílů a pak jejich zpochybněním. Pro mě je čtení snesitelné pouze tehdy, když se děje takto. Nevěřím, že je dekonstrukce zásadně nebo pouze to, co, jak jste řekl, ničí tvorbu poznání. Ne. Anebo spíš: je a není. Na jednu stranu ve skutečnosti může rušit nebo blokovat určitý typ práce, na druhou stranu však nepřímou vytváří poznání – nepřímou provokuje práci. Ti, kdož se pokládají za dekonstruktivisty, a ti, kdož jsou vůči tomu v opozici, všichni pracují svým způsobem,

15) J. Derrida, *Limited Inc.* Northwestern UP, Evanston, Ill. 1988.

16) J. Derrida, *Glas*. Galilée, Paris 1974. (Pozn. překl.)

17) Walter Benjamin, *Critique of Violence*. In: Týž, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978, s. 277 – 300.

a to, myslím, akceleruje tvorbu poznání. Například nový historismus, který se prezentuje jako tvorba poznání, se objevuje na tomtéž poli, které vytýčila dekonstrukce. Ale budeme-li citliví k faktu, že dekonstrukce může paralyzovat poklidné, pozitivní hromadění poznání, uvidíme, že je to také produktivní.

Pak se ptáte, co bude dál. Skutečně nevím. Nejsem tu proto, abych pěl chvály na dekonstrukci, ale přece jen věřím, že skutečnost, že dekonstrukce není jen to, co nazýváte efektem „yaleské školy“, už byla potvrzena. Když to říkám, nemluvím o své vlastní práci. To, co se děje v architektuře a tak dál, ukazuje, že dekonstrukce není omezena na tento kontext. Kdybych předpokládal, že v určitém okamžiku, který ale nikdy nenastal, se to všechno spojilo v takzvané Yaleské skupině, bylo by po všem. A taky bylo, právě na Yale. Takže tam to přetrvávat nebude. Ale je nezbytné rozlišovat mezi osudem slova „dekonstrukce“ nebo dekonstruktivní teorie či tzv. škola – která nikdy neexistovala – a ostatními věcmi, které, ač beze jména a bez vztahu k teorii, jsou schopny se rozvíjet jako dekonstrukce. Podle mě se dekonstrukce neomezuje na diskurs tématu dekonstrukce; podle mě se dá dekonstrukce najít v díle (*il y a la déconstruction à l'œuvre*). Pracuje se s ní u Platóna, u amerických a sovětských vojenských štábů (*les états-majors*), pracuje se s ní v ekonomické krizi. Proto dekonstrukce nepotřebuje dekonstrukci, nepotřebuje teorii ani slovo. Pokud bychom to omezili, kdybychom to limitovali diskursivním a institucionálním efektem, který se rozvinul po celém světě, ale hlavně ve Spojených státech a v akademické sféře, a zeptali se: „Co bude dál?“, pak nevím. Navykli jsme na změny módy, škol, teorií a hegemonií. Nebudeme používat slovo donekonečna. Jednoho dne si zpětně pomyslíme, že v šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých letech bylo takové cosi (*un truc*), zvané dekonstrukce, které reprezentoval... Nedělám si o tom žádné iluze – ani o dlouhověkosti nás samých. Víme, že žijeme asi tak šedesát až sedmdesát let a pak umřeme. V tomto smyslu „dekonstrukce“ jako slovo nebo jako téma zahyne. Co se stane, než zmizí, nebo co se stane potom, to nevím. Opravdu nevím. Zdá se mi, že už teď má poměrně dlouhý život – právě proto, že to nikdy nebyla teorie, která by se dala obsáhnout ve filosofické nebo literární nebo podobné disciplíně. Má to jiný temporální rytmus, a proto trvá déle, než se to dostane do architektury a dalších oblastí. A deformuje se to; je to takřka monstrózní jev – pokaždé jiný, tudíž neidentifikovatelný. Ovšemže, pokud to někteří lidé chtějí identifikovat určitým typem literární teorie, jaká se rozvinula na Yale, což je reduktivní gesto, pak je snazší najít tomu meze. Ale spíš je to jako virus; je to forma viru, jehož stopy ztratíme. Je nevyhnutelné, že v určitém okamžiku se stopa identifikovatelná v rámci pojmu „dekonstrukce“ ztratí, to je jasné. Slovo se samo opotřebuje. Za slovem „dekonstrukce“ nebo jinými slovy s ním spojenými bude tento proces trochu jiný; může trvat déle. Pořád budou malé organismy se svými nezávislými životy, jejichž trajektorie bychom mohli sledovat, ale to platí pro cokoli, co se děje v kultuře. Jak sledujeme stopu filosofie v dějinách? Nevím.

Laguna Beach, California

28. dubna 1990

Přeložil Michal Bregant

ILUMINACE

Peter Brunette – David Wills: Prostorová umění

Přeloženo z anglického originálu:

Peter Brunette – David Wills, *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture.*
Cambridge University Press, Cambridge, Mass. 1994, s. 9 – 32.

*Ozvěny 54. kongresu FIAF***Dominique Païni o muzeografickém horizontu filmoték**

Po smrti legendárního Henriho Langloise (1977) byly s vyhledáváním jeho nástupce dlouho velké obtíže. Volbou Dominiqua Païniho za ředitele Francouzské filmotéky (1991) se její situace po mnoha stránkách stabilizovala, problémy však rozhodně neubýly. Païni byl v dubnu 1998 v Praze na dvou sympoziích, konaných v rámci kongresu Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF). Jedno se věnovalo digitalizaci archivních materiálů, název druhého mluví sám za sebe: Restaurování uměleckých děl jako téma společné filmovým archivům a dalším kulturním institucím. Etické problémy restaurování různých uměleckých forem. – Na něm Païni přednesl část své studie *Od mramoru k celuloidu*. Překlad celého textu přináší toto číslo *Illuminace*.

Païni jako historik filmu a výtvarného umění, dobře obeznámený s českým uměním (šedesátá léta československého filmu, česká gotika, František Drtikol, současná fotografie ad.), s vyvinutým smyslem pro různé formy kulturní spolupráce, stihl při své rychlé návštěvě mnoho věcí. Čas na slíbený rozhovor si našel krátce před odletem v chaosu odbavovací haly pražského letiště. Rozhovor s komentářem obsahuje i některé biografické prvky, a tak do této úvodní poznámky zařazujeme jenom několik dalších údajů o Païnových nedávných nejzávažnějších publikacích.

Païni se podílel jako spoluvydavatel a autor na sbornících *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, 1990; *Encyclopédie des cinémas de Belgique* (Encyklopedie belgického filmu), 1990; *Sculpteur, photographe: photographie, sculpture: actes* (Sochař, fotograf: fotografie, sochařství: akta), 1993; *Le cinéma, un art moderne* (Film, moderní umění), 1997. Z širokého spektra studií o umělcích a o dnešní situaci umění uvedme například články o fotografických instalacích Alaina Fleischer, o sochaři-fotografu Bernardu Veveřovi, o členu skupiny Nový realismus Martialu Raysseovi, o fotografičnosti Bretonovy Nadji či o Eriku Rondepierrovi, který pracuje s neviditelnými filmovými okénky.

* * *

Nejprve bych se Vás rád zeptal na Francouzskou filmotéku, na její stav a vývoj v dnešní době velkých společenských, kulturních a technických proměn, které zasahují naplno film.

Francouzská filmotéka se od doby svého založení, od oné mýtické doby, proměňovala tak, jak se vyvíjel film a nejrůznější způsoby jeho šíření. Dnes se staré filmy a historie filmu neukazují jenom ve filmotékách, ale i v televizi, na videu a v mnoha jiných formách. Vývoj nutí Filmotéku, aby si definovala znovu své cíle, které nemohou být v protikladu s vizemi zakladatelů, ani s důvody, které vedly k založení Filmotéky, ale které naopak umožní, aby se mohlo jít ještě dále v koncepci zakladatelů. Henri Langlois např. kladl v názvu Filmotéky na první místo Musée du cinéma a Cinémathèque française byla psána pod ním. Když jsem přišel v roce 1991 do Paláce Chaillot, byl název Musée du cinéma pryč. Dal jsem ho znovu připsat pod název Cinémathèque française.

Je třeba říci, že při dnešním neustále rozsáhlejším šíření filmů a jejich historie, zůstává instituce muzea víc než kdy jindy zdrojem historické a vědecké informace o filmu, protože myšlení o historii a estetice filmu sídlí v něm, a nikoli v televizi nebo videu.

Videokazety jsou velmi dobrá věc, jsou jako pohlednice nebo katatology v muzeích výtvarného umění. Tato muzea zůstávají stále otevřena, i když existují knihy o umění, pohlednice a jejich sběratelé. Dnes funguje televize, video a mnoho dalších věcí, a Filmotéka existuje dál. Musíme však uvažovat o tom, jak pro ni najít nové místo, které ovšem musí být ve směru určeném zakladateli, tzn. musí být kinematografickým muzeem.

Jaké jsou Vaše dosavadní zkušenosti s řízením Filmotéky?

Jako první bod bych chtěl uvést, že si neumím, stejně jako zakladatelé, představit, že by dneska mohl někdo řídit filmotéku, aniž by studoval velmi široce chápané dějiny umění, tzn. včetně různých druhů umění podívané. Bylo by to jako kdyby kurátor nebo ředitel muzea výtvarného umění neznal dějiny umění. Film je vepsán do obecných dějin umění, film je pokračováním dějin umění. Na to zapomínaly některé příliš zúžené formy cinefilie, blízké tomu, co bylo zváno macmahonismem, nebo trochu také určitým tendencím revue Positif, ponořeným příliš výlučně do filmu. Henri Langlois byl člověk, jehož kultura byla široce otevřena všem druhům umění.

Se cinefilií mám své zkušenosti. Byl jsem vychován tradiční cinefilií. Začal jsem chodit do Filmotéky v letech 1963 – 1964, v době, kdy byla otevřena v Paláci Chaillot. Měl jsem velké štěstí, že jsem kromě návštěv a organizace filmových klubů mohl poznat a dělat mnoho dalších věcí. Hodně jsem učil, hodně jsem také přemýšlel o tom, jak učit, o metodách výchovy a vzdělávání, ale v jiných oborech než filmových. A studoval jsem dějiny umění.

A druhý bod: pro toho, kdo řídí filmotéku je velmi užitečné mít nějakou profesionální filmovou praxi: v produkci, v distribuci, ve vedení kin atd. Dnešní filmotéka se totiž nemůže vyhnout tomu, aby byla producentem filmů, připravovala pořady pro televizi, pracovala s videokazetami, zabývala se činnostmi, které jsou ekvivalentní k práci muzeí výtvarného umění na katalogích a uměleckých publikacích.

A Vaše osobní filmová praxe?

Pracoval jsem na filmech o Philippe Garrelovi, Jean-Marie Straubovi, Juliet Berto, distribuoval jsem filmy Jarmusche, Strauba, Normana MacLarena, byl jsem provozovatelem kin Studio 43, potom Bonaparte, koupil jsem a zase prodal kina, udělal jsem bankrot. Dělal jsem také pořady pro televizi. Naučil jsem se filmové řemeslo, a to mě vedlo k tomu, abych navštěvoval filmotéky.

Který problém filmoték považujete za největší?

Dneska je nejhorší věcí jmenování státních úředníků do funkcí ředitelů. V České republice bylo nalezeno dobré organizační a personální řešení. Ve východní Evropě a na celém světě je ale mnoho zemí, kde státní byrokracie možná právě maří šance udělat z filmu jako umění 20. století předmět velkých dějin umění.

Dnes probíhá zápas, v němž jde o to, aby se s filmem nezacházelo jenom, jak se říká, podle metráže nebo kil. Jde o to, aby byl film opravdu zpracováván, studován a restaurován tak, jako se restaurují umělecká díla.

A ve Francii o to bojujeme. Trváme rozhodně na tom, aby Francouzská filmotéka zůstala nezávislá. Nechceme být proti státu, ale chceme napomáhat k tomu, aby stát mohl rozvažovat co nejnáležitějším a nejinformovanějším způsobem. Stát má vždy tendenci všechno rozmělnovat a uniformizovat. Byrokrati, kteří se těmito otázkami zabývají, nemají obvykle pro naši specifickou oblast žádnou odbornou kvalifikaci. Jinak je tomu v produkci, v distribuci, v provozování kin. Tam jsou lidé velmi kompetentní, protože ve Francii je velmi silná profesionální tradice. Centre national de la cinématographie je neuvěřitelná, úchvatná organizace, která umožnila, aby francouzský film zůstal živoucí. Ale v oblasti historie filmu, archivů, kinematografických památek je to hrozné, panuje tam dokonalé nepochopení toho, co je třeba dělat. Naštěstí však ve Francii existuje Francouzská filmotéka, která radí a která se staví na odpor.

Jakou úlohu může v tomto směru hrát FIAF?

Ve více než stovce filmových archivů je možná třicet filmoték, více určitě ne, které si toto členství zaslouhují. Souhlasím s těmi, kteří usilují o nápravu. V éře internetu je zbytečné scházet se kvůli tomu, aby se hlasovalo. Je nutno zabývat se odbornými otázkami, bilaterální spoluprací, především tím, kvůli čemu byl FIAF založen. Zastávám stejnou pozici jako Langlois, který byl k FIAF také velmi kritický. Kdybych osobně mohl, udělal bych velkou reformu FIAF, ale v tomto směru nejsem slyšen. Pokusil bych se udělat dvě organizace. V první, ve FIAF, by byly filmové archivy, které mají velké sbírky filmů a které organizují jejich promítání.

Ve druhé by byly archivy, které filmy neukazují, mají často jen velmi málo filmů z národní produkce, nebo něco málo z národní produkce, a často uchovávají filmy jenom na videu, protože ani nevlastní filmové kopie. Tyto archivy by ve FIAF být neměly. Ve FIAF jsou dnes filmotéky, které spravují snad jenom 100 až 150 filmových kopií nebo filmů na videokazetách, a snad ještě méně.

Jak hodnotíte vliv, který měl na francouzskou teorii a historii filmu rozvoj společenských věd, k němuž došlo ve druhé polovině tohoto století?

Film se vepsal do obecných dějin umění v určité době. Jeho dějiny představují svébytný způsob pokračování dějin umění. Film je vlastně jediné moderní umění 20. století, neboť malířství a sochařství jsou stará umění, i když se v nich ve 20. století objevily moderní formy. Film je umění, které se zrodilo v 19. století a rozvinulo ve 20. století.

Pod vlivem určité kritické tradice vzali ve Francii někteří kritici jako Georges Sadoul, André Bazin, před nimi Louis Delluc, na sebe úkol zabývat se rovněž dějinami filmu. A recipročně se dějiny filmu dělaly z hlediska kritiky. Tyto dějiny byly dost omezeně technické a hodnocení filmů bylo značně impresionistické. Zpracovávány byly jenom filmy, které byly k dispozici, a těch nebylo mnoho. Sadoul, který koncipoval, konstruoval první, velmi dobré dějiny filmu, psal, podobně jako Jean Mitry, jen o filmech, které viděl, v podstatě tedy o velmi málo věcech.

Situace se změnila v šedesátých letech, kdy se s růstem strukturalismu rodilo nové, komplexnější pojetí historie a teorie filmu, čerpající i z filmologie padesátých let. S využitím lingvistiky se zformovala sémiologie filmu, do níž v sedmdesátých letech vstupovaly prvky různě interpretované psychoanalýzy. To vše bylo dobré a užitečné. Bylo tak možné zbavovat se starých přístupů. V historii a v analýze filmu se začaly užívat intelektuální nástroje, přicházející z oblastí mimofilmových, zvláště z posílených pozic společenských věd, nikoli však z dějin umění. Po určité době přišlo nejasnější údobí. Film byl vlivem některých přístupů spojován příliš s politikou. Společenské vědy přivedly část intelektuálů k politice. Zkoumání filmu se dostalo do slepé uličky.

Jak do tohoto procesu vstoupily metody a principy historie umění?

Od kongresu FIAF v Brightonu (1978) se ve filmotékách udělala ohromná práce na vyhledávání a zpracovávání nejstarší části kinematografie. Ukázalo se přitom, že v historii vrcholných filmových epoch nelze vycházet z teorie politiky autorů a že metody společenských věd zdaleka nestačí. Filmový diskurs nebyl konstruován podle naratologických principů. Teorie textu se ukázala jako nedostačující a bylo třeba obrátit se jinam, směrem k dějinám umění. Tento metodologický posun stále trvá. Je silný zvláště ve Francii (Jacques Aumont, Jean-Marie Schaeffer), patří k němu i filosofický přínos Gillesa Deleuze.

Také já jsem se ve svých analýzách, v různých svých textech pokusil o využití dějin umění, metod dějin umění, jak jsou známy z děl Erwina Panofského, Aby Warburga, Michaela Baxandalla, Ernsta H. Gombricha a dalších. Jejich texty jsou velmi důležité pro interpretaci dnešních filmů i pro filmy nejstarší. Znamená to, že filmy z prvních dob jsou analyzovány figurálně, nikoli naratologicky, lingvisticky. Přechází se od teorie textu k teorii figury. Pro film je to velmi důležité.

Filmotéka má dva nástroje, kterými může tomuto vývoji napomáhat: pololetní revue Cinémathèque a Kolegium filmové teorie a historie. Revue Cinémathèque a některé další odborné časopisy přispívají k tomu, že se nové přístupy uplatňují na universitách. I Filmotéka je na universitách v tomto směru velmi aktivní. Dříve pracovaly university intenzivně na teorii textu. Nyní už tomu tak není.

Naše Kolegium filmové teorie a historie se schází každé úterý. V jeho rámci se pořádají přednášky s diskusí, kolokvia o tématech, na nichž se někdy pracuje i delší čas. Tak jsme se např. celý rok zabývali mluvením ve filmu, a to nejen orálním. Materiály z těchto sezení publikujeme. V této řadě již vyšlo osm objemných svazků. Jeden byl např. věnován filmovému naturalismu, letos na podzim vyjde sborník o Epsteinovi. Na konci roku plánujeme kolokvium o mezititulcích v němém filmu.

Na čem pracujete Vy sám?

Jak víte, vloni jsem vydal *Film, moderní umění*. Letos připravuji knihu *Film a jiná umění*. Pro příští rok již mám téma: *Dějiny filmu jako dějiny umění*. Stále jde o vztahy mezi dějinami filmu a dějinami umění. Velmi rád bych přednášel o těchto otázkách v Národním filmovém archivu, na FAMU a na filmologických katedrách. Texty bych poslal předem,

aby se překladatelé a účastníci mohli připravit. Praha je tak přitažlivá svými uměleckými sbírkami a rozvinutým uměním nejrozličnějších druhů podívané. Musíme, bohužel, končit, musím již do letadla.

Děkuji za rozhovor a šťastný let.

* * *

Païni mluví rychle, s elánem, jeho slova jsou jasná, přesvědčivá a sugestivní. Doplníme jeho slova několika rysy kontextu, jímž jsou podmíněna. Po svém nástupu do funkce ředitele Francouzské filmotéky vydal Païni knížku s výmluvným titulem *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma. A programme* (Konzervovat, ukazovat. Kde není strach z budování muzea pro film. Program), 1992. Tento muzeografický projekt byl přijat kladně. Konstatovalo se, že by „nebyl neuznán Henrim Langloisem“. Païni píše o tom, jak již v polovině osmdesátých let byl Filmotéce slíben Palác Tokyo, nedaleko Chaillot, v sousedství Muzea moderního umění města Paříže; jak odklady, protahování přestavby, nedůvěra, kterou projevují různí po sobě jdoucí političtí rozhodovatelé, brání tomu, aby kinematografie dostala monumentální budovu, která by byla „nástrojem ve službě paměti“.

Připomeňme na okraj připravenost a ochotu odborných správců filmových fondů k jednání, neboť se jim právě v tomto mezidobí podařilo otevřít (v roce 1997) novou, technicky špičkově vybavenou, Filmovou knihovnu. Jsou v ní soustředěny filmové publikace a dokumentační materiály tří institucí: dvou vysokých filmových škol, I.D.H.E.C. a F.E.M.I.S., a Francouzské filmotéky. Sídlí za náměstím Bastilly v ulici Faubourg St. Antoine.

Païni ve svém programovém spisu kritizuje technokratické myšlení, které maskuje odmítání propracovaných projektů i líbivým heslem „vše obrazu“, podle něhož by se v „palácích obrazu“ měly konfrontovat všechny nové „režimy“ obrazů, a to i v jejich pokleslých a zprofanovaných formách (např. reklamní ikony Monroe, Bogarta, Deana, Bardotové apod.). To je mu podnětem k tomu, aby znovu a znovu přemýšlel o podstatě filmového obrazu (viz i v jeho následujícím článku) a o nové situaci, do níž obraz přivedly estetické, technické a společenské mutace posledních let.

Païni polemizuje nejenom s byrokraty, ale i s některými kolegy z vlastních řad, jmenovitě s Raymondem Bordem, zakladatelem Filmotéky v Toulouse (1958), a s Freddym Buachem, zakladatelem Filmotéky v Lausanne (1948). Borda a Buache vydali společně knihu *La Crise de cinéma... et du monde* (Krise filmoték... a světa), 1997. Borda seřadil své kapitoly pod titul *Mutace filmoték*, Buache nazval svou část *Proletáři a úředníci*. Autoři vyzvali Païniho, aby na jejich texty reagoval. Païni odpověděl dlouhým dopisem, otištěným v knize jako doslov. Říká jim „jste paradoxně mými současníky a já jsem paralelně Váš dědic“, ale má vůči jejich, často zahořklé a nostalgické analýze, značné výhrady.

Nesdílí jejich obavy ze ztráty subjektivity. Především nevěří, že „racionální správa paměti zaplavila břehy subjektivity“. Podle Païniho „subjektivita nezmizela. Může být dokonce nevzdělaná, rovněž byrokratická, ještě více střežící, skrytá za paravány manažerské etiky starostlivě pečující o peníze poplatníků“.

Païni mluví o problémech, které filmotékám přináší nedostatek peněz, spory s držiteli a zneužiteli autorských práv. Zároveň ale doporučuje, aby filmotéky využívaly více příkladu a zkušeností muzeí výtvarných umění. Ta navazují dobré vztahy s velkými sběrateli a s dědici umělců, nezavrhují vydávání knih o umění a šíření videokazet o uměleckých dílech, „podporují studium a rozvoj dějin umění, od nichž se může film ještě mnohemu naučit“.

Païni uvažuje nejenom o teoretických aspektech reprodukce uměleckých děl. Domýšlí účinky užívání videa a videoreprodukce na usnadnění přístupu k filmu, na „divácké a intelektuální“ vidění filmu, na vědecké bádání o filmu, na uznání jeho uměleckých hodnot. Velmi vhodně připomíná Waltera Benjamina: „Kolem roku 1900 dosáhla technická reprodukce takové úrovně, že si začala nejenom brát za předmět všechna tradiční umělecká díla a transformovat hluboce jejich účín, ale získala své vlastní místo mezi uměleckými postupy.“

Dalšího velkého klasika se Païni dovolává, když píše: „Reprodukce filmů na video vytváří tu hodnotu, kterou Alois Riegl nazval ‚intencionální hodnotou rozpomínání‘, a když z něho cituje: „V opozici s hodnotou starobylosti, která hodnotí minulost o sobě, směřuje historická hodnota k tomu, aby izolovala určitý moment historického vývoje a aby nám ho představila způsobem tak přesným, že se jeví tak, jako by patřil do přítomnosti. Funkce intencionálního rozpomínání závisí přímo na výstavbě památky: zabráňuje tomu, aby se památka neponořila takřka definitivně do minulosti, uchovává ji vždy přítomnou a živou ve vědomí příštích generací. Tato třetí třída hodnot tedy ustavuje přechod k současným hodnotám.“ (O Rieglovi viz též v následujícím Païniho článku).

Velmi mnoho námětů a argumentů přinášejí různé Païniho úvahy o budování a činnosti muzeí filmového umění. Tato muzea je „nutno vynalézat“. Neznáme ještě muzea, která „vystavují čas“. Pomohou odstraňovat citelný nedostatek míst pro přenos filmové kultury, který nastal, když „zmizela kultovní a militantní cinefilie“. Taková muzea mají nejen filmy konzervovat, ale i ukazovat. Langlois se nebál obhajovat koncepci muzea filmu proti „pohřebním interpretacím“.

Globálnější muzeografická citlivost nechce oddělovat konzervaci od ukazování a chce plnit i úkoly výstavní, vydavatelské, výukové a badatelské. Může se uplatnit jen na komplexnější základně. Proto Langlois promítal filmy i ve velkých muzejních prostorech. Proto vytvořil ve Francouzské filmotéce nádhernou sbírku umění 20. století, která je, podle slov Païniho „neznámá širší veřejnosti i francouzským muzeálním institucím... a je dneska v bednách“. Už v roce 1961 ji Langlois komentoval takto: „Muzeum kinematografického umění není muzeem techniky, ale muzeem umění... fúzí všech škol a všech uměleckých druhů.“

Jsou v ní díla podepsaná nejprestižnějšími jmény umění 20. století: Picasso a Léger, Boldini a Marinetti, Surville a Eggeling, Exter a Benoît, Man Ray a Dalí, Cavalcanti a Siqueiros, Mallet-Stevens a Poelzig, Satie a Prokofjev, německý expresionismus – ve Francouzské filmotéce je téměř 300 kusů, konstruktivismus a maximalismus – Filmotéka je jediná, kromě sovětských muzeí, která má z něho sbírku, no a kabuki, lidové umění Spojených států a pop-art, aniž bychom mluvili o mistrech kinematografického umění.“ Jistě také s ohledem na tyto sbírky, napsal již dříve Païni svůj článek *Un musée pour le cinéma créateur d'aura* (Art-Press, únor 1997).

Přemysl Maydl

Ozvěny 54. kongresu FIAF

OD MRAMORU K CELULOIDU

Dominique Païni

Naleziště filmu

Celkově vzato je restaurování filmu zákrokem na materiálu určitého objektu, na citlivém povlaku kinematografického pásu. Ještě než se hodnotí výsledky tohoto zákroku při promítání jako poslední etapě restaurátorského procesu, je restaurování filmu zprvu řadou materiálních aktů: otevírání krabic, verifikace materiálu, chemický přenos, redigování a výroba mezititulků (pro němý film), střih atd.

Tyto materiální akty jsou obvykle doprovázeny rešeršní činností: četbou scénáře, korporativního tisku kvůli datování apod. Především ale jde o řadu materiálních operací na určitém objektu. Po uplynutí jisté doby tento objekt, určitá zátěž filmového materiálu, zplodí jednoho dne diváky subjektivně prožívaný čas, nekonečně rozmanitý podle množství těchto diváků. Čas, který se dostal *co nejobjektivněji* až k nám, je ten čas, který odpovídá době odvíjení filmového pásu rychlostí dvaceti, nebo dvaceti čtyř obrázků za vteřinu, a na tomto pásu proběhne restaurátorský akt. Ale onen prožívaný čas, ony prožívané časy jsou tu nedosažitelné, nelze se jich dotknout. Právě tyto časy *jsou* ovšem filmem, filmovým dílem, a právě tyto časy, subjektivně prožívané stovkami nebo miliony diváků, jsou nepřístupné pro ochranné akty. Neboť film je vytvářen z času, z dramaturgie, jejímž je čas „rámem“ a podmínkou. Neboť film není vytvářen z obrazu, chápaného v tom smyslu, který je mu dnes dáván a o němž jsme neustále přesvědčováni, podobně jako není hudba vytvářena ze zvuku. To, co objektivní trvání filmu vytvořilo jako imaginární čas, jako emoci, onen význam, který toto trvání zplodilo, se navždy ztratilo, neboť tato emoce, toto imaginárno a tento význam jsou neodštěpitelné od epochy produkce a od místa prezentace. Paul Philippot, autor, který psal často o uměleckém díle, o čase a o restaurování, připomněl, že „okamžik tvorby je zcela zřejmě dokončením díla navždy uzavřen. Každý pokus restaurátorů ho regenerovat, aby do něho mohli zasahovat tím, že by obnovili tvůrčí proces, zaměňuje okamžik tvorby a okamžik recepce.“¹⁾ Tato slova lze brát jako samozřejmost. Pokud jde o film, zůstávají přesto velké iluze o tom, co vlastně restituuje restaurátorský akt – a film v éře svého uchovávání coby kulturní památky je poznamenán „fantasmatem původu“.

Bylo by tedy třeba restituovat ideálně ono *místo* filmu, onen sál kina, v jehož hloubi se jednoho dne po stanovenou délku trvání proplétaly četné časy: čas odvíjení filmu, čas

1) „Histoire de l'Art“ 1995, č. 32 (prosinec).

příběhu, čas imaginárně prožívaný divákem v kontextu určité společnosti, sál, v němž byly rychlost a rytmus interiorizovány způsobem, který již patří minulosti. Ve zkratce řečeno, je tento vztah mezi filmy a jejich diváky filmovým uměním. Tato vztažná povaha je tady možná výraznější než v jiných uměních, i když se opravdu nedá restituovat pohled středověkých věřících na fasádu Notre Dame v Paříži. Avšak kinematografie se filmy, které jsou jejími velkými nebo malými díly, dovršuje a stává tělem jen během času představení, kolektivně prožívaného v určitém prostoru. Toto se může říci rovněž o divadle či koncertu. Kinematografie je ovšem obdařena určitou zvláštností: filmový pás je konkrétní objekt, *vyrobený* ve všech smyslech tohoto slova podobně jako obraz nebo socha, který ale „vyrábí“ iluze času. Hudební partitura a divadelní text nevytvářejí přímo představení. Potřebují provedení, tzn. výkony divadelních a hudebních umělců. Filmový pás není prováděn, je jednoduše promítán jako takový.

Kinematografické představení je možno přirovnat k prehistorickému nalezišti. Menhiry se dají znovu vztyčit, lze je restaurovat, ale je nepravděpodobné, ne-li nemožné, znovuobnovit jejich přesné uspořádání v prostoru, chtělo by se říci jejich scénografii, rituální nebo symbolickou dispozici jejich původního rozmístění. Vezměme si jiný příklad: Veronesova Hostina v domě Leviho, obraz velkého formátu, dnes vystavený v benátské Gallerii dell' Accademia, visel původně na stěně v pozadí klášterního refektáře. Vytvářel jeho meditativní výzdobu. Význam tohoto obrazu při jeho uchovávání po čtrnácti desetiletí v tomto muzeu a zvláště po jeho restaurování před dvanácti lety, a to, co vzbuzuje u milovníka umění nebo turisty jako potěšení nebo poetický sen, jsou nutně značně vzdáleny od toho, co jeho vidění vyvolávalo v 16. století v jídelně obývané mnichy.

Restaurování výtvarných děl je dnes příliš často přehnaně spektakulární ve vztahu k tradičním způsobům rozvěšování. Jako kdyby bylo třeba zvýšit rentabilitu restaurátorského aktu a znásobit okázalost a významnost události restaurování jako takovou. Už to posléze není dílo, které se vystavuje, ukazuje se sám restaurátorský akt, jeho provedení a „historická hodnota“, která je takto Veronesovu dílu přiznána.²⁾ Toto vytržení malířského díla z původního místa jeho zavěšení je srovnatelné s prezentací filmu ve filmotéce (daleko od komerčního promítání v kinech). Každý restaurovaný film má tendenci stát se řádově uměleckým dílem bez ohledu na svou skutečnou hodnotu v dějinách kinematografie. Filmotéka a festival znovunalezených filmů fungují stejně jako muzeum výtvarných umění nebo dočasná výstava, zvyšují hodnotu restaurovaného filmu, stírají hierarchická kritéria, ustavená estetickými dějinami filmu a moderním vkusem. Restaurování provedená podle dispozic muzejní instituce,³⁾ a v případě němého filmu připojení orchestrální hudby, urychlují paradoxně zapomínání, překrývají v paměti definitivně stopy první prezentace filmu. V nejvelkolepějších předváděních restaurovaných němých filmů, uspořádaných v posledních letech, šlo právě o *hodnotu intencionálního rozpomínání*, která je aktivována, o hodnotu spjatou s lidskou vůlí k „pozemské nesmrtelnosti“, užijeme-li Rieglova výrazu. Úvahy o restaurování, zaměřené na to, aby se našlo pokud možno přesně to, co si někdo *představuje* jako původní verzi určitého filmu, mají tendenci potlačit na filmovém pásu a v narativních složkách filmu co nejvíce známky času.

2) Srov. Alois Riegl, *Le Culte moderne des monuments*. Paris 1984.

3) Někdy jde jenom o kopírování z negativu. Již několik let existuje inflace užívání slova restaurování.

Takhle se např. historici jako Enno Patalas vracejí mnohokrát k týmž filmům a snaží se do nich vložit i nejmenší znovunalezený fragment. Poslední restaurátorské práce na Gancheho *Napoleonovi* podléhají téže vůli k rekonstituování. Sen o původním stavu překonává pravděpodobně verzi, která byla promítána v rámci industrializované a komerční kinematografické podívané. Není kinematografická muzeologie v protikladu k historii jiných umění podívané, která musí brát v úvahu četné „nečisté“ aspekty umělecké realizace?

Od Fontainebleau k Francouzské filmotéce

Inventář sbírek shromážděných Henrim Langloisem – inventář na němž se pracuje a který dává příležitost k záchranným a restaurátorským pracím – vyzývá k přemýšlení o tom, že zakladatel Francouzské filmotéky opakoval po čtyřech stech letech mimořádnou aktivitu, rozvinutou ve Fontainebleau Primaticciem na základě zakázek Františka I.⁴⁾ Jinak řečeno projekt ochrany realizovaný sestavením sbírky. Chceme-li to trochu příliš rychle shrnout, připomeňme, že krátce před rokem 1540 se František I. začal živě zajímat o klasické sochařství. Primaticcio dal dělat četné odlitky v té době nejoceňovanějších originálů antických soch, zvláště ze souborů ve Vatikánu. Podle těchto odlitků zhotovených v Římě a opravených ve Francii, protože byly během cesty poškozeny, se udělaly bronzové kopie. Ty byly určeny k výzdobě královského příbytku Františka I., a jejich vytvoření představuje nakonec podstatnou etapu při šíření a hodnocení antického sochařství.

Nemohl jsem se nikdy ubránit tomu, abych nesrovnával tento výjimečný případ šíření znalosti umění, který zformoval sbírku, z níž se nyní stalo státní muzeum, s případem založení Francouzské filmotéky. Od roku 1936 se Henry Langlois a Iris Barry snažili vyměňovat kopie a dělat podle nich dupnegativy, tzn. dělat negativy (odlitky) podle pozitivů, které zachraňují před zničením (zvláště němé filmy). Někdy dělali i nové pozitivy, aby tak položili základ své sbírky, která brzy dostane jméno filmotéka nebo archiv. Vybírat, odlévat, dělat duplikáty antických soch pro Primaticcia a vybírat, kopírovat a dělat duplikáty filmů pro Langloise, nejsou činnosti, které by byly od sebe příliš vzdálené. Akt vyrobení duplikátů za tím účelem, aby se sbíralo, ukazovalo a nakonec uchovalo, utváří v obou případech v každém ze dvou údobí dějin umění dotud nebývalý vkus: lásku k antice během renesance, cinefilii uprostřed 20. století. Bylo by dokonce možné uvažovat o tom, že se oba, Primaticcio i Langlois, soustředili na omezené soubory, které již

4) Francesco Primaticcio, zvaný Primaticus (Bologna, 1504 – Paříž, 1570). Byl vyškolen v Mantově u G. Romana, s nímž maloval šest let v Palazzo del Té, přičemž rozvinul své nadání velkého dekorátéra. Působil na něj rovněž půvab parmské malby, jejích větvenovitým tvarů, její subtilní barevnost. Jako dvorní malíř Františka I. realizoval v Paříži a ve Fontainebleau řadu velkých dekorativních fresek (Odysseova galerie, 1541 – 1570, zničená; Baletní sál, 1551 – 1556, příliš restaurována), po smrti Fiorentina Rosso se stal vrchním dozorcem královských staveb, kreslil sochy a navrhoval smalty, architektury, výpravu slavností. I při nedostatku velkých (zničených nebo znetvořených) celků svědčí štuky (ložnice Madame d'Estampes ve Fontainebleau) a bohatý soubor kreseb o jeho velkém smyslovém nadání, rafinovaném, obratném při komponování her s prostorem (Kupole kaple de Guiseho – kresba, Paříž, Ecole des Beaux-arts) a při rozvíjení všech kouzel romaneskních osnov (Maškarádní průvod v Persépolis – kresba, Louvre): jeho vliv na vývoj francouzského umění byl významný a trvalý.

byly identifikovány jako mistrovská díla: Primaticcio na díla z legendárního Belvederu vytvořeného Bramantem, Langlois na díla americké sbírky z Museum of Modern Art v New Yorku nebo dále na německé filmy sbírky z Reichsfilmarchiv (dva archivy vzniklé rovněž ve třicátých letech).

Znovu se tím říká, že kopírovat, duplikovat znamená zachraňovat. Tak dochází k vzdalování se od znovunalezeného materiálu (původního nebo nepůvodního) a k jeho přenosu na bezpečný nosič: u Primaticcia z mramoru do bronzu, u Langloise z 35 mm na 16 mm (a dneska z nitrátového na acetátový nosič. Zítra na digitální disketu?). Zachraňovat tedy znamená přidávat jednu „generaci“ k materiálu, který nese obraz. A není vzácností, že určitý dupnegativ, tzn. negativ vyrobený z pozitivu, zplodí *závoj*, oslabí kontrasty, sníží zřetelnost obrysů (to je nápadné vzhledem k skvělosti nitrátových kopií).

Dupnegativ film uchovává, zachraňuje a chrání, jako skla vložená do rámu ochraňují obrazy: účinky oddálení, odstupu, zledovatění a oslabení kontrastů, odstínů a obtěžujících odrazů. Podobně jako laky, které vytvořily muzejní styl tím, že navodily mezi malíři „neoprávněná bratrstva“ (podle slov Malrauxe), utvářejí dupnegativy „filmotekový styl“ tím, že pravděpodobně navozují ekvivalentní a neoprávněná bratrstva.

Restaurování jako proces, jako řada provizorních aktů

Níké Samothrácká je exponát Louvru, na který se návštěvník sotva podívá, a to zejména ten návštěvník, který toto muzeum navštěvuje častěji, natolik už Níké patří ke quasireklamní a... automobilové (emblem Rolls-Royce) ikonografii. Její neúplnost přivádí ke snění a odkazuje k podmínkám jejího nalézání, jejího etapovitěho odkrývání. Je tomu tak i u jiných případů antického sochařství. Uvádím tento příklad, neboť jde o velmi slavné dílo, které není nijak vzdálené, pokud jde o jeho památkový a muzejní osud, od *Protey*, nedávno rekonstituovaného filmu Victorina Jasseta.

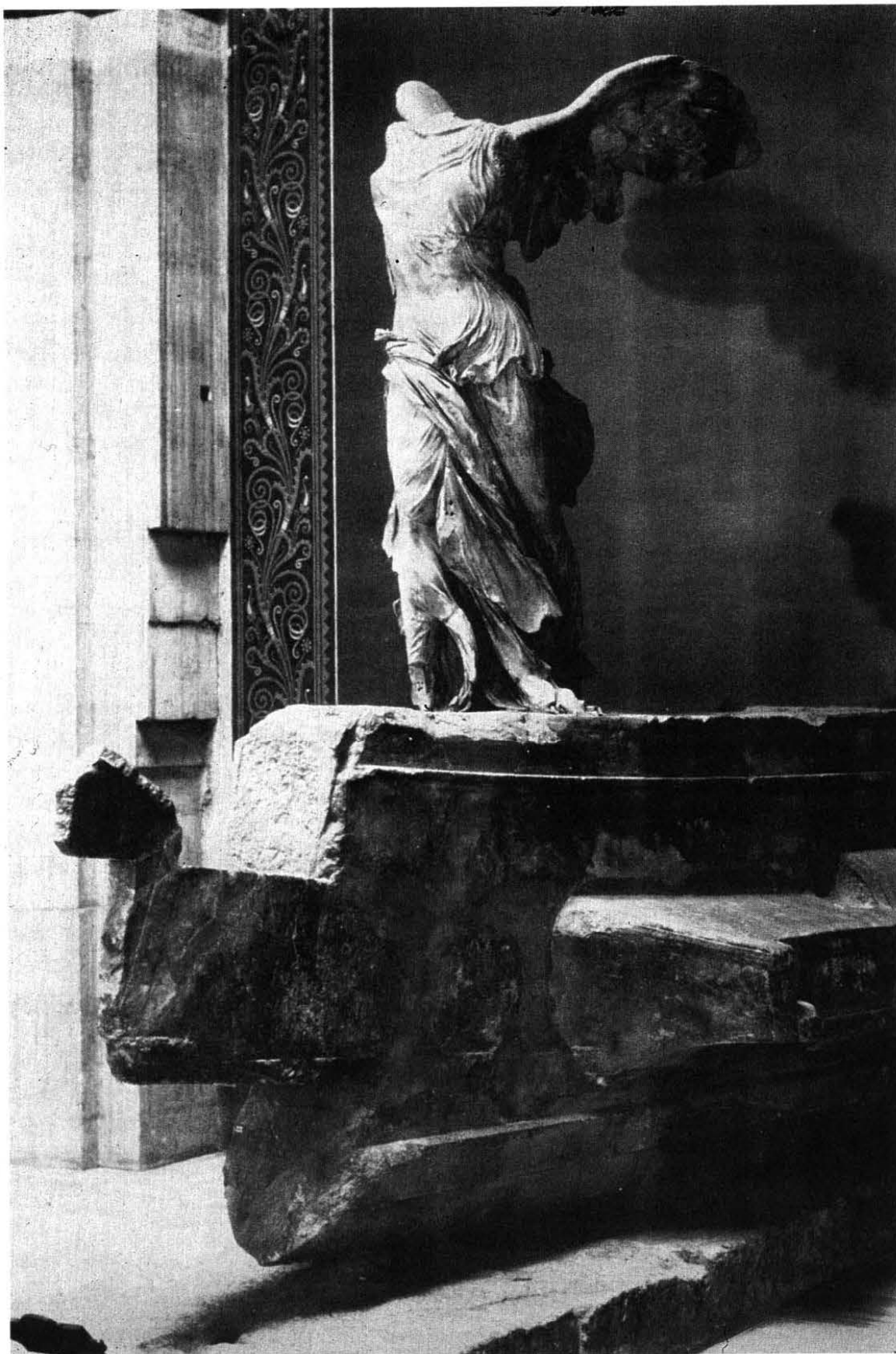
Níké byla nalezena roku 1863 na ostrově Samothráké. Její podstavec ve tvaru lodní příďe byl objeven v roce 1879 na témže místě. V roce 1950 byla nalezena dlaň a první článek druhého prstu pravé ruky. Dále, a tady se musíme zastavit, byl téhož roku nalezen palec, identifikovaný, jak nutno upřesnit, v Kunsthistorisches Museum ve Vídni.

Protea prodělala první neúplnou narativní rekonstituci s prvky, jimiž disponovala Francouzská filmotéka. Chybějící části byly nahrazeny mezititulky (napsané během tohoto restaurování Francisem Lacassinem), *shrnující a popisující* ztracené obrazy filmu. Tato dvě slova jsou důležitá ve své rozdílnosti a ve svém spojení: shrnout příběh a popsat ztracené obrazy.

Nový kousek *Protey* byl nedávno nalezen nikoli v průmyslovém objektu nějaké laboratoře, která by pro filmové umění byla rovnocenná s nálezíštěm archeologických vykopávek, ale v Nederlands Film Museum. Jako palec Níké čekaly tyto metry filmu na svou chvíli v určitém muzeu, aby doplnily určitý celek, který je ostatně do dnešního dne ještě neúplný. Každé restaurování nebo prostě každé ochranné opatření není nikdy definitivní. Kopírovací materiály, které umožňují udělat lepší kopie, než byly ony předcházející, jsou součástí této stále nedokončenosti restaurování (případ Stroheimovy *Chamtivosti*, jehož novou kopii udělala Filmotéka v posledních letech). Restaurování není definitivní

ILUMINACE

Dominique Païni: Od mramoru k celuloïdu



Níké Samothrácká (Louvre, Paříž)

a fortiori u filmu, jehož početné kopírované verze, odvozené z více negativů téhož filmu, přidávají k tomuto problému další aspekt.

Restaurování kromě toho odkazuje k určitému historickému okamžiku. Je poznamenáno vkusem epochy restaurátorského aktu. Budeme-li parafrázovat Paula Phillipota, je film uznáván jako výtvar lidské činnosti v určité době a na určitém místě, tedy jako historický dokument, jako moment minulosti. Daný film, přítomný v současné zkušenosti a touto zkušeností rozpoznáný, nemůže být výhradně předmětem historického vědeckého poznání: je integrující součástí naší přítomnosti v nitru cinefilní tradice, která nás k němu poutá a která umožňuje pociťovat ho nezbytně jako záhadu příšlou do naší přítomnosti z minulosti. Je to hlas, který se stal současným, ale jehož vytrvalý a neredukovatelný silný akcent odkazuje k minulosti. Restaurování filmu může tak udržovat jistou teoretickou blízkost s pojmem *dialektického obrazu* jako „splnutí minulosti a nyní“.⁵⁾ Restaurovaný film je minulost jako dění. *Protea* bezpochyby pozná další doplňky. *Caligari* je asi ve svém třetím restaurování.

Barva prvních dob filmu

Dalo by se tvrdit, že němý film, zvláště film prvních dob, viděný, studovaný a komentovaný na černobílých kopiích, byl srovnatelný s nebarevným antickým sochařstvím, zbaveným ve většině případů své počáteční polychromie. Platí to rovněž pro fasády některých gotických kostelů. Naše vědomí, které v této otázce pospávalo, probudil před několika lety článek Rolanda Rechta o restaurování katedrály v Amiensu.⁶⁾ Filmy, zbavené svých barev, obsahovaly pro naše oči dlouho *formalistní* rysy, evokující mnohdy rytinu nebo lept. Toto přirovnání se často objevovalo v textech prvních filmových historiků. Némý film byl ve svém celku až do nedávna hodnocen podle tohoto „dvojbarevného omezení“, natolik měly kopie dlouho průměrnou kvalitu (kopie kopie), zdůrazňující kontrasty (jako fotokopie kopírované z fotokopí).

Zmizení barvy ze soch nebo z kostelních fasád přispělo spolu s dalšími faktory k zapomenutí na kultovní, náboženské funkce, na speciální vlastnosti, vyvolávající úžas nebo hrůzu z plastické ikonografie fasád. Transformace toho, co bylo předmětem zbožnosti a kultu, na umělecké dědictví, na umělecká díla, na historické památky nesahá zpátky více než dvě stě padesát let.

Simultánně se prosazovalo moderní kritické vědomí, které vytvořilo odstup od souboru minulosti, aby ho mohlo chápat uvážným způsobem kritického myšlení.

Film jako volný čas industrializované společnosti 20. století byl obdařen uměleckou auroou nejprve ve dvacátých letech některými kritickými historiky-předchůdci a potom v šedesátých letech první generací filmařů-cinefilů, kteří zformovali Novou vlnu tím, že koncipovali legendární „politiku autorů“, přičemž ostatně zatajili dvacátá léta, která přispěla ke vzniku této aury jiným způsobem. Pak se pojem kinematografického díla dále

5) Srov. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX. siècle*. Paris 1997. (Český překlad viz W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 7 – 128; pozn. red.)

6) „Libération“ 19. 11. 1993.

rozšiřoval jako důsledek posedlosti tohoto konce století zhodnocovat kulturní dědictví, a zvláště pak jako důsledek „restaurátorské vášně“, která se kinematografie zmocnila před patnácti lety.

Pokud jde o němý film, ochromila ztráta barvy nadlouho a těžce hodnocení tohoto údobí filmu a obzvláště jeho „vrcholných epoch“. Roland Recht cituje ve výše uvedeném textu Thomase de Quinceye: „Staří oddělovali ve svých pracích mnohem méně, než si to kdo představuje, potěšení očí od potěšení ducha: to znamená, že bohatost, rozmanitost a krása hmot, které jsou ozdobou uměleckých děl, byly u nich sjednoceny s vnitřní krásou mnohem intimněji, než se myslí...“

O této poznámce je zapotřebí meditovat v souvislosti s filmem: zmizením barev byl jistý počet spektakulárních hodnot vskutku oslaben výhradně ve prospěch rytmu a montáže. Světelné kontrasty byly o to přijatelnější a privilegovanější jako formální náležitost němému filmu, že tento film byl současníkem moderních výtvarných umění – kubismu a abstrakce, které přikládaly černobílému v malbě nebývalou hodnotu. Poválečná monochronní praxe modelování šedých náterů navykala na černobílý němý film navíc tím, že ho vybavovala *a posteriori* modernistickými vlastnostmi (od Apollinaira po Légera).

Znovunalezená barva – za pomoci patron, šablon, kolorování a viráže (tónování) – přispěla k znovuobjevení zapomenutých dramatických funkcí barev a vedla i k revidování kritických soudů. Historie účinků restaurování a konzervování na smysl díla je již starou historií. Nejslavnějším komentářem o tom je bezpochyby komentář Winckelmannův, který ukázal důsledky neoprávněného restaurování na výklad Farnéského býka v Neapoli. Pro film to může korespondovat s dlouhým ignorováním barvy němému filmu a s jejím znovunalezením.

Tři nedávné zvlášť objasňující příklady

Rapsodia Satanica od Nino Oxilia má dva roky znovu své barvy. Když byl tento film, s herečkou Lydou Borelli, na začátku devadesátých let nalezen, pokládali jej mnozí z nás za velmi konvenční, těžkopádně melodramatický a v nejhorším slova smyslu společenský. Ani Mascagniho hudba nezlepšila nijak hodnocení filmu,⁷⁾ kromě samotného „antikvárního“ vkusu, který ona starobylost stačí podnitit. Restituovaná barva (tónování a šablona) proměnila radikálně náš současný soud o tomto filmu. V tomto případě jsme ideálně konfrontováni s popisem hodnoty (Rieglova hodnota intencionálního rozpomínání), která je přechodem k hodnotám současným. Z hlediska přísně ikonografického je v tomto filmu na jedné straně zřejmější vliv secese a posledních symbolistických záblesků. Na druhé straně hraje barva podstatnou dramatickou úlohu. Slavný záběr filmu ukazuje Lydu Borelli, jak přichází z pozadí obrazu až do prvního plánu. Žlutý bod, který formuje její šaty, postupně se zvětšující v monochronním tónování,

7) Hudba skládaná pro němé filmy měla estetické „zpoždění“ mnoha let, ne-li mnoha století, ve srovnání s uměním filmu, které se jí zdálo přesto odpovídat. Dneska je hudba s odstupem Schönberga nebo Weberna lepším ozvučením němému filmu než díla hudebníků, kteří vskutku pro film hudbu obvykle skládali.

dodává náhle barvě dramaticky přesnou a specifickou funkci. Je pak zřejmé, že délka záběru takto nalézá své oprávnění. Je rovněž zřejmé, že barva mění význam hysterických postavů Lydy Borelli. Oblouk, do něhož se vzpíná její tělo v nejvýstřednějších scénách vášnivosti, je rovněž příležitostí k uváženému výtvarnému rozhodnutí. Shledáváme se znovu se slovy Thomase de Quinceye: sjednocené potěšení očí a ducha, neprotikladnost výzdoby a vnitřní krásy.

Murnauův *Faust* prošel nedávno podobnou omlazovací kúrou. Tónování naopak podtrhlo v Murnauových režisérských rozhodnutích paradoxně důležitost bezbarvých, černých a bílých částí. Sekvence, v níž je Markétka zasypána sněhem, je sekvencí záměrně bílou, ještě bělejší v poměru k tónování jiných částí filmu, a získává poté, co byl film znovu tónován, na dramatické a výtvarné intenzitě. Celý film tak dostává v Murnauově díle významnější místo.

V roce 1997 se vrátilo *Pádu domu Usherů* Jeana Epsteina jeho tónování. Vzhledem k tomuto filmu byl Epstein často srovnáván s německými umělci filmu a rytiny; tato interpretace byla částečně způsobena mimořádně brutálními kontrasty mezi černou a bílou a malým výskytem šedých přechodů v kopiích, na něž jsme byli až do té doby zvyklí. Tónování přineslo, kromě jiného, zmodelování tvarů a oslabení světelných kontrastů – kontrasty ostatně někdo i nadále preferuje – to jsou proměny, které odkazují Epsteinův film k „impresionistické“ složce, impresionistické ve významu, v němž tohoto slova užíval Sadoul a další historikové, aby označili francouzskou školu dvacátých let.

Znovunalezená barva měla tedy nepopiratelné důsledky na výklad a historicko-estetickou analýzu filmů. Připomeňme si k tomu slavné antické dílo, velmi proslulého Fauna Barberini, uchovávaného v Mnichově, jehož interpretace se vyvíjela podle toho, jak k této plastice byly připojovány další části, které byly případně později potlačeny. Kolem roku 1630 doplnil umělec zvaný Gonelli ve stehnu uříznutou pravou nohu štukem. V roce 1674 byla připojena původní levá noha a štuková pravá paže, dále byla přidělána nová pravá noha. V roce 1738 byl postaven podstavec proto, aby se lépe uplatnila potlačená paže a připojená levá noha.

Není jistě nemístné uvažovat o tom, že barevné nebo nebarevné němé filmy, přidání hudby a napsání mezititulků mají účinky srovnatelné s těmi, které plynou z restaurátorských zásahů do antického sochařství.

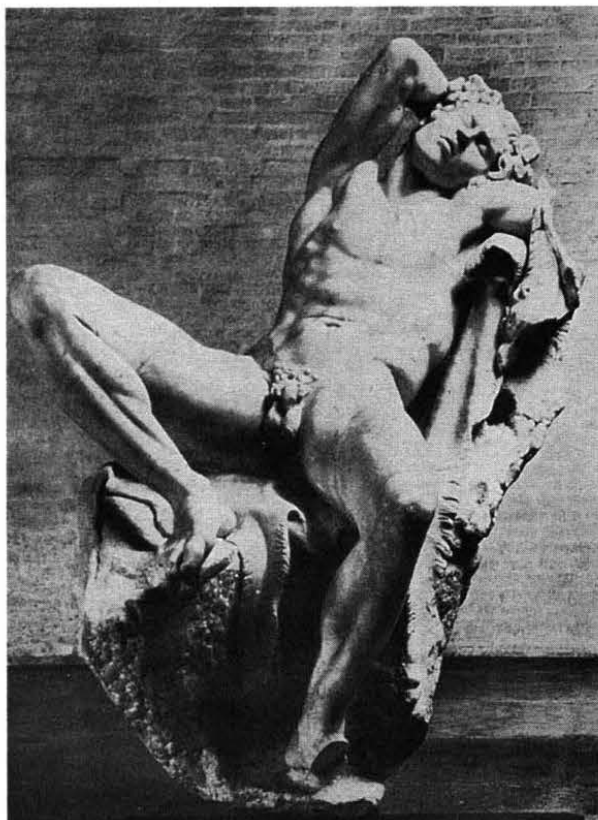
Je narativní plynulost samozřejmostí?

Restaurátoři filmů vyhledávají často – vědomě či nevědomě – a to obzvláště pro němé filmy „vrcholných epoch“ určitý typ narativního navazování. „Plynulost“ střihu, která převládá ve zvukových klasických filmech od třicátých let, i v těch a zvláště v těch, které popisují násilnost událostí (detektivky, westerny...), závažně usměrnila panující vkus. Bylo třeba počkat na padesátá a šedesátá léta, na evropské nové vlny, na prvním místě na francouzskou, aby narativní přetržitost hluboce narušila konvenci „klasického rozfázování a střihu“, jinak řečeno, jistou „dramaturgickou transparentnost“.

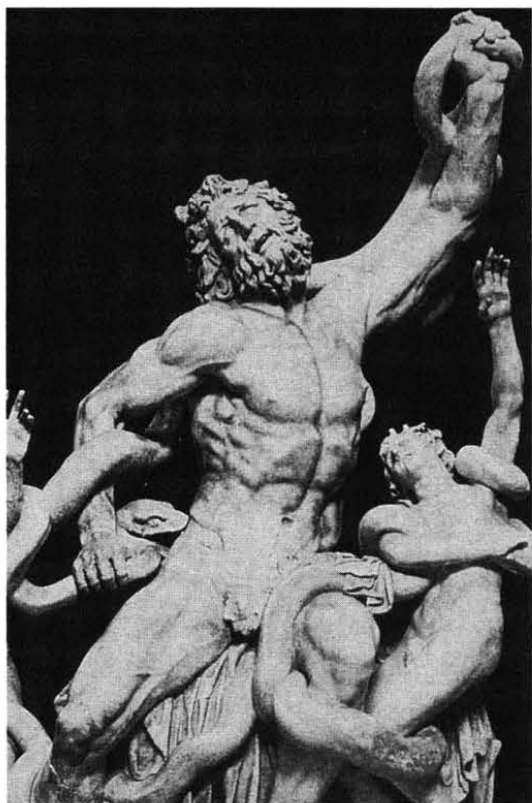
Byl ale němý film tak posedlý onou kontinuitou? Báli se filmaři němého filmu narativních střetů? Ukládala nepřítomnost zvuku opatrnost při pozdější montáži? Pro tento

ILUMINACE

Dominique Païni: Od mramoru k celuloidu



Farneský býk (Museo Nazionale, Neapol)
Faun Barberini (Antikensammlungen und Glyptothek, Mnichov)



Láokoón (Musei del Vaticano, Řím)

poslední aspekt se pochopitelně ustavily jisté konvence. Tak např. když určitá postava mluví, následuje po dialogovém mezititulku, který ukazuje, co postava říká, záběr vracející se k mluvící postavě. Je vzácné, ne-li vyloučené, že se objeví nějaká jiná postava. Toto pravidlo montáže obraz-slovo je nepopíratelně zaměřeno na účinek kontinuity, na účinek závislosti těla a mluvení. Lze snadno pochopit důležitost, jakou znalost této konvence má pro narativní rekonstrukci filmů, které se k nám někdy dostávají velmi neuspořádaně v malých kotoučích a s chybějícími mezititulkami, jež je nutno napsat při neznalosti mezititulků původních.

Není zaručeno, že němý film byl posedlý narativní plynulostí, zvláště když si vzpomeneme na dlouhý vliv spektakulárního pojetí nejstarší kinematografie, založeném na *atraktivnosti*, tzn. na principu záběrů odpojených od příběhu, založených často na nějakém triku, hře, gagu, zajímavosti, události, které nejsou die-

geticky spojeny s ostatními záběry. *Ostentativní ukazování* to skutečně vyhrávalo nad narácí, prezentace nad zobrazováním.

Barva byla rovněž složkou diskontinuity: např. nápadnost červených mezititulků na černém pozadí ve filmech z produkce Pathé. Konvence tónování byla někdy tak náhodná, že není vzácností být překvapen namodralou nocí, po níž následují nepochopitelné barevné změny během téže noci. Ale nezávisle na šprýmech režisérů nebo „zbarvovatelů“ jsou mezititulky němého filmu výbornými faktory přetržitosti, ačkoliv mají zajišťovat dramatickou kontinuitu. Mezititulky často obtěžovaly velké filmaře němého filmu, takové jako Epstein nebo Dreyer. V *Utrpení Panny orleánské* je chtěl Dreyer omezit na minimum, „aby nerozbíjel magii obrazů“. V *Kole života* převzal Gance z knihy Légera a Cendrarse Konec filmového světa pro anděla z Notre Dame (1919) nápad dvojexpozice mezititulků na obraze, a zmenšil tak vizuální zlomy v kontinuitě dramatu.

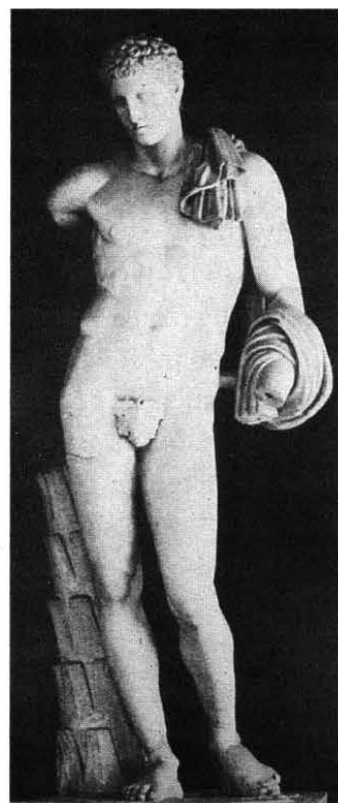
Při restaurování filmů, které se k nám dostávají v neúplném stavu, obvazuje mezititulek nebo dokonce opravdový „svitek“ narativní rány. Takové mezititulky by mohly být přirovnány ke šrafování, k *tratteggio*, které nahrazují chybějící části v poškozených freskách. V případě filmu jde, odvážím se říci, o jakési „textové *tratteggio*“.

Případy Jassetovy *Protey* nebo také *Friqueta* Maurice Tourneura patří – pokud jde o použití mezititulků nebo „sviteků“ – k těm nedávným restaurováním, které mohou mít účinky srovnatelné s restaurováními, provedenými umělci renesance nebo hlavně umělci údobí manýrismu, na antických plastikách. Nejznámějším příkladem je zajisté Láokoón, jehož pravá paže byla přidána manýristickým umělcem Montorsolim. Kolem roku 1960 byla nalezena originální paže. V 16. a 17. století prováděli četní velcí sochaři jako

Duquesnoy, L'Algarde či Bernini úpravy ve shodě se současnou kulturou rodícího se klasicismu a baroka, často se snažili tyto zásahy zamaskovat. Spektakulární funkce u nich vítězila nad funkcí historickou a vědeckou. Lze jenom litovat, že se dnešní filmoví umělci nechtějí podílet častěji na restaurování němých filmů, jako to pro antické umění dělali umělci manýrismu, neboť je-li restaurování reprodukcí ve smyslu zhotovení duplikátu, jak bylo uvedeno výše, je také re-produkováním ve smyslu druhého tvoření, je jistým způsobem znovuvynalezením určitého díla.

Stejně jako ve sbírkách starožitností, které se ustavovaly v 16. století, nejde při restaurování filmů jenom o úkoly historické a „vědecké“. Historické úkoly jsou naopak splněny jenom tehdy, jestliže se filmovému dílu umožní nalézt znovu jeho spektakulární a rozptylující poslání. Je film jedinečný tím, že uchovává déle než druhá umění své původní poslání? U značné části paleolitických, antických nebo středověkých památek už nejsou přístupné kulturní aspekty těchto objektů, které se staly „uměleckými předměty pro muzeum“. Podívaná, volný čas, zábava jsou „kulty“, pobožnostmi 20. století, k jejichž prosazení hodně přispěl film, a film je především uměním podívané. Němý film prvních dob byl milován básníky a malíři právě jakožto něco, co není uměním (Apollinaire, Léger, dada...). Restaurování tedy musí vyzvedávat ty aspekty, jejichž účelem je ukazovat. Úspěšně provedený restaurovací proces je ostatně jenom ten, který končí co možná nejlepší promítací kopií. Akt restaurování určitého filmu musí integrovat požadavky svého šíření pro určité publikum, jehož sensibilita je odlišná od sensibility doby, v níž byl film vytvořen, od sensibility, kterou skutečně nebude možno nikdy poznat. Restaurování musí směřovat k tomu, aby se film dostal do určité oběhové sítě podívané, která je poznamenána nejrůznějšími tlaky, včetně komerčních, a to za nejlepších podmínek pro znovuvystoupení starého filmu a pro omlazovací kúru, kterou si zasluhuje.

Také o tomto bodu probíhají četné, i polemické diskuse.⁸⁾ Nicméně novými specializovanými kanály televizních sítí a zajisté ani festivalovými retrospektivami nesmí být vylučovány stříhové filmy vybraných záběrů. Duplikáty ukázek a jejich šíření má také svůj původ v dějinách umění. Za všech dob to byla jedna z přístupových cest k nejstarším památkám. Podle Antinoose Belvederského, uchovávaného ve Vatikáně, byly např. zhotoveny četné odlitky, ale pouze jeho busty, a také mramorové a bronzové kopie všech možných velikostí, a to i pro královské Versailles. Současný film udělal velmi zajímavé zkušenosti s reprodukcí a montáží výňatků ze starých filmů: Ken Jacobs, Yervant Gianikian a Angela Ricci-Lucchi, Peter Delpet, Eric de Kuyper, Alain Fleischer a další.



*Antinoos Belvederský
(Musei del Vaticano, Řím)*

8) Viz kritiky restaurovacích prací Francouzské filmotéky od Laurenta Le Forestiera a Frédérika Delmeulleho v časopisech „1895“, č. 21 a „Théorème“, č. 4.

Tato činnost byla vždycky předmětem diskuse. Jestliže Thorvaldsen přistoupil na restaurování antických výtvorů, Canova naopak odmítl zasahovat do Parthenónu a uznal tak individuální kvalitu uměleckého výrazu Feidia. V tomto směru je uchvacující výše uvedený případ filmu *Protea*, neboť o jeho restaurování bylo rozhodnuto s jasným vědomím o neúplnosti materiálu, který měla Filmotéka k dispozici. Ale právě toto rozhodnutí vedlo k odkrytí jeho doplňků. V Nederlands Film Museum byl nalezen významný obrazový doplněk, který byl včleněn do filmu tak, že se odstranila příslušná část „textového *tratteggia*“.

Zkomolení určitého filmu představuje nejednoznačnou situaci. Podobně jako ruiny, a jejich obliba, jsou některé filmy prvních dob často tajuplně krásné tou měrou, jak jsou zkomoleny. Malraux mluvil o „šťastném zkomolení“, které proslavilo Venuši z Milo. Toto zkomolení mohlo být „dílem talentovaného starožitníka“, neboť „také zkomolení mají jistý styl,“ pokračuje Malraux a „výběr dochovaných fragmentů je dalek toho, aby byl věcí náhody: máme raději bezhlavé sochy z Lagaše, khmerské Buddhy bez těl, jednotlivé asyrské šelmy. Náhoda rozbíjí a čas transformuje, ale jsme to my, kdo vybíráme.“ O něco dále Malraux ještě říká: „Nalézáme jenom to, co chápeme... ne hledání zdrojů, ale moderní umění přivedlo k pochopení umění El Greka.“⁹⁾ Restaurovací a doplňovací práce na filmu *Protea*, musela být prováděna tak, aby se počítalo s pozdějšími zásahy a s jejich usnadněním. To je vskutku základní pravidlo. Paul Philippot připomněl, že restaurátor je rovněž *vykladačem* a že by se tedy měl vymezit hermeneuticky vůči tradicím předávaným dílem a vůči té tradici, v jejímž vnitřku působí. Jeho zásah, který vpisuje dílo do této problematiky, je pak historickým aktem, momentem *traditio operis*.

Pozitivní vlastnosti a nebezpečí nových technologií

Přichází vhod úsloví: „lepší je nepřítelem dobrého“. Užití prostředků špičkové technologie se může obrátit proti zájmům restaurování. Dokonalost opravy nebo rekonstituce vede ke zničení toho, co se podle dohody nazývá „historická hutnost“, tzn. na filmovém pásu pociťovatelné stopy odvíjení času. Digitální techniky dosahují toho – **použijeme-li** slov Riegla, definujícího hodnotu novosti nějaké památky –, že dílo minulosti zbaví stop stárnutí a že mu dodají „rysy novosti díla, které se právě zrodilo“. Tyto techniky vyvolávají pocit, že je možno vyhladit interval mezi vytvořením díla a restaurátorskou reaktualizací, interval, který je pak může interpretovat jako prázdné údobí. Právě během tohoto údobí se však přece dílo transformuje (a náhoda ho podle slov Malrauxe rozbíjí radikálněji). V uměleckých druzích jako je malířství nebo sochařství se tato transformační činnost času nazývá *patinou*. Ve všech uměních je ale krajně složité rozlišit to, co závisí na působení nebo na zubu času, a co je věcí volby umělce a jeho mistrovství. A čím více času uběhne, tím se rozlišení stává obtížnějším. Je pak překvapující konstatovat značné rozdíly mezi Poussinovými obrazy restaurovanými v londýnské National Gallery a jeho obrazy restaurovanými v Louvru. Londýnské obrazy jsou jasné a průsvitné, zatímco obrazy v Louvru jsou temnější, subtilnější v přechodu z jednoho plánu do druhého. Jako by

9) André Malraux, *Les Voix du silence*. Paris 1951.

laky, které často žloutnou, měly nicméně určité strukturující vlastnosti malířského prostoru. Jsou to Poussinovy laky, nebo to jsou, když jde o náboženské obrazy, usazené dehty z kouře luceren minulých století či kostelních svíček? Co z výtvarných rozhodnutí malíře se při jejich „čištění“ takto odstranilo? Zapůsobily na vkus restaurátorů výstřelky reklamního obraziva? Rovněž k této otázce poznamenal Malraux trefně, že „náš vkus, když ne naše estetika, je také citlivý na rafinovaný rozklad kompozice barev, použitých k vyvolání efektu, jako byl vkus minulého století citlivý na laky muzeí“.¹⁰⁾

Film je dnes poznamenán studeným a hemorrhagickým televizním obrazem, synkopickým stříhem hudebního *klipu*. V zásahu restaurátora z toho musí něco zůstat. V posledních letech bylo zaznamenáno několik tragických případů katastrofálního restaurování. Zvukový pás Renoirova *Zločinu pana Langa* byl „očistěn“. Napříště jsou dialogy skutečně snáze slyšitelné, ale jak velká je ztráta z hlediska zvukové materie, „zvukové hloubky“, jako se mluví o hloubce pole. Byl zničen právě onen ruch, onen zvukový nepořádek epochy, jako kdyby se štětcem potlačilo pozadí přírodního dekoru. Nadále dostaly přednost gesta a promluvy hlavních postav v prvním plánu. Kdyby podobným „čištěním“ prošel takový Renoirův film jako je *Křižovatka v noci* a bylo zničeno rýmování vizuální mlhy s mlhou zvukovou, tak podstatné i pro námět filmu, pak by byla zrazena a vyhlazena Renoirova režisérská rozhodnutí.

Případ Mareyových chronofotografických pásů mimořádně osvětluje hrozbu, kterou znamenají některé restaurátorské výstřelky. Chronofotografie je, jak to udává tento termín, *záměrně* zaznamenaný a zobrazený čas. Ale *nezáměrně* byl zaznamenan další čas, čas vtělený do světelných vibrací, které oslabují obrysy předmětů a těl, *nezáměrně zaznamenaný* čas v pohybu listů nad plátnem a stěnou použitého zařízení, pranepatrně vnímatelný čas ve stínu reliéfu věcí, který vibruje při konfrontaci se světelným zdrojem... Tento čas je vzácný, možná nejvzácnější. Tento čas, dnes neodlučitelný od plastické hodnoty pásů, je souborem stop, který dodává proběhlé zkušenosti – chůzi člověka, cvalu koně, pádu kočky – *aktuálnost*, poetický pocit „splnutí minulého a nynějšího“. Tento čas zaznamenaný *navíc* – jako pouliční náhody zaznamenané *navíc*, např. ve Feuilladově *Fantomasovi* – je tím, co transformuje tato vědecká pozorování v umělecká díla, v obrazy, které jsou současné s uměleckým podáním atmosféry impresionismem a s jeho účinky vibrujících skutečností.

Digitální techniky, sledující cíl restituovat „profesionální a výkonný“ obraz, zacházejí často příliš daleko. Počítačové stříhání-kopírování-lepení je ohromující. V řadě filmových okének, která skládají chronofotografický pás, mohou být prvky zaznamenané reality místy pozměněny. Když jde o nehybné pevné prvky, např. dveře, stačí kopírovat na počítači dveře ve druhém záběru, přenést je do pátého záběru, a odstranit tak nějakou rýhu nebo jinou známku rozkladu, a tím pozměnit vidění těchto dveří v pátém záběru. Na konci takového chirurgického zásahu dostaneme velmi fixní, „zmrazený“, zřetelný, nebo v nejlepším případě zcela se opakující obraz. Jako u Poussina, na jehož obrazech byly odstraněny laky, z nichž některé měly možná atmosférické vlastnosti – a nebyly banální kouřovou černí nebo průhledným ochranným závojem; podobně se zachází s hmotou Mareyových pásů, a myslí se, že se odstranily degradace způsobené

10) Tamtéž.

časem a změny na archaickém filmovém pásu. Tento nezáměrný, neobežřetně vymazaný pohyb je přece pamětí. Výstřelky digitálna jdou paradoxně proti konzervování kulturních památek, tím, že ničí hmotu-paměť. Přesně na tomto místě jsou kultura a vkus restaurátora rozhodující. Kam až jdeme v ochraně-restituci? A kde se zastavíme?

Restaurování tedy může způsobit, že dílo ustupuje zpátky do času, tak jako může čas zrušit ve jménu „hodnot užívání nebo novosti“.¹¹⁾ Počítačové restaurování tím, že čistí vše, co ohrožuje ústřední námět – skutečná zhoršení stavu díla a „neužitečná“ pozadí, potlačuje všechny Mareyovy odkazy k času, tedy k rychlosti, k mizejícímu, k roztřesenému, k světelné příhodě. Digitální restaurování zdůrazňuje naopak rys, obrys, zřetelnost, ztuhlost, tudíž pocit usazeného; restaurování tak odesílá Mareye zpět do předchozího období dějin umění, do neoklasicismu. Stěny nebo čalounění, před nimiž se pohybují vousatí sportovci, dostávají náhle nečekaný vzhled malých opon historické malby.

Nehrozí tak, že restaurování jako postup, umístěný obyčejně daleko od doby tvorby uměleckého díla, přesune toto dílo z jeho původního estetického kontextu?

Přeložil Přemysl Maydl

Přeloženo z francouzského originálu:

Dominique Païni, *Du marbre au Celluloid*.

„Cinémathèque“ 1998, č. 13, s. 56 – 68.

Citované filmy:

Fantomas (Louis Feuillade, 1913), *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Friquet* (Maurice Tourneur, 1913), *Chantivost* (Greed; Erich von Stroheim, 1923), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919 – 1920), *Kolo života* (La Roue; Abel Gance, 1923), *Napoleon* (Abel Gance, 1925 – 1926), *Noc na křižovatce* (La Nuit du carrefour; Jean Renoir, 1932), *Pád domu Usherů* (La Chute de la maison Usher; Jean Epstein, 1928), *Protea* (Victorin Jasset, 1913), *Rapsodia Satanica* (Nino Oxilia, 1917), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1927 – 1928), *Zločin pana Langa* (Le Crime de Monsieur Lange; Jean Renoir, 1935).

11) A. Riegl, c. d.

Edice a materiály

**Majitelé kin
a rakouská státní správa 1912 – 1918**

Dne 18. září 1912 vydalo rakouské ministerstvo vnitra ve shodě s ministerstvem veřejných prací nařízení číslo 191 ř. z. o pořádání veřejných představení kinematografických.¹⁾ Prováděcí výnos ministra vnitra č. 20783 z téhož dne sice označuje tuto normu za „předběžnou úpravu“, ale budiž rovnou řečeno, že s dílčími modifikacemi tvořila nakonec právní rámec české kinematografie až do roku 1941. Příprava tohoto nařízení je sama o sobě tématem na velkou studii, a to tím spíše, že se ve fondech vídeňských centrálních úřadů dochovala k této záležitosti rozsáhlá agenda.²⁾ Ministerstvo vnitra totiž v souvislosti s přípravou centrální právní normy mapovalo kinematografickou praxi ve všech regionech rakouské části monarchie, takže jeho korespondence se zemskými úřady obsahuje množství informací o kinematografických poměrech ve všech korunních zemích, země české nevyjímaje. Zrod tohoto prvního „kinozákona“ si zasluhuje zvýšenou pozornost i proto, že šlo – zdá se – v evropském měřítku téměř o průkopnický čin. Vyplynulo to alespoň z průzkumu, který si ministerstvo vnitra vyžádalo počátkem roku 1912 u ministerstva zahraničních věcí, přičemž kontaktovány byly zastupitelské úřady v těch zemích, jejichž kinematografické poměry považovalo ministerstvo vnitra za analogické – Německo, Francie, Itálie, Belgie a Švýcarsko.³⁾ Ministerským úředníkům tak zřejmě unikla informace, že obdobný zákon o kinematografech byl již v roce 1911 vydán ve Švédsku.

Těžiště přípravných prací však spočívalo zejména v uspořádání písemné a ústní ankety. Ta písemná sondaovala zkušenosti a názory jednotlivých zemských politických úřadů a směřovala k tříbení postoje státní správy ke kinematografii.⁴⁾ Ústní anketa, kterou ministerstvo vnitra uspořádalo ve Vídni ve dnech 16. – 18. dubna 1912, pak měla poskytnout prostor pro prezentování názorů všech zainteresovaných skupin, tedy vedle představitelů státní správy rovněž například majitelům kin, filmovým výrobcům a distributorům, divadelním ředitelům, pracovníkům školství, aktivistům různých výchovných a osvětových spolků, hasičům, stavebním expertům, promítačům apod. Více než sto osob tak v zasedacím sále dolnorakouského sněmu po tři dny bouřlivě diskutovalo o všech tématech, jež mělo chystané nařízení pojednat a tiskem

-
- 1) Nařízení č. 191/1912 bylo vícekrát publikováno, poprvé samozřejmě v říšském zákoníku („Zákoník říšský pro království a země v říšské radě zastoupené“ 1912, částka LXXIX /21. 9./, č. 191, s. 1089 – 1093), naposledy pak v Iluminaci v roce 1994 (*Nejstarší filmové právní předpisy*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 2, s. 88 – 96). Pro historiografickou práci je nejdůležitější jeho komentované vydání z roku 1937 (Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 23 – 169), obsahující jednak prováděcí výnos (včetně původního německého znění), jednak pozdější změny zejména z období první republiky a četné judikáty.
 - 2) Srov. zejména Allgemeine Verwaltungsarchiv (dále jen AVA), Ministerium des Innern 1848 – 1918 (Allgemein) [dále jen MdI], k. 2172.
 - 3) Srov. tamtéž, k. 2172, čj. 2098/1912, 11615/1912.
 - 4) Srov. tamtéž, k. 2172, čj. 11841/1912.

vydaný, téměř stopadesátistránkový stenografický protokol z tohoto jednání je dnes také jediným svědectvím o dobové reflexi nového média.⁵⁾

Nařízení, které ministerstvo vnitra po vyslechnutí všech zainteresovaných stran v letních měsících připravilo, považovali sami jeho původci za provizorium hned v dvojím smyslu. Mělo především stanovit všeobecná pravidla a poskytnout správním úřadům směrnice, jak postupovat v otázkách souvisejících s provozem kin. Řečeno slovy prováděcího výnosu – „jak mají tyto dbáti důležitých zájmů osvěty, zejména ochrany mládeže, jež souvisí s provozem kinematografů, stejně jako jak mají dbáti hospodářských zájmů v úvahu přicházejících“.⁶⁾ Výnos označuje nařízení za p ř e d b ě ž n o u úpravu, „která až do provedení zákonodárné úpravy, jež by se ovšem musila vztahovati také na jiné druhy veřejných zábav a podívaných, má sloužiti bezprostředním potřebám kinematografů, daným rychlým vývojem a rozvojem jejich“.⁷⁾ Druhým zdrojem provizorní povahy této normy byla skutečnost, že šlo do jisté míry o legislativní „experiment“. Ministerstvo vnitra zde vstupovalo do ne zcela zažitého a navíc nestabilizovaného mladého oboru s extrémní vývojovou dynamikou. Bylo proto připraveno shromažďovat zkušenosti se zaváděním nových předpisů a případně je dodatečně přizpůsobit prokazatelným potřebám praxe. Ministr vnitra Karl von Heinold dal tuto vůli zřetelně najevo, když v listopadu 1912 stanovil zemským politickým úřadům červnový termín k vyhodnocení zkušeností po prvních šesti měsících působení nové právní úpravy.⁸⁾ Ta vstoupila v platnost 1. ledna 1913.

Představitelé filmového průmyslu nařízení č. 191/1912 nikterak nepotěšilo. Stanovovalo sice jasná a jednotná pravidla pro provoz kin, ale v několika důležitých bodech odmítlo varianty navržené filmovými distributory a zejména majiteli kin. Zástupcům filmových půjčoven se například nepodařilo prosadit centrální model samostatné filmové cenzury, kterou nařízení nově zavádělo, a to na úrovni zemských politických úřadů. Za své tak vzala vidina cenzurního povolení s celorakouskou platností. Distribuce jednoho filmového titulu po celém Rakousku tedy vyžadovala vícenásobnou komunikaci s úřady, ale decentralizovaný model filmové cenzury měl koneckonců v mnohonárodnostním státě jisté opodstatnění, navíc fungoval bez vážnějších problémů a určitě nepatřil k těm skutečně sporným bodům nové právní úpravy. Z dlouhodobé perspektivy nutno za nejproblematictější označit § 1 odst. 3, konzervující dosavadní princip krátkodobých licencí udělovaných majitelům stálých i kočovných kin na dobu od jednoho roku do tří let. Majitelé kin však byli roztrpčeni i řadou jiných ustanovení, zvláště pak omezením návštěvy kin dětmi a mladistvými. (§ 23 stanovoval, že mládež do 16 let nesmí opráti dosavadní praxi navštěvovat kino po osmé hodině večerní.) Protesty na sebe nedaly dlouho čekat.

Podzimní diskuse nespokojených majitelů kin, jejichž zájmy zastupoval v jednání s úřady Říšský svaz majitelů kinematografů v Rakousku (Reichsverband der Kinematographenbesitzer in Oesterreich), vyústily 19. prosince 1912 v masové shromáždění majitelů a zaměstnanců kin ve vídeňském

5) Srov. tamtéž, k. 2173, čj. 19167/1912. Z českých zemí se ankety ve Vídni zúčastnili vedle několika státních úředníků například majitelé kin Ernst Hollmann z Jablonce nad Nisou, Maxmilian S. Kock z Prahy a Dominik Morgenstern a Johann Süß z Brna. Český zemský výbor zastupoval dr. Jaroslav Šafařovič, který jako tajemník intendance Národního divadla jediný zároveň reprezentoval i české divadelní kruhy, když se ředitel ND Gustav Schmoranz na poslední chvíli omluvil. V českém tisku o anketě podrobně referoval další její účastník, zemský školní inspektor vládní rada František Bílý. Srov.: Bý., *Anketa o kinematografech ve Vídni*. „Národní listy“ 52, 21. 4. 1912, č. 109, s. 2, a 25. 4. 1912, č. 113, s. 1; František Bílý, *Kinematograf a cenzura*. „Ochrana mládeže“ 2, 1912, č. 4, s. 117 – 121. Srov. též *Anketa*. „Český kinematograf“ 2, 1912, č. 4, s. 53 – 62.

6) J. H o r a, c. d., s. 23.

7) Tamtéž, s. 23 – 24.

8) Srov. AVA, MdI, k. 2173, čj. 39931/1912.

hotelu Wimberger. Zde se zrodila pravděpodobně první z řady rezolucí a memorand, jimiž se majitelé kin snažili u příslušných ministerstev obhajovat a prosazovat své zájmy. Rezoluce vyjadřovala vážné existenční obavy zúčastněných (viz dokument č. 1 naší edice). Apelovala na vládu, aby mj. oslabila ustanovení § 23, zavedla jednotnou centrální cenzuru a aby licence byly udělovány na dobu nejméně pěti let. Žádala též, aby byl odložen počátek platnosti nového nařízení na 1. července 1913; zástupci filmových kruhů by tak získali půl roku pro další vyjednávání s ministerskými úředníky.⁹⁾ Vídeňskou akci podpořily také „cechovní“ organizace v Čechách, které vystoupily především proti omezování návštěvy kin mládeží. Spolek českých majitelů kinematografů uspořádal petiční akci – ve všech pražských kinech mohli rodiče a pedagogové podepsat vyvěšené prohlášení, že nechtějí, aby bylo mládeži do 16 let bráněno navštěvovat filmová představení. Severočeská sekce říšského svazu pak uspořádala 28. prosince 1912 – za účasti delegátů pražského spolku – vlastní protestní schůzi. Místní úřady na ni odpověděly úplným, byť jen krátkodobě platným zákazem návštěvy kin školní mládeží.¹⁰⁾ Protestní aktivity majitelů kin na sklonku roku 1912 samozřejmě nepohnuly úřady k nějakým urychleným revizím připravené normy, takže 1. lednem 1913 počínaje se začalo pořádání kinematografických představení v rakouské části monarchie řídit ministerským nařízením č. 191/1912 ř. z. Ministr vnitra nicméně pod dojmem stížností vyzval politické úřady jednotlivých korunních zemí, aby v přechodném období postupovaly při uvádění nových předpisů do praxe uvážlivě, s ohledem na místní poměry a spíše pomocí domluv a doporučení nežli užíváním nějakých ostřejších prostředků.¹¹⁾

Programová ohleduplnost úřadů byla na místě už proto, že na drtivou většinu majitelů kin kladlo nařízení č. 191/1912 i nemalé nároky investiční. V příloze A totiž obsahovalo detailní a velmi přísné stavební, požární a bezpečnostní podmínky pro budovu kina, na jejichž dodržení se vázalo udělení či obnovení licence (§ 6). Bezprostřední dopad tohoto požadavku měla alespoň částečně zmírnit uplatňovaná zásada, podle níž se zmíněné požadavky prozatím nevztahovaly na podniky provozované s licencí, která byla udělena před 1. lednem 1913; teprve při obnovování licence po tomto datu musel žadatel své kino adaptovat podle stanovených podmínek. I pak však zřejmě zůstával jistý prostor pro vyjednávání. Dokazuje to alespoň případ Viktora Ponrepa – přestože jeho kino v prvním patře domu U modré štiky v Karlově ulici na Starém Městě naprosto neodpovídalo novým předpisům, prodloužilo místodržitelství 20. dubna 1913 Ponrepovu licenci výjimečně ještě do konce srpna 1913. Po tomto termínu mělo být kino uzavřeno, neboť posudek komise pro divadelní prostory z 14. 3. 1913 označil tento prostor za nezpůsobilý pro provoz kina. Ponrepo se proti tomuto rozhodnutí v řádném termínu odvolal a místodržitelství postoupilo jeho případ do Vídně, přičemž vídeňským úřadům samo doporučilo – se zdůrazněním žadatelovy bezúhonnosti – odvolání posoudit kladně. Ministerstvo veřejných prací proto Ponrepovi stanovilo, které konkrétní úpravy musí ve svém kině provést, a ministerstvo vnitra poté jeho odvolání vyhovělo. Podstatné na celé věci je, že vídeňské úřady Ponrepovi řadu požadavků obsažených v příloze A nař. č. 191/1912 odpustily, aby bylo v jeho silách úpravy provést a mohl své kino provozovat dále.¹²⁾

Situace majitelů kin však měla v každém případě k idyličnosti hodně daleko. Po několikaměsíční, z jejich pohledu negativní zkušenosti s novým nařízením se jejich společenstva znovu aktivizovala a zahrnula úřady rezolucemi a memorandy, jež měly kompetentní místa upozornit na nedořešené či špatně řešené problémy. Několik regionálních sekcí Říšského svazu majitelů

9) Srov. AVA, MdI, k. 2172, čj. 47614/1912.

10) Srov. Zdeněk Štábl a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. I. ČSFÚ* (interní tisk), Praha 1988, s. 209.

11) Srov. tamtéž.

12) Srov. NFA, f. Viktor Ponrepo, i. č. 13.

kinematografů v Rakousku vypracovalo samostatná memoranda, v nichž popsalo neutěšený stav své branže a vneslo konkrétní návrhy na změny některých ustanovení nařízení č. 191/1912. Memoranda nejsou sice datovaná, ale jejich řadu – zdá se – zahájil „pamětní spis“ z Čech. Pod jeho německou, pravděpodobně originální verzí je podepsána sekce Čechy Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku, českou mutaci naopak podával Spolek českých majitelů kinematografů v král. Českém se sídlem v Praze (viz dokument č. 2).¹³⁾ Agilní předseda největší sekce říšského svazu Ernst Hollmann, majitel kina Metropol v Jablonci nad Nisou, zaslal text předsednictvu svazu do Vídně k posouzení již v dubnu 1913 a 24. dubna jej ve vytištěné formě podal na České místodržitelství.¹⁴⁾ Další memoranda připravily sekce Morava a Slezsko (viz dokument č. 3), sekce Vídeň a Dolní Rakousko, sekce Štýrsko a Korutany a sekce Tyrolsko a Vorarlbersko. Předsednictvo říšského svazu pak ve vlastním memorandu podalo podrobný kritický komentář ke všem problematickým paragrafům ministerského nařízení.¹⁵⁾ Všechna memoranda předalo předsednictvo svazu 16. června 1913 ministerstvu vnitra, dolnorakouskému místodržitelství, policejnímu ředitelství ve Vídni a předsednictvu vídeňské městské rady. Při té příležitosti se deputaci dostalo audience u ministra vnitra a u policejního presidenta.¹⁶⁾

Nežůstalo jen u memorand. Na 29. května 1913 svolalo předsednictvo říšského svazu do vídeňského hotelu Monopol na MariahilferstraÙe protestní shromáždění, na které přizvalo rovněž zástupce ministerstva vnitra, dolnorakouského místodržitelství, policejního ředitelství ve Vídni a dalších institucí. Vystoupila zde řada řečníků, kteří kriticky a nezřídka velmi emotivně komentovali problémové paragrafy nařízení č. 191/1912. Pro nás věcně zajímavé údaje obsahoval zejména projev předsedy české sekce svazu Ernsta Hollmanna, který svůj příspěvek zaměřil na přísné stavební předpisy a poukázal na konkrétní netolerantní chování místních úřadů. I když pražské místodržitelství projevuje vůči majitelům kin vstřícnost, lze prý v německých oblastech očekávat v důsledku stavebních předpisů uzavření asi 22 podniků. V celých Čechách prý bylo dosud investováno do výstavby kin deset milionů korun, přičemž celá polovina této částky připadá na podniky českých Němců.¹⁷⁾ Shromáždění rovněž přijalo dvě rezoluce požadující jednak dočasné zastavení vydávání nových licencí a zrušení „diskriminačního“ § 5 preferujícího při licenčním řízení svazy a korporace s obecně prospěšnými cíly (viz dokument č. 4), jednak nápravu stavu věcí v oblasti filmové cenzury (viz dokument č. 5).

O dva týdny později podpořili majitele kin rovněž poslanci říšské rady. Skupina patnácti poslanců pod vedením dr. Wabera interpelovala na 157. zasedání poslanecké sněmovny 13. června 1913 ministra vnitra ve věci nařízení č. 191/1912.¹⁸⁾ Za nejzávažnější námitku, která v interpelaci zazněla, lze označit tvrzení, že ministerské nařízení z 18. září 1912 je postaveno na mylném právním základě. Licenční systém totiž opírá o dekret dvorní kanceláře z 6. ledna 1836 týkající se zásad policejního dozoru nad kočovnými zábavními produkcemi (viz prováděcí výnos k § 1), jež měly být přísněji sledovány a licence k nim co do množství a délky trvání pokud možno omezovány. Naopak

13) Kuriózní otázku dvojího původce jednoho a téhož textu rozhodujeme ve prospěch severočeských Němců – jednak pro tematické zaměření memoranda na problematiku venkovských a maloměstských kin a jednak pro toporný styl českého textu, poznamenaný místy větnou skladbu němčiny.

14) Srov. *Die Generalversammlung des Reichsverbandes*. „Kinematographische Rundschau“ 1914, č. 306 (18. 1.), s. 4.

15) Srov. AVA, MdI, k. 2174, čj. 30093/1913.

16) Srov. *Tätigkeitsbericht des Reichsverbandspräsidiums*. „Kinematographische Rundschau“ 1914, č. 304 (4. 1.), s. 4.

17) Srov. AVA, MdI, k. 2174, čj. 22453/1913 (hlášení místodržitelského rady Roberta Pruckmüllera), čj. 30093/1913 (protokol z jednání).

18) Srov. tamtéž, čj. 23343/1913.

nařízení č. 191/1912 ř. z. klade důraz na podniky s pevným stanovištěm a s nějakou programovou regulací jejich množství nepočítá. Podle poslanců nejde o nevinnou odchylku, nýbrž o principiální odlišnost cílů obou norem. Této interpretaci dává podle nich za pravdu i postoj úřadů k jiným srovnatelným živnostem, na které se původně dekret z roku 1836 rovněž vztahoval a pro něž byly vypracovány nové předpisy, neboť dekret již neodpovídal aktuální praxi. Tak byl například v roce 1850 vydán divadelní řád a v roce 1867 obdobný předpis pro zpěvní síně.¹⁹⁾ Poslanci se rovněž vyslovili proti omezení platnosti licence na dobu od jednoho roku do tří let bez právního nároku na její prodloužení. Nařízení prý neposkytuje časový prostor pro amortizaci investovaného kapitálu. A konečně se pozastavili nad ustanovením § 1, podle něhož je kinematografická licence přísně osobní povahy a nelze ji převést na jiné osoby, a to ani dědickou posloupností. Nařízení zde prý vstupuje do sféry osobnostního práva (*ius personalissimum*), jež ovšem spadá výlučně do kompetence zákonodárného sboru, nikoliv ministerstva vnitra. V závěrečných dotazech na ministra vnitra vznesli interpelanti mimo jiné požadavek na zařazení kin mezi koncesované živnosti a vyzvali jej, aby u jemu podřízených úřadů zajistil, že licence nebude žadatelům odepřena bez zákonného důvodu, a aby vzhledem k již dost vyostřenému konkurenčnímu prostředí zároveň zamezil dalšímu početnímu růstu udělených licencí.

Všechny tyto stížnosti a podněty vzalo ministerstvo vnitra velmi vážně. V souvislosti s interpelací zjišťovalo, zda mělo nařízení č. 191/1912 skutečně tak závažný existenční dopad a přivodilo krach mnoha podniků, jak naznačují některá memoranda. Kupodivu se ukázalo, že situace v tomto ohledu vůbec není tak dramatická. Ze srpnových hlášení o počtu odepřených licencí vyplynulo, že zemské úřady v Čechách a ve Slezsku neodmítly od počátku roku ani jediného žadatele o licenci, v případě moravského místodržitelství k tomu došlo u dvou kočovných licencí a čtyř licencí stálých, vesměs z důvěryhodně znějících důvodů.²⁰⁾ Ministerští úředníci vypracovali soupis námitek i podnětů majitelů kin a vyžádali si k nim stanovisko zemských politických úřadů. Svodka postojů těchto úřadů k jednotlivým problémům patří k dalším pozoruhodným, informačně vydatným pramenům.²¹⁾ Vyhodnocování zkušeností a shromažďování názorů ovšem zabralo celé měsíce. Říšský svaz majitelů kin jich využil k řadě dalších jednání s úřady v naději, že se mu podaří prosadit žádoucí změny v ministerském nařízení. V červnu 1913 jednali zástupci předsednictva svazu na ministerstvu veřejných prací o zmírnění stavebních a požárních předpisů a na vídeňském policejním ředitelství o zmírnění předpisů bezpečnostních. Na přelomu července a srpna navštívili ministerstvo vnitra ve věci zákazu návštěvy kin dětmi v předškolním věku a omezování návštěvy kin mládeží. Koncem září se říšský svaz ministerstvu vnitra znovu připomněl rezolucí ze spolkového sněmu.²²⁾

19) O oprávněnosti vazby nařízení č. 191/1912 na císařský dekret z roku 1836 vyslovili na stránkách odborných periodik pochybnost i někteří představitelé české právní vědy, zejména Jan Heller (*Úvod do práva kinematografu*. „Sborník věd právních a státních“ 13, 1912 – 1913, s. 356 – 358), František Weyr (*K otázce propachtování kinematografických licencí podle min. nař. ze dne 8. září 1912, č. 191, ř. z.* „Časopis pro právní a státní vědu“ 16, 1933, č. 3 – 5, s. 271) a Bedřich Novák (*Propachtování kinematografické licence*. „Právník“ 74, 1935, sešit 4, s. 637 – 654). Stanovisko ministerstva vnitra naopak zcela akceptoval Jiří Hora (*Propachtování kinematografických licencí*. „Právník“ 74, 1935, sešit 7, s. 459 – 484) a v novější době i právní historik Karel Litsch (*Začátky českého filmu a právní předpisy*. „Iluminace“ 2, 1990, č. 1, s. 25).

20) Takovým důvodem byla například platební neschopnost žadatele či nedodržení povinnosti osobního provozování licence. Jeden žadatel byl odmítnut proto, že byl již držitelem dvou licencí ve Slezsku. Srov. AVA, Mdl, k. 2174, čj. 23343/1913.

21) Srov. tamtéž, čj. 3229/1914.

22) Srov. *Tätigkeitsbericht des Reichsverbandspräsidiums*. „Kinematographische Rundschau“ 1914, č. 304 (4. 1.), s. 4.

V podobných aktivitách svaz pokračoval i v roce 1914, přičemž se mu dostávalo signálů, že ministerstvo je přístupné ke změnám sporných ustanovení, ba dokonce že je i připraveno vypracovat nové nařízení. To alespoň sdělil ministr vnitra 20. května 1914 deputaci říšského svazu při audienci u příležitosti předání nového memoranda tyrolsko-vorarlberské sekce.²³⁾ Úřední korespondence s ministerstvem veřejných prací a s podřízenými politickými úřady pak svědčí o tom, že ministerstvo určité úsilí dovést celou záležitost k nějakému akceptovatelnému kompromisu skutečně vyvíjelo.²⁴⁾

Vstup Rakouska-Uherska do válečného stavu v červenci 1914 věci samozřejmě nepomohl, naopak ji odsunul na vedlejší kolej, i když nelze říci, že by otázka revize ministerského nařízení zapadla či odezněla úplně. Kina ostatně hrála dále, podílela se na propagaci rakouského vlastenectví a stala se rovněž jedním z finančních zdrojů pro zabezpečení válečných poškozců, vdov a sirotků. Byla již do té míry neodmyslitelnou součástí každodenního života monarchie a faktorem takového sociálního vlivu, že už je centrální a jim podřízené úřady nemohly pustit ze zřetele. Čas nicméně plynul a vůle k dořešení problémů kinematografického provozu zřejmě slábla. Také se v denní praxi „pročišťovala“ suma kritizovaných aspektů. Některá dříve vášnivě diskutovaná témata jako by se přitom vytratila. Noční můrou přestaly být vzhledem k benevolentnímu postupu úřadů například přísné stavební a bezpečnostní normy. Zdá se, že ani různá omezování návštěvy kin mládeží ze strany městských či školských úřadů neměla tak fatální dopad, jaký prorokovali majitelé kin. Jistě mimo jiné i proto, že tyto zákazy nebyly důsledně dodržovány. Některými problémy se zase ministerstvo vnitra nejspíš ani nemínilo zabývat. Naprázdno tak vyzněla například energie vložená do boje říšského svazu majitelů kin proti razantnímu nástupu kin provozovaných obcemi a různými korporacemi. Jim však patřila v očích státní správy budoucnost a snaha říšského svazu o jejich diskreditaci se proto zcela minula účinkem. Není sporu o tom, že privátní majitelé kin museli tento problém pociťovat zejména v provinčních oblastech velmi palčivě. Nicméně ani první světová válka nedokázala přerušit prudký rozvoj kinematografie a ten konkurenční prostředí ve stále houstnoucí síti kin částečně zmírňoval.

Dialog filmových kruhů s úřady se tak postupně soustředil na témata nejpodstatnější – témata systémové povahy. K nim od počátku patřila otázka filmové cenzury. Nařízení č. 191 z 18. září 1912 uvedlo v život čtyřčlenné cenzurní poradní sbory zřízené při každém povolujícím úřadě, tedy při všech zemských úřadech, a rekonstitovalo tak – na vyšší úrovni ovšem – decentralizovaný model filmové cenzury. Stal se tedy pravý opak toho, o co usilovali zástupci filmových institucí. Ti prosazovali princip cenzury centralizované, s možností sekundární cenzury na úrovni zemí. Zřídit centrální cenzurní sbor pro celé Rakousko nebylo podle názoru ministerstva schůdné, ale zástupcům kinematografie se dostalo příslibu, že roli centrálního cenzurního sboru převezme vídeňská cenzura, jejíž verdikty budou zemskými úřady víceméně respektovány. V tomto smyslu prý ministr vnitra příslušným výnosem také tyto úřady instruoval. K rozčarování filmových kruhů však začaly některé nově ustavené cenzurní sbory žít vlastním životem a cenzurovat celou místní distribuční nabídku, jak jim někdy ostatně ukládaly i policejní předpisy. Podle nich se například v Čechách mohly od 1. května 1913 promítat pouze filmy cenzurované pražským místodržitelstvím.²⁵⁾ Zpočátku se přitom zdálo, že se ideu ústřední cenzury podaří prosadit. Z ústní ankety v dubnu 1912, kde byla otázka cenzury obsáhle diskutována a majiteli kin velmi přesvědčivě argumentována, vzešel totiž závěr, podle něhož mají sice cenzuru vykonávat zemské úřady, ale zároveň se připouští možnost zřízení nějakého centrálního cenzurního orgánu, který by

23) Srov. *Eine Audienz beim Minister des Innern Baron Heinold. Eine neue Kino-Verordnung in Sicht. „Kinematographische Rundschau“* 1914, č. 324 (24. 5.), s. 1 – 3.

24) Srov. např. AVA, MdI, k. 2174, čj. 38004/1914.

25) Srov. Z. Š t á b l a, c. d., s. 214.

zemské úřady pravidelně informoval o povolených a zakázaných filmech, přičemž by těmto úřadům i nadále zůstávala otevřena možnost vlastní preventivní i represivní cenzury.²⁶⁾ Ministerstvo vnitra nakonec tento záměr opustilo a přiklonilo se k méně praktickému modelu paralelní vícenásobné cenzury. Určité zjednodušení a hlavně odvrácení hrozby čtrnáctinásobného cenzurování několika tisíc filmů ročně přinášel § 21, který úřadům umožňoval upustit od „předvedení na zkoušku“ a využít cenzurního verdiktu z jiného správního území. V prováděcím výnosu k tomuto paragrafu argumentuje ministerstvo své rozhodnutí jednak kompetenčními předpisy, jednak rozmanitostí poměrů, k nimž nutno při výkonu cenzury přihlížet.²⁷⁾ Role centra tedy v nařízení žádným způsobem posílena nebyla a rezoluce, kterou na protestním shromáždění 29. května 1913 přednesl předseda Spolku filmových průmyslníků v Rakousku (Bund der Kino-Industriellen in Oesterreich) Josef Somlo, ani nové memorandum z 2. srpna 1916 podané v této záležitosti společně Říšským svazem majitelů kinematografů a zmíněným spolkem nepohnuly ministerstvo vnitra k žádným změnám.²⁸⁾ Není ovšem vůbec vyloučeno, že v revidované verzi by k takové změně došlo. V již zmíněné svodce názorů zemských politických úřadů se totiž naprostá většina z nich vyslovila pro zřízení centrální říšské cenzury.²⁹⁾ Zajímavý je další vývoj filmové cenzury po rozpadu Rakouska-Uherska. V Rakousku zůstal zachován model decentralizovaný, chápaný jako demokratický, přičemž idea centralizované cenzury byla odmítnuta jako symbol „starých pořádků“. Naopak v Československu byla centralizace filmové cenzury prvním krokem, který nová státní správa na poli kinematografie učinila. Realizovala přitom vlastně variantu navrhovanou na počátku desátých let právě zástupci kinematografie – pokud pražský cenzurní sbor shledal, že daný film je třeba přezkoumat ještě z hlediska slovenského, mohl film povolit k předvádění „s výhradou pro Slovensko“ a cenzuru pro distribuci filmu na Slovensku přenechat ministerstvu s plnou mocí pro správu Slovenska v Bratislavě.³⁰⁾

Ústředním tématem dialogu majitelů kin se státní správou však byla jednoznačně otázka zkoncesování kinematografické živnosti. Na tuto novou sféru zábavního průmyslu byl aplikován rakouský licenční systém, který počítal s časovým omezením licencí. Můžeme bezesporu věřit všem kritikům tohoto systému, kteří poukazovali na trvale nejistou situaci kinematografických podnikatelů. Zřízení stálého kina vyžadovalo značnou vstupní investici, a stát přitom neposkytoval majitelům kin žádné záruky, že budou moci svůj podnik také delší dobu provozovat. Ať projevovaly rakouské úřady ohledy sebevětší, vývoj dal obavám majitelů kin jednoznačně za pravdu. Stát mohl díky licenčnímu systému kdykoliv na kina vztáhnout ruku a podle své libovůle měnit strukturu jejich provozovatelů. Také tak ostatně zanedlouho učinil – to už ovšem nebyl stát rakouský, nýbrž československý.³¹⁾ Majitelé kin požadovali, aby jejich živnost byla prohlášena za koncesovanou ve smyslu § 15 živnostenského řádu. Ten se totiž zatím na jejich živnost nevztahoval, neboť „podniky pro veřejné zábavy a všeliká představení“ byly císařským patentem z 20. 12. 1859,

26) Srov. *Stenographisches Protokoll der Enquete über das Kinematographenwesen*, s. 61 – 89 (AVA, Mdl, k. 2173, čj. 19167/1912), a zápis z porady zástupců zemských úřadů konané 19. dubna 1912, den po skončení ankety (tamtéž).

27) Srov. J. H o r a, *Filmové právo*, s. 131.

28) Srov. AVA, Mdl, k. 2175, čj. 49461/1917. Problematikou rakouské filmové cenzury do roku 1918 se detailně zabývá disertační práce Idy Wickenhauserové *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich 1895 – 1918*, (Phil. Diss.), Wien 1967.

29) Srov. AVA, Mdl, k. 2174, čj. 3229/1914.

30) Srov. J. H o r a, *Filmové právo*, s. 117.

31) Například výnos ministerstva vnitra z 18. 1. 1926 zakazoval udělit v místech s více než 5000 obyvatel licenci jednotlivcům či sdružením, jež nesledují účely dobročinné nebo kulturní. Srov. J. H o r a, *Filmové právo*, s. 47.

č. 227 ř. z., č. V, písm. o), z jeho působnosti vyňaty. Živnostenský řád rozlišuje živnosti svobodné, řemeslné a koncesované, přičemž živnosti řemeslné a koncesované v §§ 1 a 15 konkrétně vyjmenovává, neboť jejich vykonávání je vázáno na splnění určitých podmínek. V tomto smyslu lze koncesovanou živnost označit za nejpřísnější formu živnosti. Dodatečné zařazení veřejného předvádění filmů mezi koncesované živnosti umožňoval § 24 ž. ř., který dával ministru obchodu pravomoc podřídit koncesi v případě potřeby ještě jiné živnosti než v § 15 dosud jmenované. Majitelé kin si od tohoto kroku především slibovali, že odstraní časové omezení platnosti licencí. Celá věc by však měla ještě další podstatný efekt. Živnostenský řád totiž ukládal živnostníkům povinnost organizovat se v odborných společenstvech, která pak byla partnerem státním orgánům při řešení problémů daného oboru a na které státní správa delegovala i některé pravomoci. Pro kinematografický obor by existence takového společenstva znamenala nepochybně společenský vzestup a perspektiva „řádne“ integrace oboru do hospodářských struktur státu včetně vazeb na obchodní a živnostenskou komoru musela jistě na majitele kin působit lákavě.

Nespadalo do kompetence ministerstva vnitra učinit takovéto rozhodnutí a ministr vnitra to v prováděcím výnosu k nařízení z 18. září 1912 také zřetelně vyjádřil: „Bylo by rovno zásadní úpravě, kdyby provoz kinematografů měl být předmětem živnostenského práva, jež za určitých podmínek ve formě koncese musí být propůjčováno a provozováno; takovou úpravu nelze provést pouhým nařízením, nýbrž nutno ji vyhradit zvláštnímu zákonu.“³²⁾ To ovšem majitele kin vůbec neodradilo od opakovaných pokusů tuto ideu prosadit. Spolek českých majitelů kinematografů v král. Českém tuto problematiku oživil v dopise ministerstvu vnitra z 2. března 1915 (viz dokument č. 6). V dubnu 1915 pak delegace spolku navštívila v této věci ministerstva vnitra, obchodu a veřejných prací ve Vídni. Všude se jí dostalo ujištění, že se na věci pracuje a že na přípis jejího spolku bude brán zřetel.³³⁾ Přesvědčeného zastánce tohoto kroku našla zejména v ministru veřejných prací Ottokaru Trnkovi, který jejich návrh doporučil ministru vnitra i ministru obchodu.³⁴⁾ V červnu pak spolek zaslal do Vídně návrh osnovy nařízení.³⁵⁾ Angažoval se rovněž říšský svaz, který ze své valné hromady konané na sklonku července 1915 vyslal na ministerstvo vnitra deputaci. Oproti původnímu odhodlání hovořit o koncesi vnesla deputace, kterou přijal hrabě Zedwitz, požadavek zavést princip doživotní licence a právo licenci propachtovat či prodat. Dozvěděla se však, že licenci nelze propůjčit do úmrtí, nýbrž jen na dobu neurčitou a její prodejnost že je vyloučena. Říšský svaz měl vyčkat, jak dopadne návrh českého spolku. Ten se po tomto debaklu, jemuž byl přítomen i jeho zástupce, rozhodl postupovat již samostatně, nezávisle na říšském svazu.³⁶⁾ Také slezská sekce říšského svazu přišla s vlastní iniciativou a připojila se v dopisu ministerstvům vnitra a obchodu ze dne 13. října 1915 k požadavku českých kolegů (viz dokument č. 7).

Jakkoliv měla tato idea podporu ministerstva veřejných prací a částečně snad i ministerstva vnitra, narazila na nesouhlas ministerstva obchodu. To nepřijalo tezi o neustálé hrozbě velkých ztrát, jež se mohou týkat nanejvýš jen prvního licenčního období. Také množství žadatelů o kinolicenci bylo mu dokladem toho, že ekonomické riziko zde není tak dramatické, jak je majitelé kin podávají. Především však ministerstvo obchodu odmítalo představu, že by mělo dojít k dělení dosud jednotných kompetencí. Vztažení živnostenského řádu na kina by totiž znamenalo jejich začlenění do resortu ministerstva obchodu, aniž by ovšem zanikla jejich vazba na resort ministerstva

32) Tamtéž, s. 23.

33) Srov. zápis z výborové schůze Spolku českých majitelů kinematografů v král. Českém konané dne 28. dubna 1915. Kniha protokolů výborových schůzí 3. 2. 1915 – 10. 1. 1917, NFA, f. Ústřední svaz kinematografů v ČSR.

34) Srov. AVA, MdI, k. 2175, čj. 58350/1915.

35) Srov. zápis z výborové schůze spolku v knize protokolů ze dne 30. června 1915.

36) Srov. zápis ze dne 4. srpna 1915 tamtéž.

vnitru. Připomeňme, že právě tento model duální resortní příslušnosti pak vznikl v Československé republice a přinesl řadu problémů. Podle názoru ministerstva obchodu lze celý problém řešit samostatným zákonem, analogicky s divadelním podnikáním.³⁷⁾ Zdá se, že se tímto stanoviskem z poloviny října 1915 pro všechna zainteresovaná ministerstva celá záležitost uzavřela. Epilog neochabujícímu úsilí majitelů kin v této etapě tvoří nový přípis Spolku českých majitelů kinematografů v král. Českém z posledních týdnů Rakouska-Uherska (viz dokument č. 8). Dopis s návrhem osnovy, datovaný 11. září 1918, je na rozdíl od všech ostatních, hojně podtrhaných dokumentů nedotčený – vídeňští úředníci už jej zřejmě ani nečetli.

Ivan Klimeš

Archeografický úvod

Všechny editované dokumenty pocházejí z fondu vídeňského ministerstva vnitř (Ministerium des Innern 1848 – 1918 /Allgemein/), který je uložen ve Všeobecném správním archivu (Allgemeine Verwaltungsarchiv) ve Vídni. Různých memorand na téma poměrů v kinematografii vznikla v desátých letech celá řada, jistě zejména proto, že rakouské úřady poněkud otálely s dořešením právní úpravy kinematografického oboru. Vzhledem k množství a rozsahu těchto textů jsme byli nuceni koncipovat naši edici výběrově. Většina memorand se ostatně po věcné stránce do značné míry překrývá, takže informační ztráty způsobené výběrem nejsou příliš veliké. Do naší edice jsme zařadili především všechny nalezené, dosud prakticky neznámé dokumenty pocházející z českých zemí. Přinášejí mimo jiné i cenná svědectví o situaci kin na našem území. K dokumentům české proveniencce jsme připojili tři rezoluce z vídeňských protestních shromáždění majitelů kin reagujících na vydání ministerského nařízení č. 191 z 18. září 1912. Dokreslují atmosféru zápasu kinematografistů s centrálními úřady a doplňují tematický rejstřík výhrad filmových „interesentů“ vůči zmíněné právní normě.

Rezoluce ze shromáždění majitelů a zaměstnanců kin 19. prosince 1912 ve Vídni (dokument č. 1) je jednostránkový, tiskem vydaný leták. Tištěnou formu, navíc výpravně koncipovanou, mají rovněž memoranda Spolku českých majitelů kinematografů v král. Českém (dokument č. 2) a sekce Morava a Slezsko Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku (dokument č. 3). Všechny ostatní dokumenty jsou strojopisy, v nichž si příjemce (s výjimkou neporušeného dokumentu č. 8) vybrané pasáže zatrhl či podtrhl, v případě dokumentu č. 7 i připsal marginální rukopisné komentáře. Dokumenty č. 4 a 5 jsme převzali z přílohy ke strojopisnému hlášení místodržitelského rady R. Pruckmüllera. Vyskytují se však i v tištěné formě (textově téměř identické) jako součást tiskem vydaného protokolu z protestního shromáždění (AVA, Ministerium des Innern, k. 2174, čj. 30093/1913, s. 8 a 12). Při přípravě edice jsme vycházeli z *Pravidel pro vydávání novodobých historických pramenů* (Studie ČSAV 12, Academia, Praha 1978). Textově jsme do editovaných dokumentů zasáhli v jediném případě, a to v dokumentu č. 8, kde jsme v názvu § 15 opravili v intencích terminologie užívané v ostatních paragrafech chybný termín *prováděcí* povolení na povolení *předváděcí*. Edice je vybavena dvojím poznámkovým aparátem: písmenné indexy odkazují ke grafickým zvláštnostem textu, číselné k věcným komentářům. Dokumenty č. 1, 3, 4, 5 a 7 jsou původně psány v německém jazyce; pro účely naší edice je přeložila Yveta Blovká. U přeložených dokumentů jsme upustili od evidence grafických zvláštností textu, upozorňujeme pouze na rukopisné vstupy.

Studovat ve vídeňských archivech a knihovnách umožnilo editorovi stipendium, které mu poskytl Österreichisches Ost- und Südeuropa-Institut (OSI), konkrétně jeho brněnská pobočka na Masarykově univerzitě. Editor připomíná tuto skutečnost s vděčností a zvláštní poděkování rád vyjadřuje obětavé dr. Janě Stárkové.

I. K.

37) Srov. AVA, MdI, k. 2175, 58350/1915.

Edice a materiály

REZOLUCE A MEMORANDA MAJITELŮ KIN V RAKOUSKU 1912 – 1918

OBSAH:

1. rezoluce ze shromáždění majitelů a zaměstnanců kin (19. 12. 1912)
2. memorandum Spolku českých majitelů kinematografů v král. Českém (duben 1913)
3. memorandum moravské a slezské sekce Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku (jaro 1913)
4. rezoluce z protestního shromáždění majitelů kin proti vydávání nových licencí (29. 5. 1913)
5. rezoluce z protestního shromáždění majitelů kin o filmové cenzuře (29. 5. 1913)
6. dopis Spolku českých majitelů kinematografů v král. Českém (2. 3. 1915)
7. dopis slezské sekce Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku (13. 10. 1915)
8. dopis Spolku českých majitelů kinematografů v král. Českém s návrhem osnovy zákona (11. 9. 1918)

1.

1912, 19. prosinec, Vídeň. – Rezoluce majitelů a zaměstnanců kin požadující změny v ministerském nařízení z 18. září 1912 č. 191 ř. z., jež mělo vstoupit v platnost 1. ledna 1913.

Rezoluce.

2000 majitelů kinematografů, filmových zaměstnanců a interesentů, shromážděných dnes, 19. prosince 1912, v hotelu Wimberger, se opětovně v poslední hodině před nabytím platnosti ministerského nařízení z 18. září 1912 sjednotilo v naléhavé prosbě, aby vysoká vláda zmírnila pro celou branži neblahá ustanovení § 23 zmíněného nařízení, která se vztahují na návštěvy dětí a mladistvých, dodatečným nařízením, a to tím způsobem, že se tato ustanovení budou vztahovat pouze na děti školou povinné, jak tomu bylo dopsud.

Dnes shromáždění tuto prosbu odůvodnili v první řadě tím, že tato ustanovení jsou vhodná pro to, aby vážně ohrozila existenci kinematografických podniků Rakouska, čímž přichází v úvahu, že o svůj chléb by přišly nejen stovky stálých kin, nýbrž i tisíce zaměstnanců a mladý kinematografický průmysl Rakouska by byl postižen tím nejtěžším způsobem. Tento úspěch zmíněných ustanovení, jenž jistě nebyl záměrem vysoké vlády, by vedl také k závažným hospodářským ztrátám, protože jak do kinematografických divadel, tak do průmyslových a obchodních podniků této branže bylo investováno mnoho tisíc korun, které by tak z větší části byly ztraceny.

Ostatně neexistují důvody ani morálního, ani pedagogického charakteru pro další rozšíření dosavadních omezení návštěvnosti, která jsou pro majitele kinematografů již dostatečně bolestná.

V tomto ohledu shromáždění poukazují na přiložené vývody, které jsou shrnuty v dopise velevážené excelenci ministru vnitra a rovněž se, pokud by vysoká vláda nebyla s to okamžitě zrušit ustanovení § 23, což by pro zástupce kinematografů byla jediná trvale spásná možnost, připojují k prosbě o posunutí okamžiku nabytí platnosti ustanovení § 23 alespoň na 1. červen 1913, aby momentálně všeobecně nepříznivá hospodářská situace, kterou velmi trpí i kinematografická branže, nebyla vyostřena až do krize.

Dále zde shromáždění prosí vysokou vládu ve smyslu vývodů referentů o změnu následujících ustanovení nařízení:

1. Ohledně cenzury prosí o vytvoření jednotné říšské cenzury.
2. O zrušení ustanovení, které je v zákonodárství ojedinělé a podle kterého jsou kinematografická divadla také pod dohledem soukromých osob. Pakliže majitelé kinematografů musí na ustanovení § 23 pohlížet jako na závažné materiální poškození, pak ustanovení § 22, odst. 2 znamená právě tak velké poškození v ohledu morálním.
3. Zásadní propůjčování licencí na dobu minimálně 5-ti let, protože dosavadní krátkodobé licence, které jsou vyměřovány podle ustanovení z roku 1836, již nejsou použitelné na dnešní kapitalistické podniky.

Na závěr dnes shromáždění z oboru kinematografie prosí, aby se vysoká vláda nenechala zmást zvláštními ohledy na nepodložená tvrzení a hesla a aby nezapomněla, že kinematografie je živnostenské odvětví, které v hospodářském životě země již sehrává velkou roli, která je příliš významná na to, než aby byla obětována neoprávněným zřetelům.

AVA, Ministerium des Innern 1848 1918 (Allgemein), k. 2172, čj. 47614/1912.

2.

1913, duben, Praha. – Pamětní spis Spolku českých majitelů kinematografů v král. Českém adresovaný vídeňským centrálním úřadům. Memorandum upozorňuje příslušná ministerstva na neúnosnou situaci venkovských kin po vydání ministerského nařízení č. 191/1912 o pořádání veřejných kinematografických představení a přichází s konkrétními návrhy na změny v tomto předpisu.

Pamětní spis
Spolku českých majitelů kinematografů
v král. Českém se sídlem v Praze (Lucerna)
podaný
vysokému c. k. ministerstvu vnitra
a
vysokému c. k. ministerstvu veřejných prací.

Na základě ankety, uspořádané loni v dubnu,¹⁾ a po získání informací, zprostředkovaných jednotlivými správními úřady, vydalo vysoké c. k. ministerstvo vnitra v dorozumění

s vysokým c. k. ministerstvem veřejných prací ministerské nařízení pro kinematografické podniky naší říše s platností od 1. ledna 1913. Účelem tohoto nařízení jest: po nabytých zkušenostech odpomoci různým nedostatkům a škodlivinám, jež právě v tomto ještě mladém, dotud nedosti organisovaném a málo chráněném živnostenském odvětví se vyskytují.

Ačkoli vysoká vláda zamýšlí pomocí nového nařízení uspořádati naše poměry co nejlépe, účinky praktického provádění předpisů ukazují, že nařízení to, vydané pro všechny podniky v říši, nejeví se vždy a všude účelným, zejména však že takovým není pro poměry venkovských měst království Českého.

Značí-li některá ustanovení nového ministerského nařízení i pro velkoměsta útisk sotva snesitelný, jenž mnohé podniky připraví vůbec o možnost existence, tož měrou mnohonásobně ještě zvětšenou pocítuje se to na venkově.

Poměry hlavního města říše i hlavních měst jednotlivých zemí již v samých základech liší se naprosto od poměrů venkovských a měří-li se stejně všem, následuje z toho docela přirozeně, že na provinční podniky, jichž stav už dříve byl velmi neutěšený, tímto novým nařízením bylo uvrženo další těžké břímě, jež je citelně postihne.

Budiž dovoleno, abychom mohli poměry velkoměstské i provinční blíže osvětliti:

Ve venkovském kinematografickém divadle rekrutují se návštěvníci na 80 procent z kruhů dělnických. Tyto vrstvy, byvše jednou pro biograf získány, jsou mu svou pravidelnou návštěvou věrny; počet pravidelných návštěvníků omezuje se však na stav právě jmenovaný a tím je také dána hranice. Usedlý střední stav, obchodníci a různí zámožní lidé jsou po stránce nabídky a výběru zábav tak hojně zahrnováni ze všech stran, že provinční kinematograf s nimi jako s pravidelnými návštěvníky počítati nemůže; a cizinecký ruch na venkově buď vůbec neexistuje, anebo pro svou nepatrnost, lidově mluveno, ani »nestojí za řeč«.

Zcela jiné poměry, co se týče návštěvníků, panují ve velkém městě. Připadá-li již ze všech tu žijících lidí na každé kinematografické divadlo určitý počet hlav, který je nepoměrně větší než na venkově, je také procentní sazba zámožné třídy značně vyšší než tam. K tomu přistupuje dále ještě cizinecký proud, jenž ve velkoměstě tvoří významný kontingent divadelních návštěvníků.

Tyto zcela opačné poměry, porovnáme-li velkoměsto s venkovem, mají za následek, že velkoměstský podnikatel může požadovati a vskutku také požaduje vyšší vstupné, kdežto venkovské kinematografické divadlo, tedy »divadlo malého člověka« v nejširším slova smyslu, chce-li si trvale udržeti pravidelné návštěvníky z lidových vrstev, musí stanoviti ceny co nejnižší.

Proti tomu se snad namítne, že stejnoměrně také požadavky kladené na venkovský biograf jsou menší, ježto tu mnohé může odpadnouti, co velkoměsto nezbytně poskytovat musí. To je chybné mínění! I když by malý člověk se spokojil s tím, dívati se na jakékoliv zajímavé obrázky, jsou zde přece také ještě, byť i jich není mnoho, oni lépe situovaní návštěvníci, kteří za obchodem neb pod. často jezdí do velkých měst anebo aspoň čítají pochvalné referáty o různých atrakčních filmech: ti pak přicházejí stále s novými tužbami a novými požadavky. A je samozřejmo, že chce-li si provinční majitel kinematografu přízeň jejich uchovati, musí splňovat přání těchto interessentů. On tedy, aniž by dociloval vyššího výtěžku a aniž by mohl očekávat expansi svého

podniku, je nucen krok za krokem ustavičně zvětšovaným požadavkům vyhovovat – na újmu svého rozpočtu.

Tak se jeví srovnání vnitřních poměrů velkoměstských podniků s vnitřními poměry podniků venkovských. Ještě bolestnější jsou však vnější známky provinčních poměrů.

Venkovské podniky jsou většinou odkázány na takzvaný nedělní obchod; jen malá část jich může hrát ve všední dny; o odpoledních představeních nemůže být na venkově téměř ani řeči, ježto není – návštěvníků. Statistická zpráva dokazuje, že v Čechách z členů sekce říšského svazu majitelů kinematografů jen 15 % hraje o všech dnech v týdnu a pořádá i odpolední představení – 9 % hraje sice každý den, ale mohou představení začínat až v sedm hodin večer – 32 % hraje taktéž denně, ale až od půl deváté večer, kdežto 44 % vůbec může jen o dvou nebo třech dnech v týdnu pořádat jedno večerní představení.

Ježto pak provinční kino pouze v neděli se těší silné návštěvě, jež znamená největší díl týdenního příjmu, vyskytují se hned velmi četní činitelé, kteří tento jeden den vztyčují za měřítko rentability podniku a činí z toho důsledek; požadují dary a dobročinnosti (a těch se jim také hojně dostává: v roce 1912 odvedli členové svazové sekce v Čechách K 60.000,- dobročinným účelům) a konečně nedovedou již potlačití přání, aby se stali majiteli licence, a ucházejí se o ni, míníce, že si tím opatří zlatý důl.

Nedivme se tedy, rojí-li se ze všech koutů nespočetné žádosti o propůjčení licence; důvod, pro nějž tato myšlenka u tak mnohých lidí uzraje, právě jsme vylíčili. Ať na venkově, nebo ve velkém městě – petentů o koncesse je stále dost a dost. Takový nový uchazeč o licenci neptá se nikdy, bude-li jeho projektovaný nový podnik moci existovat, když už přece v místě jsou starší zavedené podniky téhož druhu – on nezná vnitřních poměrů, jen vnější známky jej oslepují. Aniž přihlíží k tomu, že snad ani svých výdajů nebude moci z příjmů uhradit, bez zřetele k tomu, že může přivést k pádu existenci, zbudovanou na zdravém podkladě, a tímto způsobem že je s to způsobiti hospodářské katastrofy, snaží se přání svoje všemi prostředky uskutečnit a často se mu to podaří, jelikož na příslušném místě neznají dost dobře oněch vnitřních poměrů, možnost výnosu a existence.

Takový žadatel o licenci umí též obratně si zahrát na zastávce otázky lidového vzdělání a péče o dítě, a aby splnění své tužby spíše dosáhl, ohání se heslem: »Zničme staré zhoubné kino a usilujme působiti vědecky a vzdělávejme mládež.«

To jsou sice velmi chvalitebné zásady a snahy, jichž by však mělo být vydatněji užito na jiném poli, kde půda skutečně potřebuje takové očisty a takového obrození.

O lidovému a dítě v kinu je dokonale již postaráno censurou a institucí, jejíž vývoj je na zdárném pochodu. Vždyť již existující kinematografy za spolupráce zemského svazu pro vzdělávání lidu pořádají a budou pořádati týdně výchovná představení lidová a dětská.

Je-li úkolem těchto řádek, aby poměry, tak jak jsou, vskutku dle pravdy a co nejstručněji, ale s úplným vyčerpáním látky byly vylíčeny, nesmí se zapomenouti též nejstarší a první kategorie našeho oboru, to jest cestovních kinematografů. Také v nich jsou investovány velké kapitály a ani kočovnému podniku nesmí být upřeno právo na existenci; to však by se stalo, kdyby příslušná místa vyhovovala stále se množícím žádostem

o licence, neboť pak by nezbyl žádný volný koutek, kam by se mohl cestovní biograf na sebekratší dobu uchýlit.

Všechny tyto okolnosti nás nutí, abychom vysoké vládě co nejkratčeji tlumočili svoje přání a prosby ku povšimnutí a vyřízení.

[1] Kinematografickým podnikům měly by býti udělovány trvalé koncesse. V platnost vešlé stavební, zdravotní a bezpečnostní předpisy vyžádaly si na každém majiteli kina velkých obětí; k účelům pořádání kinematografických představení byly zřízeny zvláštní budovy a provedeny investice, jež trvalé ochrany potřebují, ba ji požadovati mohou a musí, nemají-li být existence a majetek uvrženy v nebezpečí. Udělování licencí na termíny skýtá jen malou anebo docela žádnou ochranu.

2) Nové koncesse na dobu několika let nemají býti udělovány. Když se zamýšlí pro některé místo udělit licenci, mohlo by k posouzení příslušných poměrů a existenční možnosti slyšáno býti dobrozdání spolku majitelů kinematografů, jak se také v jiných živnostenských odvětvích před udělením koncesse skutečně děje. Tím by se zabránilo přespočetnému vydání licencí.

3) Censura má býti vykonávána jen státními orgány, bez cizích vlivů a censurních poradců.

Pouze státní censure lze věnovati nejplnější důvěru, jelikož v tomto případě netřeba se báti uplatnění zájmů jednotlivcových ani přehmatů.

4) Zákaz školám, jež například vyslovila slavná zemská školní rada, měl by být zrušen pro filmy a programy, jež byly se zřetelem na děti censurovány. Kdyby tento zákaz pro školní děti byl ponechán v platnosti, bylo by to vlastně v rozporu s ministerským nařízením o censure filmů, které se zřetelem na děti zvláště se zkoumají. Majiteli kinematografu musí býti po provedené státní censure dovoleno, aby mohl příslušné způsobilé obrazy předváděti i pro děti; školní zákaz {překází mu v této státně opatřené možnosti}^a.

5) § 23. ministerského nařízení ze dne 18. září 1912, dle něhož se dětem a mládeži do 16 let návštěva kina po 8. hodině večerní zakazuje, měl by býti úplně zrušen anebo přinejmenším zmírněn. Zůstane-li tento paragraf zachován, znemožní se venkovským dětem a mládeži návštěva biografu téměř docela, poněvadž jak statisticky výše dokázáno v cifrách, 58 % venkovských kinematografů je nuceno pořádati jen večerní představení.

6) Ostré hroty stavebních ustanovení dle nového ministerského nařízení měly by vždy přizpůsobiti se místním poměrům a tím býti vydatně zmírněny; v opačném případě bude provozování živnosti často úplně podvázáno.

7) Ku všem komissím v kinematografických podnicích měli by býti přibíráni praktičtí znalci kinematografického oboru. Žádost, týkající se tohoto bodu, byla c. k. ministerstvu vnitra už podána.^b

V příčině všech okolností zde uvedených vznášíme [k vysoké vládě uctivou prosbu]^c, aby je podrobila dobrotivému uvážení. Kinematografie je dnes už průmyslem, jenž se těší úctě, neboť dobyl si světa a zasluhuje úřední ochrany nejplnější měrou. Doufáme pevně, že náš projev na vysokém místě, kamž je adresován, dojde pochopení a uznání.

- a – proložená sazba
b – tučným písmem
c – tučným písmem

1) Ve dnech 16. – 18. dubna 1912 uspořádalo ministerstvo vnitra ve Vídni ústní anketu, na níž všechny zainteresované skupiny diskutovaly věcnou stránku připravovaného ministerského nařízení.

3.

1913, jaro, Praha. – Pamětní spis moravské a slezské sekce Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku adresovaný vídeňským centrálním úřadům. Memorandum líčí situaci kin ve zmíněném regionu po vydání ministerského nařízení č. 191/1912 o pořádání veřejných kinematografických představení a navrhuje konkrétní změny některých jeho ustanovení.

Pamětní spis
sekce Morava a Slezsko Říšského svazu
majitelů kinematografů v Rakousku
podaný
vysokému c. k. ministerstvu vnitra
a
vysokému c. k. ministerstvu veřejných prací.

Sekce Morava a Slezsko Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku si dovoluje, s vynecháním podřadných bodů stížností, předložit vysokým úřadům soupis závažně pociťovaných nesnází, které byly způsobeny ministerským nařízením, jež vstoupilo v platnost dnem 1. ledna 1913.

Vůbec nechceme popírat, že vysoké úřady při vydání výše zmíněného ministerského nařízení byly prodchnuty těmi nejlepšími úmysly a že byly vedeny snahou o nalezení střední cesty, jež by sjednotila různorodé rozporné zájmy, které byly vyjádřeny v anketě v dubnu 1912.

Bohužel ale ustanovení ministerského nařízení citelně zasáhla zájmy majitelů kinematografů a z mnoha stran se množí stížnosti, které poukazují na živoření, ba v mnoha případech na úplné zničení podniků, které jsou beztak silně utlačovány.

Hlavní příčina škodlivých následků, které majitelům kinematografů v důsledku ministerského nařízení vznikly, musí být zřejmě spatřována v tom, že vícekrát jmenované nařízení bylo vydáno pro rozsah celé monarchie, aniž by se bral ohled na rozličné protiklady, jako je zejména velkoměsto a provincie. V ministerském nařízení tedy nalezneme jednotlivá ustanovení, která podřívají existenci kinematografických podniků v provinčních městech.

V tomto ohledu poukazujeme zejména na § 23 nařízení, kterým se mladistvým povoluje vstup pouze na představení, jejichž obsah byl prohlášen za vhodný pro mládež a zakazuje se přístup po 8. hodině večerní. Toto ustanovení pro provincii znamená velké poškozování kinematografických podniků.

Jak je vysokým úřadům zřejmě známo, nemůže většina provinčních kinematografických podniků své provozovny otevírat každý všední den, protože příslib ve všedních dnech je tak malý, že by se nedaly pokrýt režijní náklady.

Majitelé provinčních kin jsou tedy odkázáni na hraní o sobotách a nedělích, zatímco v ostatní všední dny se hraje jen naprosto zřídka a když, tak po 8. hodině večerní, protože podniky jsou odkázány většinou na poptávku pracujících a s ohledem na obvyklý konec pracovní doby se představení nedá zahájit před 8. hodinou večerní.

Vezmeme-li v úvahu, že právě mladiství obyvatelé tvoří velký kontingent návštěvníků kinematografických podniků, pak snad není zapotřebí žádných dalších rozborů pro to, jak závažným způsobem jsou podniky ustanovením § 23 ministerského nařízení postiženy. Ustanovení musíme označit jako tvrdé také proto, že mladiství mohou a smejí být zaměstnáváni v továrnách a živnostech, naproti tomu se těm samým bere možnost si večer po vykonané práci dopřát odpočinku návštěvou kinematografického podniku.

Podobná tvrdost ke kinematografickým podnikům, která není okolnostmi ospravedlněna, je obsažena v § 24 ministerského nařízení, který povolovacím úřadům umožňuje při udělování licencí zakázat představení v určitou hodinu s ohledem na konání bohoslužby.

Majitele kinematografického divadla jistě nenapadne v nábožensky založeném kraji hrát v době bohoslužby, protože by na sebe přivolal nevoli obyvatelstva. Oproti tomu může být zákaz ve městech a větších průmyslových oblastech doprovázen těmi nejostřejšími účinky, neboť, jak známo, velká část obyvatelstva bohoslužbám nepřivykla a zdá se sporné, zda mravním požadavkům národa neprospěje více, když bude např. v kinematografických podnicích poskytnuta možnost pro uvedení vážného nebo poučného představení, než když se lidé budou v hostincích oddávat alkoholismu nebo zhoubným hrám.

V souvislosti s těmito vývody nechť je poukázáno i na to, že při cenzurování filmu se někdy uplatňují vlivy, na které by se ve všeobecném zájmu neměl brát ohled. Opětovně musí být vyzdvihnuta nespravedlnost, která spočívá v tom, že mládeži smí být bez omezení povolována návštěva divadla, ačkoliv právě v něm jsou notoricky předváděny kusy, které musí být označeny za přímo nemorální a jejichž účinek ještě výrazně zvyšuje mluvené slovo.

Přestože ještě nikdy učitelský sbor a školní úřady nevydaly zákaz pro návštěvu divadla, zakazují často návštěvu kinematografických podniků, ačkoliv filmy přece podléhají úřední kontrole, je tudíž dána záruka, že nemorální představení nemohou být vůbec nabízena.

Tyto zákazy jsou také v přímém rozporu se záměrem, vyjádřeným ministerským nařízením, cenzurovat filmy pro školní představení a toto ustanovení by postrádalo jakéhokoliv významu, kdyby úřady bývaly vůbec chtěly žákům návštěvu kin zakázat.

Zvláštní podnět ke stížnostem dává také praxe uplatňovaná při udělování licencí. Ne vždy jsou k propůjčení licencí směrodatné věcné požadavky. Velmi často je udělena licence bez ohledu na místní poměry. V poslední době se často stává, že pod pláštíkem podporování obecně prospěšného podniku je licence udělena spolkům, ačkoliv tyto spolky zcela jistě disponují jinými prostředky, než způsobovat zostřením konkurence stávajícím kinům materiální újmu.

Při udělování licencí se často naprosto nedbá na to, že udělení nové licence pro stávající provozovnu častěji znamená úpadek, protože nový podnik může být vybaven lépe a tímto způsobem může publikum více přitahovat. Lze zaznamenat případy, kdy existence dříve velmi navštěvovaných kin byla novou licencí otřesena či úplně podkopána.

Pokud vezmeme v úvahu, že mnohý majitel kina do svého podniku investoval značný kapitál, někdy vložil dokonce celé své jmění, pak samo od sebe vyplývá, jak závažný význam náleží udělování nových licencí dosavadním majitelům kin.

Mělo by se tedy stát normou, že před udělením nové koncese bude vždy vyžádán posudek předsednictva svazu kinematografů, příp. znalecké vyjádření vedení sekce v korunních zemích, protože tyto korporace jsou povolány k ochraně dosavadních majitelů kin.

Bylo by také velice výhodné, aby se vyřídila regulace otázky kočovných licencí, kdy by při udělování nových licencí pro oblasti, které ještě nejsou obsazeny kinematografickými divadly, byla v první řadě zohledněna putovní kina, která se nachází ve velké nouzi a dostala tak možnost se stabilizovat.

Co se ale týče licencí pro dosavadní majitele kin, měly by se časově omezené licence změnit v časově neomezené. Časově ohraničená licence neznamena, ani při zachování všech zákonných a úředních předpisů, pro jejího držitele žádnou jistotu, že se bude moci těšit nerušenému zachování podniku. Pokud vezmeme v úvahu, že jak úřední předpisy, tak náklonnost publika k provozovně kinematografického podniku si vyžadují vybudování velmi nákladných prostor, aparatur atd., pak by snad mohlo být přání, aby se s majiteli kin nezacházelo hůře než s majiteli koncesovaných živností, kterým je rovněž propůjčována pouze časově neomezená koncese, uznáno za oprávněné.

Zvláštním podnětem pro vznesení stížnosti jsou stavebně policejní předpisy, se kterými se počítá v ministerském nařízení. Ohledně těchto předpisů by měl být úřadům udělen příkaz, aby loajálním způsobem vycházely vstříc majitelům kinematografických podniků. Zatímco při novém budování kinematografických podniků se předpisům učiní zadost snadno, setkávají se adaptace stávajících kinosálů ve smyslu zákonných předpisů s těmi největšími, někdy dokonce nepřekonatelnými těžkostmi. Pokud takové obtíže nastanou, měly by být úřady instruovány v tom smyslu, aby nevyžadovaly doslovné následování ministerského nařízení, ale aby za skutečných poměrů učinily rozumný kompromis, nalézající se v mezích dosažitelného a možného.

Ani zde by se nemělo zapomínat, že do stávajících podniků byl investován tu a tam významný kapitál, že je většinou úplně vyloučeno v krátké, úřadem stanovené době provést odpovídající změny a že se majitelům kin také často nedostává možnosti opatřit si v relativně krátké době onen nikoliv nevýznamný kapitál, který je potřebný pro opravy a adaptace.

Také by zde mělo být poukázáno na jeden velmi závažný nedostatek. Místní úřady často zařazují stavební změny ve smyslu ministerského nařízení pod hlavičku bezpečnostní policie, někdy tato nařízení ještě v oblasti jejich působnosti zostrhují a vznášení stížností, zejména ve městech, ve vlastních stanovách ještě odmítají z toho důvodu, že proti ustanovením, která byla vydána z pozice bezpečnostní policie, je právní postup vyloučen.

Když shrneme výše uvedené stížnosti, pak z nich vyplynou následující požadavky, které by měly být podrobeny laskavým ohledům:

1. § 23 ministerského nařízení by měl být zrušen nebo alespoň omezen takovým způsobem, že osobám nad 14 let by měla být umožněna návštěva kina i po 8. hodině večerní.
2. Od omezení ohledně konání představení s ohledem na bohoslužby by se mělo upustit.
3. Mělo by se působit tím směrem, že by se školním úřadům nařídilo, aby upustily od speciálních zákazů dětem školou povinným ohledně návštěvy kinematografického podniku.
4. Ustanovení ministerského nařízení pro stavební úřady musí být odpovídajícím způsobem zmírněna a zejména musí být vyjádřeno, že má být přenecháno místním úřadům, zda připustí místním poměrům odpovídající úlevy, přičemž pro posouzení přípustnosti budou přizváni členové sekce svazu kinematografů.
5. Nové koncese by pokud možno neměly být udělovány v místech, kde licence již byly uděleny, a zásadně po vyžádání znaleckého vyjádření říšského svazu, příp. sekce.
6. Stávající koncese by měly být uděleny na neomezenou dobu.
7. Cenzura by měla být prováděna pouze státními orgány, bez cizích vlivů a v moderním duchu.

AVA, *Ministerium des Innern 1848 – 1918 (Allgemein)*, k. 2174, čj. 30093/1913.

4.

1913, 29. květen, Vídeň. – Rezoluce přijatá na protestním shromáždění majitelů kin svolaném předsednictvem Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku. Rezoluce požaduje dočasné zastavení dalšího vydávání nových licencí pro pořádání veřejných kinematografických představení a protestuje proti ustanovení § 5 nař. č. 191/1912 ř. z., podle něhož mají být při licenčním řízení preferovány korporace sloužící obecně prospěšným účelům.

Rezoluce.

Dnes, 29. května 1913, shromáždění interesti z oboru kinematografů se jednohlasně usnesli, že se obrátí na vysoké c. a k. ministerstvo vnitra s prosbou o zastavení dalšího vydávání licencí pro pořádání kinematografických představení na dobu jednoho roku a o zrušení zejména ustanovení § 5 ministerského nařízení z 18. září 1912, podle kterých se spolkům nebo korporacím, které slouží obecně prospěšným účelům, má dostat při vydávání licencí zvláštních ohledů.

Tuto prosbu shromáždění odůvodňují tím, že pozice majitelů kinematografů v Rakousku se v důsledku vydání mnoha nových licencí již dnes stala tak tristní, že sotva polovina stávajících podniků je schopna pokrýt svou režii a řada majitelů kin v Rakousku stojí před hospodářským zhroucením. Další vydávání licencí by si vyžádalo další oběti a nejen, že by se tak definitivně ztratily miliony investovaného kapitálu, ale nové licence by vystavily četné existence úplnému úpadku. V tomto případě by nešlo pouze o existenci několika set majitelů kinematografů, ale o tisíce osob, které díky existenci těchto kinematografických podniků našly živobytí. Co se ale týče konkurence, vytvořené na základě ustanovení § 5, pak nás zkušenost poučila, že kinematografické podniky vzniklé díky spolkovým licencím jen z malé části slouží těm účelům, kterým vlastně měly sloužit a že § 5 je zneužíván v první řadě soukromými spekulanty, kteří se opevnili pod jménem obecně prospěšných spolků. Tím však nebyla porušena jen zákonná ustanovení,

skoro ve všech případech tím nejhrubším způsobem, ale nesvědomitými spekulanty, kteří chtěli shrábnout honoráře za zprostředkování, byl ohrožen cizí kapitál. Většina stávajících spolkových kinematografů totiž v důsledku vysokých nákladů, neodborného zřízení a často zcela neslýchaných dohod, není životaschopná. Konec většiny podniků tohoto druhu tedy bude představovat odprodej novým podnikatelům, kteří pak tato kina získají za cenu, která je nepoměrná s investovaným a ztraceným kapitálem. Ostatně změna § 5 ministerského nařízení z 18. září 1912 se jeví o to nutnější, že je zcela vyloučeno, aby se spolky, které sledují obecně prospěšné účely, směly pouštět do odvážných spekulací takového druhu, jaký představuje právě zřízení kinematografického divadla.

Shromáždění majitelé kinematografů od úsudku vysoké vlády očekávají, že vyslyší tuto jistě oprávněnou prosbu, aby až do doby možného vyrovnání mezi poptávkou a počtem stávajících kinematografických divadel nevydávala nové licence a zrušila ustanovení § 5 ohledně spolkových licencí.

AVA, Ministerium des Innern 1848 – 1918 (Allgemein), k. 2174, čj. 22453/1913.

5.

1913, 29. květen, Vídeň. – Rezoluce přijatá na protestním shromáždění majitelů kin svolaném předsednictvem Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku. Rezoluce požaduje, aby zemské úřady akceptovaly vídeňskou cenzuru jako ústřední říšskou cenzuru a aby její verdikty měly celorakouskou platnost.

Rezoluce.

Protestní shromáždění Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku, uspořádané 29. května 1913, konstatuje za nejčilejšího politování všech příslušníků oboru, že ustanovení výnosu pro kinematografy ohledně cenzury filmů nebylo používáno ve smyslu, který byl jednomyslně vyjádřen všemi faktory. Pět měsíců, které uplynuly od nabytí platnosti nařízení pro kinematografy nás přesvědčilo, že jsme, tak jako doposud, vystaveni nahodilostem, které znemožňují nerušený vývoj našeho průmyslu. Doufali jsme, že přesně určené normy nového nařízení učiní přítrž všem svévolím, a počítali jsme s tím, že idea říšské cenzury, samotnými úřady uznaná jako jediná rozumná, bude v praxi prováděna. Protože tomu tak není, musíme se na vysoké c. k. ministerstvo vnitra znovu obrátit s nejtrvalejší prosbou, aby ministerstvo podrobilo revizi nařízení pro kinematografy, které vstoupilo v platnost 1. ledna 1913, také ohledně cenzury, a poukazujeme zejména na § 21, který říká, že cenzura filmů probíhající ve Vídni má být bezpodmínečně uznávána také ostatními zemskými úřady. Protože takto u povolovacích úřadů mimo Vídeň chybí cenzurnímu poradnímu sboru jakákoliv příležitost pro uplatnění, měl by být § 16 logicky změněn tak, aby jmenování cenzurního poradního sboru muselo probíhat pouze pro Vídeň.

Příslušníci filmového oboru s důvěrou doufají, že jejich žádosti bude vyhověno tím spíše, že některé zemské úřady, které i doposud otevřeně vídeňskou cenzuru uznávaly, s ní měly ty nejlepší zkušenosti.

AVA, Ministerium des Innern 1848 – 1918 (Allgemein), k. 2174, čj. 22453/1913.

6.

1915, 2. březen, Praha. – *Dopis Spolku českých majitelů kinematografů v král. Českém ministerstvu vnitra ve Vídni. Majitelé kin navrhuji, aby bylo pořádání veřejných kinematografických představení prohlášeno za koncesovanou živnost s použitím § 24 živnostenského řádu.*

„Spolek českých majitelů kinematografů v král. Českém
se sídlem v Praze.“

Vázání po živnostensku provozovaného
pořádání kinematografických představení
u použití předpisů § 24. ř. ž. na koncessi.

V Praze, dne 2. března 1915

[Vysoké c. k. ministerstvo vnitra ve Vídni!]^a

V účtě podepsaný Spolek českých majitelů kinematografů v král. Českém se sídlem v Praze, jehož účelem jest hájiti zájmy svých členů, majitelů to kinematografů v král. Českém, klade uctivou prosbu:

Vysoké c. k. ministerstvo vnitra račiž ve shodě s vysokým c. k. ministerstvem obchodu, pokud se týče i ve shodě s vysokým c. k. ministerstvem veřejných prací, u použití předpisů § 24. ř. ž.¹⁾ po živnostensku provozované pořádání kinematografických představení všeho druhu všeobecně vázati na koncessi.

Uctivou tuto prosbu klade žádající spolek ve snaze dáti po živnostensku provozovaným podnikům svých členů pevnějšího základu a zabezpečiti jim lépe ochranu jich práv při správném a řádném plnění všech povinností.

Každý majitel po živnostensku provozovaného podniku pořádání kinematografických představení musel do podniku svého investovati značný kapitál a musel s velice značným nákladem zříditi si způsobilou provozovnu. Značný náklad se zřízením, jakož i se zařízením způsobilé provozovny možno jest uhraditi teprve po mnohaletém působení a ne za dobu jednoho až tří roků, na kterou dobu se nyní licence udílí. Není zajisté závidění hodnou situace, v níž každý majitel kinematografické licence se ocitá, když doba, na kterou licence byla udělena, dochází a on tone v nejistotě, podaří-li se mu licenci na další období opět obdržeti, anebo ne. Situace to zajisté velice tesklivá, když hrozí nebezpečí, že značný, namnoze jediný majetek podnikatele bez jakékoliv jeho viny neb bez jakéhokoliv jeho provinění může býti znehodnocen a ba takřka ztracen.

Koncessováním podniků byla by nejistota tato odstraněna a majitel koncesse bude se moci klidně podniku svému a jeho zvelebování věnovati a klidně budoucnosti vstříc hleděti. I z ohledů veřejných bude jen s prospěchem, bude-li živnostenské provozování kinematografických představení podrobena jako živnost koncessovaná zákonným předpisům řádu živnostenského.

Prospěšným bude to pro majitele koncessí kinematografických i z té příčiny, že bude jim možno dle obvodů jednotlivých obchodních a živnostenských komor utvořiti si svá odborná živnostenská společenstva, v nichž budou míti možnost náležitě hájiti odborné zájmy svých živností.

Majitelé po živnostensku provozovaných podniků kinematografických, jichž jest v království Českém přes půldruhého sta a kteří jsou značně poplatní a řádně plní zákonné povinnosti své v každém ohledu, očekávají s určitostí, že bude jich oprávněné prosbě za vázání živnosti jejich na koncesi ve smyslu předpisů řádu živnostenského vyhověno a tím živnost jejich na pevný základ položena a značné jmění do živnosti investované náležitě zabezpečeno.

Žádost téhož znění podává se současně na vysoké c. k. ministerstvo obchodu.

„Spolek českých majitelů kinematografů v král. Českém
se sídlem v Praze.“

[Václav Koubíček]^b
jednatel

[Richard Baláš]^c
předseda

[razítko spolku]

AVA, f. Ministerium des Innern 1848 – 1918 (Allgemein), k. 2175, čj. 58350/1915.

a oslovení psáno proložené a strukturované ve čtyřech řádcích
b-c – vlastnoruční podpis

1) § 24 živnostenského řádu z roku 1907 zplnomocňoval vládu, aby v případě potřeby podrobila koncesi i jiné živnosti, než jaké jsou vyjmenovány v § 15 ž. ř.

7.

1915, říjen, Opava. – Dopis slezské sekce Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku ministerstvu vnitra ve Vídni. Majitelé kin navrhuji, aby se pořádání veřejných kinematografických představení změnilo na koncesovanou živnost.

Sekce Slezsko Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku v Opavě, zastoupená předsedou Josefem Tschamlerem, majitelem kinematografu v Opavě, Wagnerova ulice

Vázání po živnostensku provozovaného
pořádání veřejných představení
prostřednictvím kinematografu na koncesi
za použití předpisů § 24 odst. 1 a 2 ž. ř.

Opava, dne 13. října 1915

Vysoké c. k. ministerstvo vnitra ve Vídni!

V hluboké úctě podepsaná sekce Slezsko Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku se sídlem v Opavě, která má za cíl podporovat zájmy německých majitelů kinematografů ve Slezsku, se obrací s nejoddanější prosbou:

Vysoké c. k. ministerstvo vnitra ve shodě s c. k. ministerstvem veřejných prací nechť ráčí za použití předpisu § 24 ž. ř. vázat po živnostensku provozované pořádání kinematografických představení na koncesi.

Tuto poníženou prosbu vznáší žádající sekce s úmyslem postavit živnostensky provozované podniky svých členů na pevnějším základě a zajistit jim dostatečnější zachování jejich práv za přesnějšího a řádného plnění všech jejich povinností.

Každý majitel živnostensky provozovaného podniku pro pořádání kinematografických představení byl nucen investovat do svého podniku značný kapitál a velkými náklady musel zřídit vhodnou provozovnu.

Vysoké náklady, spojené se zřízením a zařízením, lze amortizovat pouze za dlouholetého obchodního provozu, a nikoliv během jednoho až tří let, na kteroužto dobu jsou v současné době licence udělovány. Situace, do které je každý majitel kinematografu uveden při blížícím se vypršení platnosti licence, není v žádném případě záviděníhodná, protože nad majitelem kina se vznáší nejistota, zda se mu podaří získat licenci na další období. Je to opravdu těžká situace, když podnikateli bez jeho zavinění a aniž by se v jakémkoliv směru zadlužil, hrozí nebezpečí znehodnocení, ba takřkajíc ztráta značného, ba v mnohých případech dokonce jediného jmění.

Tato nejistota podniků by se odstranila vázáním na koncesi a držitel koncese by se tak mohl v naprostém klidu věnovat svému podniku a jeho náležitému rozvoji a svému vzrůstu a klidně by mohl hledět vstříc budoucnosti.

Také kvůli veřejným ohledům by bylo výhodné, kdyby se živnostenské provozování kinematografických představení jakožto koncesovaná živnost podrobovalo zákonným předpisům živnostenského řádu.

Pro držitele koncesí to bude výhodné také z toho důvodu, že jim tak bude umožněno tvořit vlastní odborná společenstva ve stávajících okresech obchodní a živnostenské komory, ve kterých budou moci lépe a řádněji obhajovat práva odborníků jejich živnostenského podnikání.

Majitelé po živnostensku provozovaných kinematografických podniků, kteří ve značně vysoké míře podléhají daňové povinnosti a kteří své zákonné povinnosti a závazky v každém ohledu přesně dodržují, s důvěrou očekávají, že jejich oprávněné prosbě o vázání jejich živnostenského podnikání ve smyslu předpisů živnostenského řádu na koncesi bude vyhověno a že jejich živnostenské podniky tak budou postaveny na pevnější bázi a jejich značný kapitál, který do podnikání investovali, bude přiměřeně zajištěn.

Žadatel si dovoluje v příloze připojit návrh příslušného ministerského nařízení¹⁾ a vznáší další náležitou prosbu:

Vysoké c. k. ministerstvo vnitra ve shodě s vysokým c. k. ministerstvem obchodu a vysokým c. k. ministerstvem veřejných prací nechť ráčí za použití předloženého návrhu v záležitosti vázání po živnostensku provozovaného pořádání veřejných představení prostřednictvím kinematografu na koncesi, o které usilujeme, zahájit předepsané řízení.

Žádost, která je shodná s tímto zápisem, bude současně doručena vysokému c. k. ministerstvu obchodu.

Sekce Slezsko Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku, Opava.

jednatel:
[Hans Dorasil]^a

předseda:
[Jos. Tschamler]^b

[razítko]

AVA, f. Ministerium des Innern 1848 – 1918 (Allgemein), k. 2175, čj. 58350/1915.

a-b – vlastnoruční podpis

1) Příloha s návrhem nařízení nebyla prozatím nalezena.

8.

1918, 11. září, Praha. – Návrh osnovy nového nařízení o pořádání kinematografických představení, který podal spolu se zdůvodňujícím průvodním dopisem Spolek českých majitelů kinematografů v král. Českém ministerstvu vnitra ve Vídni. Podstatou návrhu je koncesování kinematografické živnosti.

Vysoké c. k. ministerstvo vnitra ve [Vídni.]^a

Spolek českých majitelů kinematografů v král. Českém již podvakrát vznesl k vysokému c. k. ministerstvu vnitra snažnou žádost o koncesování živností kinematografických, a to dne 2. března 1915 a 16. června 1916.¹⁾

Po uplynutí dvou let dovoluje si svoji snažnou žádost opakovati a současně podati [návrh osnovy]^b, jak po nabytých zkušenostech posledních dvou let se jeví.

V předložené osnově dovoluje si akcentovati,

- 1) aby podniky kočovné nebyly dále rozmnožovány, nýbrž jejich počet postupným přetvořováním v podniky stálé, s pevným stanovištěm byl zmenšován,
- 2) aby pojem osobního provozování nebyl zaměňován s osobní činností v podniku,
- 3) aby kinooperatéri byli zkoušeni komisí ze společenstva majitelů kinematografů za přítomnosti vládního komisaře,
- 4) aby censura [byla] prováděna analogicky s censurou divadelní,
- 5) aby zákaz návštěvy týkal se pouze dětí školou povinných, průvodu rodičů postrádajících,
- 6) aby při stejném způsobu censury nebyly na kinematografy činěny větší nároky nežli na divadla.

V případě pak, že by vysoké c. k. ministerstvo vnitra na ten čas vidělo nemožným v nejbližší době uzákonění koncesování živností kinematografických provést, vznášíme k němu snažnou prosbu, aby alespoň v některých bodech svoje nařízení ze dne 18. září 1912 ř. z. l. 191 provést ráčilo, respektive příslušnými pokyny toto nařízení doplnilo v tom směru,

- 1) aby prodlužování licencí veleslavné c. k. místodržitelství v král. Českém neudílelo na dobu kratší tří let,
- 2) aby majitelům cestovních licencí byla vykázána pevná stanoviště a těm, kteří řádné stálé provozovny opatřiti si nemohou, aby místní c. k. úřady (okresní hejtmanství) nečinily překážky v provozování, jestliže z vážných důvodů jinam přesídliti nemohou.

K těmto přechodným požadavkům nucen podepsaný spolek následujícími okolnostmi:

- ad 1) Ve všech ostatních korunních zemích rakouských vykládá se nařízení vysokého c. k. ministerstva vnitra ze dne 18. září 1912 ř. z. l. 191, § 1. odst. 3 v ten smysl, že stávající licence prodlužovány jsou zpravidla [na jeden rok]^e (!), a tak se mnohdy stává, že ano zdejší c. k. místodržitelství přetížené pracemi jinými nemohlo vyříditi žádost za prodloužení licence; žadatel, nemaje ještě vyřízení své žádosti v ruce, musí pomýšleti na nové, následující prodloužení svojí licence. Tato ustavičná nejistota, tížící majitele licence kinematografické, zajisté nikterak neodpovídá exponovanému postavení a poplatnosti jeho.
- ad 2) Majitelé licencí cestovních podniků dání jsou obzvláště v nynější době úplně ve psí, neboť ač několikrát jim bylo dáno ujištění, že při zřizování podniků stálých na prvním místě jim, dosud kočujícím, dána bude přednost, aby se mohli trvale usaditi, se tak neděje, naopak zřizováním nových, stálých kinematografů spolkových a městských po venkově stále se okruh jich působení úží. Doprava a přeprava pak stále jest obtížnější, ba nemožnější. A dosáhne-li některý cestovní kinematograf konečně místa, závisí to na dobré vůli správce tamějšího zeměpanského úřadu, zda a jak dlouho jej tam ponechá představení pořádati. Ba byl nám oznámen případ, kdy majiteli licence bylo v poslední chvíli před zahájením představení zakázáno představení započítí.

Proto podepsaný spolek žádá důtklivě:

Vysoké c. k. ministerstvo vnitra račiž prozatím, nežli skutečně bude koncesování živností kinematografických, veleslavnému c. k. místodržitelství v Praze dáti pokyn, aby stejně, jako se děje v ostatních zemích Rakouska, také v království Českém prodlužování licence dělo se nejméně [na tři roky]^d a v tomže smyslu račiž svoje nařízení ze dne 18. září 1912 ř. z. l. 191, § 1. odst. 3. změnit tak, že by znělo:

Licence udílí se na dobu 1 – 3 roků. Po uplynutí této doby při bezvadném provozování ze strany majitele licence, prodlužuje se licence na žádost jeho vždy na dobu nejméně pěti roků.

Pokud se pak bodu 2. týče, račiž v zájmu lidskosti, na ochranu již tak dost zbědovaného stavu majitelů kočovních licencí správcům c. k. okresních hejtmanství uložit, aby těmto cestovním podnikům, pokud nebudou jim vykázána pevná stanoviště, nebylo činně překážek v provozování, zvláště pak, nacházejí-li se v místě, které jim existenční

podmínky zajišťuje, aby doba pobytu tohoto nebyla libovolně omezována nebo zkracována, naopak aby vysoké c. k. ministerstvo ustanoviti ráčilo, že

kočovné podniky mohou se v přechodném svém stanovišti umístiti na dobu 6 měsíců, kterážto lhůta jim dle dobrého zdání c. k. okresního hejtmanství až na dobu 12 měsíců prodloužena býti může.

V důvěře, že vysoké c. k. ministerstvo vnitra naše snažné žádosti blahovolně uváží a jim vyhoviti ráčí, znamenáme za

[Spolek českých majitelů
kinematografů v král. Českém
v Praze.]^e

[Václav Koubíček
jednatel]^f

[K. L. Klusáček
místopředseda]^g

[Osnova]^h

Nařízení ministra obchodu ve shodě s ministrem vnitra a s ministrem veřejných prací ze dne 191, čís. ř. z., jímž pořádání veřejných představení kinematografem prohlašuje se za živnost koncesovanou.

Na základě § 24., odstavce 1. a 2. a § 57. odstavce 3. živnostenského řádu nařizuje se takto:

[Oddíl. I.
Koncesse.]ⁱ

§ 1.

[O potřebě koncesse.]^j

Pořádání veřejných představení kinematografem váže se na koncesi.

§ 2.

[Nabývání a druhy koncesse.]^k

Práva na koncesi živnosti kinematografické nabývají všichni dosavadní majitelé licencí v tom rozsahu, jak ji dosud provozovali, tj. buď

a) v pevných stanovištích, nebo

b) jako kočovné podniky, vázané na určitá místa nebo obvody ve správním území povolujícího úřadu.

Počet dosavadních podniků kočovných nebudiž rozmnožován, naopak budiž přihlíženo k tomu, aby postupem doby přeměněny byly v podniky s pevným stanovištěm.

Práva na nové koncesse nabýti lze žádostí u povolujícího úřadu (§ 4.) na základě dobrozdání obecního úřadu v dožadovaném stanovišti, jakož i na základě dobrozdání místního společenstva (§ 5.)

§ 3.

[O rozsahu koncesse.]^l

Koncesse zavírá v sobě právo:

- 1) předváděti přírodní a vědecké snímky, jakož i události ze skutečného života,
- 2) předváděti kinematografické obrazy všeho druhu, tedy vedle námětů předchozích také takové, které byly uspořádány za účelem kinematografického představení (kupř. dramata, veselohry ap.).

V obém případě zahrnuje v sobě koncesse kinematografická právo doprovodu s hudbou.²⁾

§ 4.

[Povolující úřad.]^m

Koncessi udílí politický zemský úřad, v jehož správním obvodu představení mají se pořádati.

§ 5.

[Kterak se přihlíží k žádostem za koncessi.]ⁿ

K dosažení koncesse vyžaduje se kromě obecných podmínek k samostatnému provozování živností, spolehlivosti, bezúhonnosti a zvláštní způsobilosti uchazečovy, spočívající v průkazu obecného vzdělání ku provozování této živnosti postačitelého.

Při rozhodování o žádosti za koncessi buď přihlíženo k počtu povolených již podniků stejného druhu, ku potřebě, aby byly rozmnoženy, a k místním poměrům. Zpravidla buď přihlíženo k tomu, aby na každých 20 000 obyvatelů připadl toliko jeden podnik a aby každá jednotlivá provozovna byla od druhé nejméně 300 metrů vzdálena.

Před udělením koncesse k podniku s pevným stanovištěm má úřad slyšeti obec, v níž stanoviště podniku se nachází, a v místech, kde se státní policejní úřady nacházejí, vyslechnouti také úřady tyto. Mimoto jest před udělením koncesse o podané žádosti vyrozuměti co do místa příslušné společenstvo s vyzváním, aby podalo případné dobré zdání ve lhůtě nejdéle 14denní.

Udělí-li se žádaná koncesse bez ohledu na námitky obce, přísluší jí – pokud nejedná se pouze o změnu v osobě koncessionáře v téže provozovně – odvolati se do 14 dnů po vyrozumění k úřadu vyššímu za účinku odkladného.

V téže lhůtě přísluší právo odvolací se stejným účinkem také společenstvu, když své dobré zdání včas podalo a když koncesse (pokud nejedná se o změnu v odstavci předěšlém vyznačenou), proti návrhu jeho udělena byla.

Z dvojího stejného rozhodnutí dále se odvolati nelze.

§ 6.

[O dalších podmínkách koncesse a o zásadách provozovacích.]^o

Udělení koncesse jest na tom závislým, že provozovací pomůcky vyhovují požadavkům zdravotní, stavební, požární a bezpečnostní policie a že při podnicích s pevným stanovištěm prokáže se způsobilost provozovny.

Provozování ve spojení s živností hostinskou a výčepnickou není dovoleno; naproti tomu jest přípustno zřizovati buffety v takových podnicích, kde to vedlejší prostory dovolují.³⁾

Požadavky, které dlužno činiti u provozovacích pomůcek, zejména u přístrojův a provozovny v příčině stavební, požární a bezpečnostní policie, uvedeny jsou v příloze A ministerského nařízení ze dne 18. září 1912 čís. 191 ř. z.

§ 7.

[Osobní provozování.]^p

Jedné a téže osobě udělena býti může toliko koncesse jediná. Živnost provozovati jest zpravidla osobně majitelem koncesse. Z důležitých příčin může však politický úřad zemský schváliti, aby se živnost vykonávala zástupcem.

Schválení smí se uděliti jen tenkrát, je-li toho třeba vzhledem k majiteli koncesse, například získávají-li koncesse právnické osoby, nebo vyžadují-li to poměry jinak zvláštního zřetele zasluhující neb exekuce na podnik toho způsobu provozovacího vedená a v případech vyznačených v § 56 ř. ž.

Pojem úřadům zodpovědného zástupce nebudiž zaměňován s funkcí náměstka (ředitel nebo obchodvedoucího), kteří – jsou-li v tom kterém závodě nutnými – musí býti dohlédajícím úřadu majitelem podniku řádně hlášeni a příslušnými doklady jich fyzické i mravní způsobilosti doložena.

Pronájem (pachtování) koncesse se nepřipouští.

§ 8.

[Povinnost provozovací.]^q

Provozování nesmí býti zahájeno později než 12 (dvanáct) měsíců po doručení koncesní listiny a nesmí se přerušiti dále než po 12 (dvanáct) měsíců, jinak se koncesse odejme.⁴⁾

Závisí-li zahájení neb opětné zahájení podniku na dokončení úředně nařízených stavebních úprav, může povolující úřad prodloužiti lhůtu poměrům a okolnostem přiměřenou.

§ 9.

[O obsluze promítacího přístroje (oprávněný operátor).]^r

Promítací přístroj smí obsluhovati toliko operátor, který vykonal s úspěchem zkoušku o odborné svojí způsobilosti, může se o tom vykázati vysvědčením příslušné zkušební komise a má mimoto potřebnou spolehlivost a způsobilost po stránce mravní a fyzické.

K výkonu zkoušky jest třeba:

- 1) stáří nejméně 18 let,
- 2) průkazu nejméně jednoletého zaměstnání při promítacím přístroji v koncessovaném závodě neb odborné škole pod dozorem oprávněného operátora.
- 3) průkazu potřebné mravní spolehlivosti služebním vysvědčením neb úředním vysvědčením mravním a průkazu fyzické způsobilosti úředním lékařským vysvědčením.

Politický zemský úřad zřídí pro výkon zkoušky zkušební komisi sestávající z jednoho zeměpanského úředníka jako předsedy, jednoho zeměpanského odborného společenstva místního a ustanoví místo, kde se má zkouška konati. Tato opatření uveřejní se v zemském zákoníku.

Zkouška skládá se z ústního zodpovídání daných otázek a z praktického výkonu na zkoušku.

Neobstojí-li kandidát při zkoušce, může ji opakovati teprve po uplynutí doby dvou až šesti měsíců, kterou ustanoví zkušební komise. V tomto případě oznámí se jméno zkoušencovo všem ostatním povolujícím úřadům.

Výši útrat zkušební komise, včetně náhrady za námahu zkušebních komisařů (zkušební taxy) ustanoví zemský politický úřad. Zkušební taxu má předložit zkoušenec současně s průkazy v druhém odstavci uvedenými.

Operatér, který byl pro přestupky předpisů kinematografických třikrát policejně potrestán, proti kterému bylo zavedeno trestní řízení a pokud toto řízení trvá, jakož i ten, který byl pro trestný skutek jako kinooperatér odsouzen, ztrácí dle výše svého provinění buď na čas, anebo vůbec dalšího oprávnění. O tom, po návrhu společenstva, rozhoduje zemský politický úřad.

§ 10.

[O užívání dětí a mladistvých osob v podniku.]^s

Děti a mladistvých osob před dokonáním 16. rokem věku nesmí se v podniku užívat.

§ 11.

[Vnější označení.]^t

Majitel koncesse jest povinen užívatí přiměřeného vnějšího označení podniku. Zvolené označení musí obsahovati plné jméno majitele koncesse a musí býti uvedeno v žádosti za koncesi. Musí býti takové, aby byla vyloučena záměna s jinými, v témž území stávajícími podniky, rovněž i domněnka, jakoby šlo o lidumilný nebo vědecký ústav.

Označení uvede se v koncesní listině.

§ 12.

[Katastr koncesí.]^u

Každý povolující úřad vede o koncesích ve svém správním obvodu katastr, jenž obsahuje následující rubriky:

- 1) Jméno a bydliště, u fysických osob (majitelů nebo zástupců dle § 7) rodná data, domovské právo a stav,
- 2) datum a číslo koncesse,
- 3) stanoviště podniku, u kočovných podnikův území, pro které byla koncesse udělena,
- 4) vnější označení podniku,
- 5) rozsah koncesse,
- 6) náměstek (obchodvedoucí)
- 7) poznámka.

Do katastru může v určité dny během úředních hodin každý nahlédnouti a opisy pořizovati.

[Oddíl II.

Censura.]^v

§ 13.

[Povolení předváděcí.]^w

K veřejnému předvedení každého obrazu jest potřebí schválení povolujícího úřadu.

Majitel koncesse nesmí předvésti žádného obrazu, o němž nemůže prokázati, že bylo povolení uděleno.

Veřejné předvedení obrazu smí nastati toliko pod úředně povoleným jeho označením.

§ 14.

[Předvedení na zkoušku.]^x

Aby bylo dosaženo předváděcího povolení, musí každý obraz povolovacímu úřadu kinematograficky býti předveden.

Censuru obstarává zeměpanský censurní úřad, jemuž přidělena censura divadelní.

Předvádění obrazů na zkoušku koná se v určité, povolujícím úřadem ustanovené a každému členu oznámené dny. Vadného promítacího stroje nesmí býti při předvádění na zkoušku používáno, a proto jest předsedovi komise dbáti toho, aby stížnostem v tomto směru pronešených vyhověl.

§ 15.

[Odepření předváděcího povolení.]^y

Povolení budiž odepřeno, když by výjev zakládal skutkovou povahu nějakého trestního činu, mohl ohrožovati veřejný pokoj a pořádek nebo přičil se slušnosti a dobrým mravům.

Kdyby předvedení, třeba nebylo podmínek v prvním odstavci uvedených, mohlo mít škodlivý vliv na mladistvé osoby po stránce mravní neb intelektuální, odepře se povolení ku předvádění při představeních, k nimž mají přístup děti školou povinné.

Důvody zamítnutí sděleny budou straně písemně, aby proti nim cestu rekursu nastoupiti mohla.

§ 16.

[Udělení předváděcího povolení.]^z

Povolení se udělí, není-li podmínek v § 15 odstavci 1. uvedených.

V povolení budiž vyřknuto, uznává-li se, že předvedení hodí se pro děti školou povinné (§ 15. odstavec 2.).

Povolení budiž žadateli dodáno ve lhůtě co nejkratší po předváděcí zkoušce ve formě censurního lístku. Když žadatel o to žádá, vyznačeno buď povolení na jeho útraty též na obraze samotném nebo ve spojení s ním způsobem, který usnadňuje co nejvíce možná průkaz v § 13. odstavci 2. předepsaný.

Povolení platí pro správní obvod úřadu, který je udílí a zanikne v pěti letech po doručení censurního lístku.

§ 17.

[Odvolání předváděcího povolení.]^{aa}

Povolení budiž odvoláno nebo obmezeno na předvádění s vyloučením dětí školou povinných, objeví-li se dodatečně, že by dle prvního neb druhého odstavce § 15. bylo bývalo odůvodněno povolení odepřítí.

§ 18.

[Censurní katastr.]^{bb}

U každého povolujícího úřadu vede se censurní katastr podle vzorce v příloze B ministerského nařízení ze dne 18. září 1912 č. 191 ř. z. obsaženého, ve kterém se zapisuje každé odepření a každé udělení předváděcího povolení. Vzorec censurního lístku (§ 16. odstavec 3.) má souhlasiti se vzorcem katastrového listu.

Odejme-li neb obmezí-li se předváděcí povolení, bude zápis vymazán neb obmezení vyznačeno.

Zápisy do katastru provedou se zároveň s odepréním, udělením, odnětím neb obmezením předváděcího povolení. Úplné odepréní, odnětí neb obmezení předváděcího povolení oznámí se všem povolujícím úřadům zasláním opisu katastrového listu.

Do katastru může každý v určité dny během úředních hodin nahlédnouti a opis sobě pořizovati.

§ 19.

[Kterak se přihlíží ku předváděcím povolením
v jiných správních územích uděleným.]^{cc}

Bylo-li předváděcí povolení pro některý obraz již v některém jiném správním území odepréno nebo uděleno a rozhodne-li úřad v témž smyslu, může od předvedení na zkoušku (§ 14.) býti upuštěno. V tomto případě buďte v katastru a v rozhodnutí vytknuta rozhodovací data druhého povolujícího pořadu, na nichž se rozhodnutí zakládá.

[Oddíl III.

Všeobecná a prováděcí ustanovení.]^{dd}

§ 20.

[Dozor ku představením.]^{ee}

Za účelem dozoru ku představením buďte v hledišti chována pohotově dvě místa, z nichž lze průběh představení sledovati.

Majitel koncesse jest povinen na žádost úředního orgánu dozorčího podati po každém představení předeepsaný v § 13. odstavci 2. průkaz o každém předvedeném obrazu.

§ 21.

[Návštěva dětí.]^{ff}

Děti školou povinné smějí býti připuštěny toliko ku představením, jejichž obsah podle § 16. odstavce 2. uznán byl vhodným pro děti a která končí se před osmou hodinou večerní.

§ 22.

[Představení v neděli a ve svátky.]^{gg}

Povolující úřad udíleje koncessi ustanoví podle místních poměrů, pokud v neděli a ve svátky z ohledů náboženských nesmějí se v určité hodiny konati představení.

§ 23.

[Kterak se představení ohlašují.]^{hh}

Reklamní listy, plakáty, programy a jinaká návěští všelikého druhu nesmějí, bez újmy nakládání s nimi se stanoviska tiskové policie, obsahovati žádných obrazův a žádných popisův a vysvětlivek obrazů, k jichž předvedení nebylo dáno povolení (§ 16.). Popisy a vysvětlivky v návěstích mimo provozovací místnost smějí se vztahovati toliko k obrazům druhu v § 3 číslo 1. uvedeného.

Ohlašování obrazů, pro které předváděcí povolení bylo odepřeno (§ 15.), a návštějí, dle kterých lze se nadíti nemravných předvedení nebo která jsou vypočtena na mravům odporující zvědavost jako „Večery pro pány“, „pařížské večery“, „pikantní filmy“, jsou zapovězeny.

§ 24.

[Odnětí koncesse.]ⁱⁱ

Koncesse se odejme mimo případů uvedených v § 57. ř. ž., jakož i případů vypočtených v osmé a deváté hlavě živnostenského řádu také:

- 1) když majitel koncesse proviní se proti zákonným ustanovením a mravopoctnosti tak, že po dvojím potrestání stala se pochybnou spolehlivost, které jest ku provozování třeba,
- 2) nebude-li provozování zahájeno ve lhůtě v § 8. uvedené nebo přeruší-li se po dobu tam naznačenou.
- 3) nevyhovuje-li podnik požadavkům zdravotní, stavební, požární a bezpečnostní policie v § 6. uvedeným.

§ 25.

[Otisk tohoto nařízení na koncessní listině.]^j

Koncessní podmínky tohoto nařízení buďte pojaty do každé koncessní listiny s tím doložením, že když některá podmínka nebude dodržena, koncesse – bez újmy zákonitých trestních následků – podle § 24. má se odejmouti.

§ 26.

[Bezpečnostní a místní policie.]^{kk}

Toto nařízení nedotýká se nikterak povinností politických a policejních úřadů rovněž i úkolů místní policie v příčině pořádání veřejných představení kinematografy, zejména provádění zdravotní, stavební a bezpečnostní policie.

Uzná-li úřad z důvodů zdravotní, stavební, požární nebo bezpečnostní policie, že jest třeba změn provozovacích prostředků nebo provozovny, má majitel koncesse ve lhůtě nejvýše čtyř neděl, kterou mu za tím účelem povolující úřad ustanoví, tyto změny provést. Je-li třeba, bude provozování zastaveno, až závady budou odstraněny. Po uplynutí lhůty v § 8. uvedené užije se § 24, čísla 2.

§ 27.

[Ustanovení přechodná.]^{ll}

Každý majitel právoplatné na základě předpisů ministerského nařízení ze dne 18. září 1912 čís. 191 ř. z. udělené licence povinen jest v nepřekročitelné lhůtě šesti měsíců po vstoupení v moc práva tohoto nařízení u příslušného povolujícího úřadu o přiznání své koncesse zakročiti, aniž by při tom vázán byl provéstí průkaz způsobilosti v § 5. předsaný.

Neučiní-li tak, pozbývá na dále svého oprávnění.

§ 28.

[Počátek působnosti.]^{mm}

Toto nařízení nabude moci dnem vyhlášení.

Současně pozbývá platnosti nařízení ministerstva vnitra ve shodě s ministerstvem veřejných prací ze dne 18. září 1912. č. 191. ř. z. vyjma jeho příloh A a B.

AVA, f. Ministerium des Innern 1848 – 1918 (*Allgemein*), k. 2175, čj. 54132/1918.

a-d	psáno proloženě
e	razítko
f-g	vlastnoruční podpisy
h-i	psáno proloženě a podtrženo
j-u	podtrženo
v	psáno proloženě a podtrženo
w-cc	podtrženo
dd	psáno proloženě a podtrženo
ee-mm	podtrženo

1) O žádném podání z 16. června 1916 se protokoly z dvou červnových výborových schůzí spolku vůbec nezmiňují. Naopak zápis ze schůze konané 30. června 1915 sděluje, že „osnovy týkající se přeměnění licence na koncessi kinemat. zaslány 25/VI. do Vídně k ministerstvům vnitra, obchodu, veřejných prací“. Zdá se pravděpodobné, že v případě tohoto data jde v dokumentu o překlep.

2) Kinematografická licence se dosud nevztahovala na živý hudební doprovod; ten musel být řešen samostatnou licencí.

3) Toto ustanovení reaguje pravděpodobně na spory, které vedli majitelé kin vybavených bufety či přiléhajícími k restauraci se Společenstvem hostinských a výčepních, jež v takových kinech spatřovalo nežádoucí konkurenci. Srov. František Cvrk – Hana Slavíčková, *Historie kin na Děčínsku. Část I. – Počátky kin do 1. světové války*. „Děčínské vlastivědné zprávy“ 1992, č. I – II, s. 14.

4) Nař. č. 191/1912 ř. z. stanovuje v § 8 lhůty pouze šestiměsíční.

Literární obzor

Výlučný kinematograf Roberta Bressona

Robert Bresson: *Poznámky o kinematografu.*

Dauphin, Praha 1998, 117 stran, náklad 1000 výtisků.

V úvahách nad knihou francouzského režiséra Roberta Bressona *Poznámky o kinematografu* začneme u obrazu, který se vyskytuje v několika jeho filmech: ruka v detailu svírající pero a píšící na papír, detailní záběr na narůstající řádky textu. Bresson se v dokumentu *Ticho po pěšině*, který o něm natočil režisér François Weyergaus v roce 1965 (uvedl ho však téměř po třech desetiletích, v roce 1994), přiznává, jak silně na něho tyto záběry píšící ruky působí. Připustil zároveň, že ho záběry tohoto druhu v dokumentech o spisovatelích dokonce dojmají. Takto snímáný akt psaní je podle něho jedním ze způsobů, jak odhalit nitro postavy.

Příznačné je, že otázky kladoucí Weyergaus a odpovídající Bresson mají na mysli nikoli to, co se píše, tedy obsah sdělení, ani styl, jakým se píše, nýbrž to, že se píše. V záběru na píšící ruku totiž už je ono „co“ a „jak“ implicitně obsaženo, neboť to, co „je“ (v hlubokém a autentickém smyslu slova bytí) už „automaticky“ zaručuje formální a obsahovou originalitu. Proto pokaždé když bereme do rukou Bressonovu knihu, vybaví se nám ruka, která ji psala. Jen prostřednictvím tohoto obrazu se pro nás může stát kompletní, protože její „obsah“ neleží jenom v definitivně vysázených písmenech a větách, v její završenosti.

Ještě jedna vlastnost se pojí s Bressonovým psaním, a tou je intimnost. Pocit, že překračujeme hranice soukromého izolovaného světa, ačkoli se v něm žádného faktu z osobního života nedočteme, provází i četbu *Poznámek*. Bressonovou sférou toho pravého osobního sdělení je nejen zde, ale i v jeho filmovém díle, oblast ducha a idejí. Tam, kde pro mnohé převládá neosobní vědění, začíná pro Bressona intimní komunikace, vycházející z jeho intenzivně prožívaných zkušeností. I čtenář příznivě Bressonovi nakloněný občas zaváhá, obrací-li se autor poznámek právě na něho. Jestliže se pustíme do zkoumání této vrstvy textu, zjistíme, že většina poznámek má podobu jedno- či dvouřádkového konstatování v infinitivu (neosobního), víceřádkové poznámky jsou ve výrazné menšině. Občas narazíme na rozkazovací způsob (například na s. 46, 47 – „nepřemýšlej“, „staň se“, „bud“, ano, zvláště to poslední slovo zaujímá v kontextu Bressonova myslitelského celku významné postavení). Setkáme se s častým výskytem spojení „tvůj film“, avšak jen jednou Bresson napíše „můj film“. Bresson se obrací k tomu „druhému“, ale není dost dobře možné rozlišit nakolik tím míní sám sebe a své filmařské maximy ukládá sám sobě a do jaké míry potřebuje svého čtenáře, neřkuli žáka. Jakoby se režisér řídil zásadou, kterou vštěpuje i svým modelům: „Mluvte, jako kdybyste mluvili sami se sebou“ (s. 68).

Obě polohy se nevyklučují: Bressonovo uvažování se odehrává v mezích nepřímého dialogu (možná spíše monologu), v prostoru mezi já a ty, v němž je nepředstavitelné nějaké masové sdělení, Bresson je autor výlučný, přestože jeho základní myšlenky nejsou nijak komplikované, své plné síly, pronikavosti a účinku však nabudou až od určité úrovně identifikace čtenáře s autorem. O tom, do jaké míry je režisér sám sobě zrcadlem a jeho psaní intersubjektivním dialogem, svědčí jedna z prvních glos: „Režisér neboli director. Nejde o to vést někoho, ale vést sám sebe“ (s. 12).

Bodem, z něhož Bresson vychází a odkud se může vést naše další čtení, je jeho v zásadě antagonistické chápání filmu. Tam, kde se my spokojujeme s dále nedělitelnou jednotkou, Bresson striktně rozlišuje mezi filmem (cinéma) a kinematografem (cinématographe). Podle něj film používá divadelní prostředky (herce, režii atd.) a kamera mu slouží, aby *reprodukovala*, oproti tomu kinematografu slouží kamera k tomu, aby *tvorila* (s. 13). V *Poznámkách* najdeme celou řadu

příkladů odlišného pojetí fotografovaného divadla (cinéma) a kinematografického filmu, na exaktní definici však nikde nenarazíme („Divadlo a CINÉMA; střídání víry a nevíry. Kinematograf: stálá víra“ /s. 55/. „CINÉMA čerpá ze společných zásob. Kinematograf prošlapává cestu k objevení neznámé planety.“ /s. 30/). Autor se rozdílné povahy pouze dotýká, popisuje pomocí obrazů, hraničících s podobenstvím, v nichž ovšem jen zřídka najdeme kouzelné slůvko vzájemné relace „jako“, avšak tam, kde se vyskytne, dává dohromady dva nespojitě díly skutečnosti s pronikavou silou („*Přitáhni pozornost diváků /tak jako říkáme, že komín táhne/*“ /s. 42/). V těchto místech jako by z něho promlouval autor stavící analogicky ke svým filmům vedle sebe zlomkovité obrazy (obrazy myšlenek), které v souladu s jeho kinematografickou zásadou nechávají čtenáře jen uhađovat. Bresson (na s. 84) praví: „Navykni publikum, aby předvíдалo celek tam, kde se mu dává jen část. Nech je předvídat. Ať po tom touží.“ Lakoničnost povýšená na ctnost a na tvůrčí metodu: ve fragmentu lze zahlédnout celek, od glosy vede krátká cesta k celkovému smyslu jedině v případě, že čtenář (divák) bude schopen překonat diskontinuitu mezi nimi. Bressonova vyjádření leckdy připomínají koany zenového mistra, hádanky, které žák promýšlí, medituje nad nimi, aby se mu v krátkém okamžiku duchovního osvětlení dostalo pochopení celku. „Vypusť rybník, abys chytil rybu“ (s. 77) je přesně tím typem zlomku, jehož pregnantnost vyjde najevo až v kontextu autorových úvah o fragmentaci, umělecké metodě oprošťování se od přebytečností („Člověk netvoří připojováním, ale odhazováním“ /s. 77/) a také pokud si vybavíme vizuální podobu jeho snímků, kde období těchto myšlenkových fragmentů představují syntakticky i obrazově izolované fragmenty těl. Vzpomeňme na celé pasáže Bressonových filmů *K smrti odsouzený uprchl*, *Kapsář*, *Peníze*, v nichž hlavní part přebírá lidská ruka. Tak jako v knize, i v jeho filmech existuje bezprostřední vztah mezi fragmentem a celkem, dejme tomu souvislost mezi rukou trpělivě připravující útěk ve filmu *K smrti odsouzený uprchl* a ideou tohoto díla. Protože, jak Bresson říká s Montaignem, „každý pohyb nás obnažuje“ (s. 102), a dodává, že se to vztahuje jedině k pohybům automatickým, bezděčným, do nichž nezasahuje vůle či myšlenka.

Pojmu automatismu v kinematografickém filmu je věnována samostatná kapitola stejně jako jiným klíčovým slovům a oblastem Bressonova díla (pohled, pravda a lež, hudba, chudoba, zrak a sluch, gesta a slova, skutečnost, fragmentace). Pojem automatismu je zde vztažen především ke konceptu modelů. Přestože Bressonova teorie a praxe kinematografu představuje dokonale harmonizovaný celek, z něhož není snadné vytrhovat dílčí momenty, jeden pojem je třeba zdůraznit, a to právě model. Bresson model ve své koncepci staví oproti herci a opozice model – herec je vedle opozice kinematograf – cinéma druhou výraznou osou v reliéfu filmové krajiny. Rozdíl mezi modelem a hercem, stejně tak mezi kinematografem a fotografovaným divadlem (cinémou) spočívá v rozdílu mezi bytím a zdáním. Bresson stojí na straně bytí, je ze „staré školy“: bytí se pro něho pojí s pravdou, zdání se lží. Pravda je pro něho stejně jako pro scholastiky mírou bytí.

* * *

„Bytí důkladný. Odstranit všechno, co se *nestalo pravdou*“ (s. 107).

Důležitým znakem vzniku Bressonova kinematografu, neustále zdokonalovaného do nejmenších podrobností, byla vždy snaha o maximální věrnost vytvářených obrazů původním záměrům jejich autora. Totéž úsilí o přesné vyjádření vlastních postřehů a úvah vnímáme i v případě úsporných formulací, obsažených v Bressonově osobitěm příspěvku do fondu filmové literatury. Strohé věty, z nichž se skládají několikařádkové záznamy, mohou na první pohled budit zdání snadného překladatelského úkolu. Syntaktická jednoduchost je ovšem vyvážena vysokými nároky na dodržení věcné správnosti textu, neboť Bressonova kniha, stejně jako jeho filmy, ponechává čtenáři (diváku) značný prostor, v knize zviditelněný mezerami mezi jednotlivými „odstavci“, který lze zaplnit jen na základě vlastních zkušeností s režisérskou tvorbou.

Bressonova umělecká vyhraněnost projevující se v odmítání většiny filmové produkce a charakter samotného textu signalizují, že Poznámky o kinematografu jsou určeny pro méně početnou skupinu zasvěcených čtenářů, přísněji posuzujících úroveň zhotoveného překladu. Jeho úskalí představuje jak samostatnost každého zápisu, znesnadňující hledání správného myšlenkového kontextu, tak existence propracovaného systému s pevnými hranicemi, který naopak dává tušit, že každé Bressonem použité slovo má svůj přesný význam. Vzhledem k této skutečnosti překvapí velkorysost autora české verze (Miloš Fryš), s níž se vypořádal s výše uvedeným citátem ze strany 107, kde mimo neúplné druhé věty zcela chybí obsah následující závorky, viz původní znění – „Être scrupuleux. Rejeter tout ce qui du réel *ne devient pas vrai*. (L'affreuse réalité du faux.)“ Více než podobné opomenutí, jež se ztrácí v „úlomcích“ režisérových úvah, zaznamená čtenář, obeznámený s originálem, absenci předmluvy, ve které Jean-Mario G. Le Clézio sice na malé ploše, ale zcela správně vystihuje Bressonův přístup k umělecké tvorbě. Vysvětlení, proč se v českých Poznámkách o kinematografu nenašlo místo pro krátký úvod od předního francouzského spisovatele nebo pro adekvátní českou náhradu, ovšem v knize nenajdeme. Těžko za ni lze považovat krátkou biografii na záložce.

Jestliže opustíme vlastní text a obrátíme pozornost ke krátkému životopisu a filmografii režiséra, nalezneme zde několik nepřesností. Rok narození 1907, donedávna uváděný ve všech encyklopediích a publikacích o Robertu Bressonovi, byl označen za dokonalou mystifikaci samotného tvůrce a v nejnovější francouzské filmové literatuře nahrazen rokem 1901. Informaci o neexistenci režisérova středometrážního snímku *Veřejné záležitosti* vyvrací článek Gilberta Adaira, uveřejněný v časopise Sight and Sound v roce 1987, krátce po nalezení jedné kopie v pařížském filmovém archivu. Systémovou nedůslednost objevíme u originálního názvu dokumentárního snímku Cesta k Bressonovi, kde místo nizozemského titulu, *De Weeg naar Bresson*, je použito německého distribučního překladu, *Der Weg nach Bresson*.

„V tvém zaujetí pro pravdu nesmí lidé vidět nic maniakálního“ (s. 95).

Přes některé nedostatky je třeba překlad knihy Roberta Bressona označit za významnou událost, zaplňující jednu z četných mezer v oblasti filmové literatury dostupné v našem jazyce. Strídmé grafické řešení českého vydání Poznámek o kinematografu, typické pro tituly z nakladatelství Dauphin, zcela odpovídá povaze textu i snímků uctívaného režiséra a po více než dvaceti letech navazuje na podobné pojetí prvního výtisku u Gallimarda v roce 1975. Ocenění zaslouží i podrobná filmografie, v rozsahu, jakým se nemůže pochlubit ani francouzský originál a dodatečná překladatelova upřesnění u několika konkrétních údajů, obsažených v textu. Nepřehlédnutelný je i fakt, že Poznámky o kinematografu nejsou pouze náhodným publikačním činem, ale premiérovým svazkem nové edice Film, soustředící se, jak naznačuje anonce na záložce knihy, na tvůrce, jejichž dílo nějakým způsobem vybočuje z běžné filmové produkce.

* * *

Jestliže ve své filmové podobě jsou Bressonovy postupy těžko zařaditelné do nějaké tradice a kinematografista Bresson vyčnívá z filmových dějin jako nenapodobitelný svéráz, literární podoba Poznámek je žánrově příbuzná tradici aforistů a aforizujících esejistů, jichž se Bresson nejednou dovolává s „automaticností“, jež dává tušit nakolik citoval autoři – Montaigne, Chateaubriand, Pascal a spolu s nimi i další spisovatelé a básníci: Baudelaire, Proust, Rousseau, Racine, markýza de Sévigné, Milton, představují samozřejmě žitý fundament jeho myšlení. Vedle toho se Bresson nechal ve svých poznámkách inspirovat úryvkem z dopisu Renoirova či Mozartova, Napoleonovým či Purcellovým výrokiem, Leonardovými traktáty, cituje ze Cézanna či Bacha. Všechno to jsou jména nasvědčující tomu, že Bresson se svobodně pohybuje v klasické kultuře,

že ji s velikány sdílí v mimočasovém kulturním prostoru. Tato nadčasovost, hledání věčných témat, povznesenost nad dobovými módami, jež se z hlediska věčnosti jeví jako výstřelky, se promítá i do jeho uměleckých koncepcí, respektujících sice dobovou realitu mechanického stroje, ale zároveň mu přisuzujících jistou oduševnělost (dva ušlechtilé stroje – kamera a magnetofon /s. 107/). Kamera a magnetofon ve své době znamenaly pro Bressona vhodný (neopotřebovaný) prostředek, s jehož pomocí, prostřednictvím asketických obrazů, se pokusil přiblížit filmovému divákovi přetrvávající hodnoty.

Dostáváme se k samotnému jádru Bressonovy metody, jež má sloužit k odhalování nitra věcí, k odkrývání jejich dvojitého či trojitého dna. Z tohoto úhlu pohledu se nám může vyjevit charakteristická část jeho tvůrčího naturelu – jeho objevitelství. Kinematograf se pro něho stal privátní obdobou dobrodružství poznání, minimalistickou analogií velkých objevitelských cest.

Radovan Suk – Jiří Horníček

Individualizmus podľa Lipovetského

Gilles Lipovetsky: *Éra prázdnoty. Úvahy o súčasnom individualizme.*

Prostor, Praha 1998, 272 stran, náklad neuveden.

Uvažovať o našej prítomnosti je vždy veľmi problematické. Prítomnosť ako priesečník medzi tendenciami, zakotvenými v minulosti a možnosťami, smerujúcimi do budúcnosti, sa javí súčasníkovi ako neprehľadná, chaotická, odolávajúca jednoznačným hodnotovým hierarchiám. Zaiste by sa dali určiť aj iné faktory, „zakaľujúce“ prítomnosť, a preto poteší každý pokus, ktorý sa snaží presvetliť túto temnotu jasným svetlom. Ako napríklad Gilles Lipovetsky, ktorý patrí medzi najvýznamnejších francúzskych mysliteľov súčasnosti. Kto je Gilles Lipovetsky? Odpoviem veľmi stručne: profesor na univerzite vo francúzskom Grenobli, autor kníh *Éra prázdnoty*, *Vláda pomínutelnosti*, *Súmrak povinnosti* a *Tretia žena*. Hoci Gilles Lipovetsky už niekoľko rokov kriticky a s patričným nadhľadom komentuje súčasnú západnú spoločnosť, českému a slovenskému čitateľovi sa predstavuje až teraz svojou prvou knihou, ktorá bola prvýkrát publikovaná v roku 1983 a ktorá je nazvaná titulom *Éra prázdnoty*.

Túto knihu tvoria články a úvahy, ktoré „spojuje pouze to, že se všechny tak či onak zabývají jediným obecným problémem: povahou otřesů, které dnes, v masově konzumní době, zasahují společnost, lidské chování i každého člověka, a vznikem zcela nového způsobu socializace a individualizace, který je v naprostém rozporu se způsobem socializace zavedeným v 17. a 18. století“ (s. 9). Zdá sa, že Lipovetsky chce skúmať nový typ individualizácie a socializácie, pričom pre pochopenie našej doby je podľa neho dôležitá práve individualizácia. „Jinými slovy, v dějinách západního individualismu nastala nová fáze. Naše doba se dokázala zbavit revoluční eschatologie jedině tím, že dopustila permanentní revoluci každodenního života i samotného člověka. Prožíváme tedy druhou individualistickou revoluci, která se vyznačuje dalším rozšiřováním soukromého prostoru, rozrušováním identit, odklonem od ideologií i od politiky a stále se zrychlující destabilizací osobnosti“ (s. 9). Takže predmetom výskumu je *druhá individualistická revolúcia*,

ktorá zanechala svoje stopy vo všetkých oblastiach spoločenského života a je načase podať správu o tejto zmene.

Písanie tejto správy treba začať tým, o čom najčastejšie rozprávame, teda politikou alebo sexom, alebo radšej tak, ako sa o to pokúsil Lipovetsky, teda súčasne aj politikou aj sexom. Nie je to prázdne gesto? Rozhodne nie, keď si uvedomíme, že v súčasnosti mechanizmy donucovania, typické pre spoločnosti 19. storočia boli nahradené zvädzaním, typickým pre sex. „Hudba a informácie po čtyriadvacet hodín denne, laskavý organizátor, linka dôvery. Dokonce i polícia sa snaží polidštit svou tvář, otevírá dveře policejních stanic veřejnosti a podává jí různá vysvětlení. Armáda se zase věnuje úkolům civilních služeb. Opravdu, proč by armáda nemohla vystupovat sympaticky? Postindustriální společnost byla definována jako společnost služeb, ale ještě přesněji je to společnost samoobslužná, která od základu rozprášila dřívější rastr disciplíny, a to nikoli silou revoluce, nýbrž zárnou mocí svůdnosti. Svůdnost se už neomezuje na mezilidské vztahy, nýbrž stává se všeobecným procesem, ovlivňujícím spotřebu, organizace, informace, vzdělání i mravy. Veškerý život dnešních společností se nyní řídí novou taktikou, která nahradila převahu výrobních vztahů apoteózou vztahů založených na svůdnosti“ (s. 23).

Zvodnosť a zvädzanie tak kolonizovali všetky oblasti spoločenského života. Samozrejme, zvädzanie predkladá proces personalizácie, pretože zvädzanie ako globálna stratégia nastupuje tam, kde existujú silne personalizované individua a tak sa nemôžeme diviť, že zvädzanie našlo svoj výraz aj v jazyku. „Už neexistují žádní hluší, slepí, beznozí: nastal věk neslyšících, nevidomých, postižených. Ze starců jsou lidé třetího nebo čtvrtého věku, ze služek pomocnice v domácnosti, z proletářů sociální partneři, z notorických darebáků nepřizpůsobiví občané. Z lajdáků, kteří ve škole propadají, jsou teď problémové děti nebo sociální případy, potrat je umělé přerušení těhotenství. Proces personalizace asepticky sterilizuje slovník stejně jako centra měst, nákupní střediska či smrt. Slova, na nichž ulpívá jistá konotace podřadnosti, ohavnosti, pasivity nebo agresivity, musí zmizet a nahrazuje je jazyk průzračný, neutrální a objektivní – takové je poslední stadium individualistických společností“ (s. 28).

Súčasný individualizmus by bolo možné odvodzovať z nihilizmu Friedricha Nietzscheho, kondenzovaného do výroku „Boh je mŕtvý“. Lenže podľa Lipovetského „evropský nihilismus jakožto morbidní znevažování všech vyšších hodnot a ztráta smyslu, jíž se zabýval Nietzsche, už neodpovídá této masové demobilizaci, která se nevyznačuje ani zoufalstvím, ani pocitem nesmyslnosti. Postmoderní prázdnota, plná lhostejnosti, nemá nic společného s ‚pasivním‘ nihilismem a jeho pochmurným libováním si ve všeobecné marnosti ani s ‚aktivním‘ nihilismem a jeho sebezničením. Bůh je mrtev, velké cíle se ztrácejí, ale všem je to fuk – tak zní radostná zpráva a takové jsou meze Nietzscheovy diagnózy evropského soumraku“ (s. 47).

Po rozčarovaní, nariekaní, úzkosti a pesimizme prichádza na scénu ľahostajnosť, ktorá silnie zo dňa na deň. Ľahostajnosť neznamená pasivitu, rezignáciu. Nič také jej nemožno pripisovať a ak by sme ju chceli „zobraziť“, tak jej najadekvátnejším obrazom je *The cool man*, podobajúci sa „televízniemu divákovi, ktorý zkouší různé programy, ‚co kdyby tam náhodou něco bylo‘, spotřebiteli plnicímu svůj nákupní vozík nebo rekreantovi, který se nemůže rozhodnout mezi španělskými plážemi a kempem na Korsice“ (s. 53). Poďme však ďalej!

V súvislosti s vypätým individualizmom je viac ako pravdepodobné, aby sa začalo hovoriť o narcizme. Lipovetsky je presvedčený, a nielen on, že bez narcizmu nie je možné pochopiť našu spoločnosť, ktorá bez problémov môže dostať prívlastok narcistická. Lenže nejedná sa o klasický narcizmus v tej podobe, ako ho popísala napríklad psychanalýza. Súčasný narcizmus je zakorenený v „hedonistickom“ kapitalizme, ktorý prináša nový vzťah individua k sebe samému, k svojmu telu a k iným. Individuum sa sústreďuje na čisto private záujmy, stráca záujem o sféru verejného a často je ovládané túžbou okamžitého uspokojovania potrieb tu a teraz. Narcis našej

doby žije v prítomnosti a z prítomnosti, nestará sa o minulosť, o tradície a taktiež ho nezaujíma budúci úspech, dosahovaný krok po kroku v zmysle latinského *per aspera ad astra*. Individuum je ovládané hedonistickou etikou, kultom túžieb a ich okamžitým uspokojovaním, obsesiou sebapoznávania, ale taktiež vášňou „pro intimní odhalování svého Já, o čemž svědčí dnešní obliba autobiografií i psychologizace politického jazyka“ (s. 79). Do tohto rámca zapadá aj kult tela, ktoré sa stáva rovnocenné s „dušou“. Fyzická „opotrebovanosť“ tela je hanba, o telo sa musíme starať a zvýšená starostlivosť o telo sa prejavuje nielen v masovom rozšírení fitnesscentier, ale aj v objavení športov, ktoré sú výsostne individualistickými, to znamená, že si nevyžadujú súpera.

Hoci úvahy Gilla Lipovetského sú úvahami o postmodernej dobe, pojem „postmoderna“ používal v prvých troch kapitolách knihy veľmi opatrne. Nie je to preto, že by k nemu prechovával averziu či nedôveru, prameniacu z prílišného nadužívaní, ale jednoducho preto, že to, čo chcel vysvetliť, úspešne dokázal aj bez tohto, priznajme, že dnes nielen nadužívaného, ale aj zneužívaného, pojmu. Avšak akonáhle začal písať o umení, bolo potrebné uviesť tento pojem v celej jeho problematickosti na scénu. Lipovetsky si je vedomý tejto problematickosti a sám si kladie otázku, čo vlastne tento pojem označuje. „Jde o vyčerpání hédonické a avantgardní kultury, nebo o zrození novátorské síly? O úpadek epochy bez tradic, nebo o znovuoživení přítomnosti tím, že jsme vzali minulosť na milosť? O nový způsob kontinuity v rámci modernismu nebo o diskontinuitu? O zvrát v dějinách umění, nebo o globální osud demokratických společností? Nechceme zde postmodernismus vymezovat v nějakém regionálním, estetickém, epistemologickém nebo kulturním rámci: jde-li o postmodernost, musí to znamenat hlubokou a všeobecnou vlnu v celospolečenském měřítku, protože nesmíme zapomínat, že žijeme v době, kdy se dřív jasně dané protiklady vytrácejí, kdy není zřejmé, co vlastně převládá, kdy je nutné zdůrazňovat souvztažnost a shodnost. Rád bych zde postmodernismus pojal jako pomalý a složitý globální přechod k novému typu společnosti, kultury a člověka, k typu vznikajícímu z moderní éry, jejímž je pokračováním“ (s. 97). Zostaňme ešte na chvíľu pri pojme „postmoderna“. Tento pojem je zložený z prefixu „post“ a slova „moderna“, pričom prefix „post“ naznačuje, že sa jedná o niečo, čo prichádza po moderne. Lipovetsky, nepochybne poučený svetoznámu knihou francúzskeho filozofa Jean-François Lyotarda *La condition postmoderne*, chápe postmodernu ako to, čo na jednej strane síce prichádza po moderne, ale na druhej strane medzi modernou a postmodernou nie je hlboká ruptúra, ale zvláštny typ nadväzovania. Nech je to so vzťahom medzi modernou a postmodernou akokoľvek, jedno je isté: keď chceme uvažovať o postmoderne, musíme si vymedziť to, čo sa označuje termínom „moderna“.

Čo sa týka Lipovetského, v tomto bode zostáva verný francúzskej tradícii a modernu odvodzuje z Baudelairovej *modernité*. „Požadavek novosti a aktuality síce poprvé teoreticky formuloval již Baudelaire, pro něhož je krása neoddelitelná od modernosti, od módy, od nahodilosti, ale modernismus se rozšířil zejména v letech 1880 až 1930, kdy došlo k uvolnění klasických forem zpodobnění, kdy se objevil způsob psaní neomezovaný přijatými významy a kdy začalo působit mnoho avantgardních umělců a souborů. Od těch dob umělci neustále ničí zavedené formy a slovní spojení, bouří se proti oficiálnímu pořádku a proti akademismu: je to nenávisť vůči tradicím a posedlost totální obnovou. Všechna velká umělecká díla minulosti ovšem nějakým způsobem znamenala inovaci, v tom či onom měnila zavedený umělecký kánon, ale teprve koncem minulého století se změna stává revolucí, jasným přerušením v osnově času, přelomem mezi tím, co bylo předtím a co potom, stvrzením něčeho rozhodně úplně jiného. Modernismus se neuspokojuje se stylistickými variacemi a s novými tématy: chce přerušit kontinuitu, která nás spojuje s minulostí, a zavést díla naprosto nová“ (s. 99). Myslím si, že túžba či priamo posadnutosť modernizmu po prerušení kontinuity a vytvárania absolútne nových diel, je veľmi presným popisom modernizmu, založenom na kulte nekonečných inovácií a novosti. Lenže ukázalo, že novosti a inovácie sa nedajú v radikálnej verzii prevádzať *ad infinitum* a tak čoskoro prichádza ku kríze modernizmu

a k zániku umeleckých avantgárd. Túto krízu Lipovetsky, a nielen on, označuje ako vyčerpanie, metaforicky povedané, dýchavičnosť avantgárd. „Dýchavičnosť avantgardy ovšem neznamená, že je umění mrtvé nebo že umělci už nemají žádnou fantazii, nýbrž to, že nejzajímavější díla se posunula jinam. Už se nesnaží vynalézat úplně jiný, nový jazyk, jsou „subjektivnější“, amatérštější nebo obsedantnější a opouštějí výšiny čistého hledání Novosti. Avantgarda podobně jako tvrdé revoluční tendence nebo politický terorismus běží naprázdno, experimentování sice pokračuje, ale s chabými, stejnými nepodstatnými výsledky, pokud se vůbec nějaké hranice překračují, tedy jen nepatrně, umění se nachází ve fázi poklesu. Navzdory několika planým prohlášením se vzor permanentní revoluce už v umění nenachází“ (s. 143). Keď sa z umenia vytráca permanentná revolúcia, moderna sa pomaly prechýľuje k postmoderne, ktorá je s ňou rodinne spriaznená. Kult inovácie a novosti sa stáva minulosťou a postmodernizmus sa nenápadne, bez násilnej revolúcie ujíma vlády. V čom je odlišný spôsob vládnutia postmodernizmu od modernizmu? „Postmodernizmus ve smyslu, kdy cílem již není vytvořit nový styl, nýbrž začlenit všechny styly včetně těch nejmodernějších: nastává obrat, tradice se stává živoucím zdrojem inspirace stejně jako vše nové, celé moderní umění se jeví jako jedna tradice z mnoha. Vyplyvá z toho, že hodnoty, které byly dosud popírány, se stavějí do popředí, což je v protikladu k modernistické radikálnosti: začíná převládat eklekticismus, nesourodost stylů v rámci téhož díla, dekorativnost, metaforičnost, hravost, vše lokální a domácí, historická paměť. Postmodernismus se staví proti jednorozměrnosti moderního umění a vytváří díla fantaskní, bezstarostná a hybridní: „Nejreprezentativnější budovy postmodernismu totiž zcela zřetelně projevují jistou podvojnost, jistou záměrnou schizofrenii.“ Postmoderní revivalismus nejspíš úzce souvisí se všeobecným horováním pro módy minulých dob, ale jeho teorie jasně ukazuje, že se nejedná o pouhou nostalgii po minulosti“ (s. 144). V súvislosti s modernou by som si dovoľil upozorniť čitateľa na veľmi zaujímavé názory, týkajúce sa vzniku a fungovania umeleckého trhu. Je to zaujímavé, okrem iného aj preto, že trh a umenie fungujú v našich kultúrach, stále ako opozitá a zdá sa, že tento predsudok potom bráni uvažovať o umení v iných dimenziách, čo má za následok apriorné zúženie poľa výskumu umenia.

Gilles Lipovetsky je presvedčený, že v súčasnosti je skoro nemožné, aby sa uskutočnil grandiózny návrat Ideológie, ktorá by bola schopná ovládnuť celú spoločnosť. Je to okrem iného aj preto, lebo v súčasnej spoločnosti má silnú pozíciu neoneihilizmus, ktorý „není ani ateistický, ani smrtičí, nýbrž humoristický“ (s. 163). A keďže tento „humoristický neoneihilizmus“ tvorí akúsi kvintesenciu našej spoločnosti, tak by sme ju mohli označiť ako smiešnu spoločnosť. Neveríte? Stačí, keď si pozriete televíziu a zistíte, že ešte aj predpoveď počasia musí byť vtipná. „Stále častejši se reklama, různé pořady, hesla na demonstracích i móda vyznačují humorným stylem. Komiksy jsou tak oblíbené, že když se jeden deník v San Francisku rozhodl zrušit Schulzův kreslený seriál Peanuts, ztratil spoustu čtenářů. I seriózní publikum se tak či onak tímto jevem nechává ovlivnit: stačí číst titulky nebo mezititulky v denících, týdenících, nebo dokonce ve vědeckých či filozofických článkách. Akademický tón ustupuje svěžejšímu stylu plnému slovních hříček a žertovných narážek“ (s. 163).

Venujme sa trochu detailnejšie reklame a to nielen preto, že reklama je tým najvd'ačnejším objektom, na ktorom možno demonštrovať prítomnosť humoru v našej „smiešnej spoločnosti“, ale predovšetkým preto, že reklama je časť teoretikmi a publicistami považovaná za novú ideológiu, za ilúziu, ktorá prekrýva realitu tak dokonale, že s realitou strácame akýkoľvek kontakt. Nie je to tak, ilúziou je považovať reklamu za ideológiu. Zoberme si ako príklad posolstvo jedného reklamného šotu. „Žijte z lásky a z Gini“ neznamená vôbec nič, není to ani megalomanie, je to humorná forma někde mezi podněcováním a nesmyslem. Reklamní šot určitě není nihilistický, neupadá do slovní zmatenosti ani do naprosté iracionality, protože jeho poselství je vedeno snahou ukázat kladnou hodnotu výrobku. V tom jsou meze reklamní nesmyslnosti: všechno nemůže

být dovoleno, výstřednost musí nakonec sloužit k tomu, aby image výrobku byl přitažlivější. I tak však reklama může v absurditě, ve hře smyslu a nesmyslu zacházet tak daleko, a to v prostoru, kde sice cílem bezesporu je upozornit na určitou značku, ale který se, a to je podstatné, ve skutečnosti nesnaží o věrohodnost. Je to paradox: reklama, které se ze všech stran vyčítá, že je nástrojem indoktrinace a ideologického ohlupování, se sama prostředků takového vštěpování zřekla. Ve svých pokročilých, humoristických formách reklama nic neříká, baví se sama sebou: skutečná reklama se vysmívá reklamě, smyslu i nesmyslu, odstraňuje dimenzi pravdivosti, a v tom je její síla. S určitou jasnozřivostí reklama upustila od pedagogiky, od důrazu na smysl; čím víc někdo poučuje, tím méně ho lidé poslouchají: v legračním tónu je realita výrobku vystižena tím spíše, že je vylíčena na pozadí spektakulární nepravděpodobnosti a neskutečnosti. Nudný přesvědčující tón mizí, zbývá z něj jen mihotavá stopa, jméno výrobku, a to je nejpodstatnější“ (s. 176).

Moje písanie o knihe Gilla Lipovetského sa pomaly blíži ku koncu. Skôr, ako sa pokúsím sformulovať zmysel tejto knihy, pripomínam, že posledná časť knihy je venovaná premenám moci, kráčajúcej od primitívneho násilia cez moderné násilie až po novú technológiu moci, plne rešpektujúcu proces individualizácie v súčasnom postmodernom či postindustriálnom svete. A teraz už sľúbený zmysel knihy.

Žiadalo by sa, aby som na záver povedal, prečo sa oplatí čítať túto knihu. Žiadalo, ale neurobím to a namiesto toho ponúknem návod, ako túto knihu čítať. Môžeme ju totiž čítať dvoma kódmi. Prvý kód bude in-code, teda kód, ktorým by čítal túto knihu človek „utkaný“ zo skúsenosti človeka západnej Európy. Táto kniha, čítaná in-code, by sa potom mohla stať vynikajúcou knihou, ktorá zaujímavým spôsobom reflektuje stav spoločnosti, v ktorej žije. Druhý kód bude out-code a tým kódom by túto knihu mal čítať človek strednej či východnej Európy a to prinajmenšom z dvoch dôvodov. Po prvé preto, aby už nikdy neveril ľudom, ktorí prehovárajú apokalyptickým tónom. No apocalypse, not now! Po druhé preto, že táto kniha nielenže rozpráva o spoločnosti, v ktorej by sme radi raz žili, ale aj preto, lebo veľmi zaujímavým spôsobom interpretuje pojmy ako „individualizmus“, „neonihilizmus“, „narcizmus“, „ľahostajnosť“, „apatia“, „smiešnosť“, „zvádžanie“, teda pojmy, ktoré sa buď asociovali s negatívnymi konotáciami, alebo jednoducho sa pojмами serióznej teórie stať nemohli. A tým som povedal možno viac, ako som chcel.

Peter Michalovič

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ALEKAN, Henri

Des Lumières et des ombres / Henri Alekan;
[doslov] Marcel Moreau. – [2. vyd.] – Paris:
Éditions du Collectionneur, 1996. – 289 s.:

čb. a barev. fot. a obr. – Nouvelle édition. –
Filmografie

ISBN 2-909450-01-5 (váz.)

Výpravná knižní studie, v níž autor,
známý kameraman, reflektuje fenomén
filmového obrazu.

AMERICAN

The American Film Institute Catalog of Motion
Pictures Produced in the United States. Vol. F6,
Feature Films, 1961 – 1970: Film Entries /
executive editor Richard P. Krafsur; foreword
George Stevens jr. – 2nd ed – Berkeley;
Los Angeles; London: University of California
Press, 1997. – 17, 1268 s. –

Bibliografie výběrová

ISBN 0-520-20970-2 (váz.)

Katalog všech hraných filmů uvedených
v oficiální distribuci na území USA v letech
1961 – 1970.

BEYER, Friedemann

Schöner als der Tod: Das Leben
der Sybille Schmitz / Friedemann Beyer. –
[1. vyd.] – München: belleville, 1998. – 207 s.:

čb. fot. – belleville Verlag Michael Farin. –

Index, filmografie, bibliografie

ISBN 3-923646-72-0 (brož.)

Reprezentativní monografie německé filmové
herečky.

BLIMP

Blimp. – No. 38, 1998. – Graz: Edition Blimp.
ISSN 1027-5991

Z obsahu: Robert BUCHSCHWENTER: *Eine
Möglichkeit, die Österreichische Filmgeschichte
heisst*, s. 5 – 12; Julie HAMPTON: *Nervous
System – Sensibilities out of the Past*, s. 13 – 19;
Paul HARRILL: *Fly Films: A Brief Meditation
on How Reality gets into Film*, s. 20 – 22;
Drehli ROBNIK: *Seven Dozen Stars Attack!*,

s. 33 – 44; Jack STEVENSON: *Highway to Hell:
The Menace and Myth of Drugs in American Film,
Part 1*, s. 52 – 63.

BLUM, Heiko R.

Götz George: Das liebenswerte Rauhebein /
Heiko R. Blum. – 4. Aufl., Aktualisierte
Neuausgabe – München: Wilhelm Heyne Verlag,
1998. – 351 s.: čb. fot. –

(Heyne Filmbibliothek / Herausgeber Bernhard
Matt; Nr. 32/206). – Originalausgabe. –

Filmografie, seznam televizních a divadelních rolí,
rejstřík jmenný

ISBN 3-453-08120-X (brož.)

Kariéra německého herce zachycená souborem
rozhovorů.

BOUSQUET, Henri

Catalogue Pathé des années 1896 à 1914.

1896 à 1906 / Henri Bousquet; en annexe

Yvonne Harnold. – [1. vyd.] – B.m.:

Henri Bousquet, 1996. – 5, 841 – 1022 s.: čb. fot. –

Index jmenný, názvový, bibliografie

ISBN 2-9507296-4-9 (brož.)

Chronologicky řazený katalog filmové produkce
společnosti Pathé zahrnující období 1896 – 1906.
Obsahuje filmografie se všemi dostupnými údaji:
žánrová charakteristika, obsah, autorské údaje,
technické údaje, premiéra a uvedení v kinech,
obsazení, bibliografie.

BOUSQUET, Henri

Catalogue Pathé des années 1896 à 1914.

1912 – 1913 – 1914 / Henri Bousquet. –

[1. vyd.] – B.m.: Henri Bousquet, 1995. –

3, 513 – 839 s.: čb. fot. –

Index jmenný, názvový, bibliografie

ISBN 2-9507296-3-0 (brož.)

Chronologicky řazený katalog filmové produkce
společnosti Pathé zahrnující období 1912 – 1914.
Obsahuje filmografie se všemi dostupnými údaji:
žánrová charakteristika, technické a autorské
údaje, obsah, premiéra a uvedení v kinech,
bibliografie, obsazení.

BREWSTER, Ben – JACOBS, Lea

Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film / Ben Brewster, Lea Jacobs. – [1. vyd.] – Oxford: Oxford University Press, 1997.

– 12, 244 s.: čb. fot. a obr. –

Poznámky, bibliografie, filmografie, index

ISBN 0-19-815950-1 (brož.)

Knižní studie o vlivech divadla konce 19. století na počátky kinematografie, rozvoj filmové řeči a další specifika estetiky nového média.

CAMERON, Kenneth M.

Africa on Film: Beyond Black and White / Kenneth M. Cameron. – 1st ed – New York: Continuum, 1994. – 240 s.: čb. fot. na příl. –

Poznámky, filmografie, bibliografie, index jmenný a názvový

ISBN 0-8264-0658-0 (váz.)

Knižní studie analyzující zobrazování Afriky v anglicky mluvících filmech od počátků kinematografie do současnosti.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 36, Spring 1997, No. 3. – Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Amelie HASTIE: *Louise Brooks, Star Witness*, s. 3 – 24; Robin BATES: *Audiences on the Verge of Fascist Breakdown: Male Anxieties and Late 1930s French Film*, s. 25 – 55; Bill MIKULAK: *Mickey Meets Mondrian: Cartoons Enter the Museum of Modern Art*, s. 56 – 73; Yingjin ZHANG: *From „Minority Film“ to „Minority Discourse“: Question of Nationhood and Ethnicity in Chinese Cinema*, s. 73 – 90; Celestino DELEYTO: *Men in Leather: Kenneth Branagh's Much Ado about Nothing and Romantic Comedy*, s. 91 – 105.

DOUY, Max – DOUY, Jacques

Décors de Cinéma: Les studios français de Méliès à nos jours / Max et Jacques Douy; éditeur

Michel Birnbaum; maquette Daniel Leprince;

photogravure Valerio Bonora. – [1. vyd.] – Paris: Éditions du Collectionneur, 1993. – 335 s.:

čb. a barev. fot. –

Biografie, biofilmografie, index filmů, režisérů
ISBN 2-909-405-18X (váz.)

Výpravná knižní studie mapující vývoj filmové dekorace ve francouzském filmu od jeho počátků do 90. let, doplněná rozhovorem s režisérem A. Resnaisem a statí F. Felliniho.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 22, Winter 1997 – 98, No. 2. – Meadville, PA: Allegheny College.

ISSN 0163-5069

Z obsahu: Ora GELLEY: *Narration and the Embodiment of Power in Schindler's List*, s. 2 – 26; Christopher MORRIS: *The Allegory of Seeing in Hitchcock's Silent Films*, s. 27 – 50; Ruth PERLMUTTER: *Testament of the Father: Kieslowski's The Decalogue*, s. 51 – 65.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 8, 1996, No. 3. – London:

John Libbey & Company Ltd.

ISBN 0-8619-6557-4

Z obsahu: Kristin THOMPSON: *Nation, national identity and the international cinema*, s. 259 – 260; David DESSER: „Consumerist realism“: *American Jewish life and the classical Hollywood cinema*, s. 261 – 280; Kristin THOMPSON: *National or international films? The European debate during the 1920s*, s. 281 – 296; Marc SILBERMAN: *What is German in the German cinema?*, s. 297 – 315; Yuri TSIVIAN: *The wise and wicked game: re-editing and Soviet film culture of the 1920s*, s. 327 – 343; Vance KEPLEY, jr.: *Federal cinema: the Soviet film industry 1924 – 32*, s. 344 – 356; Kristin THOMPSON, Yuri TSIVIAN and Ekaterina KHOKHLOVA: *The rediscovery of a Kuleshov experiment: a dossier*, s. 357 – 370.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 8, 1996, No. 4. – London:

John Libbey & Company Ltd.

ISBN 0-8619-6557-4

Z obsahu: Paolo CHERCHI USAI: *International trends in film studies*, s. 371 – 372; Jan-Christopher HORAK: *German exile cinema, 1933 – 1950*, s. 373 – 389; Laurent MANNONI: *The phantasmagoria*, s. 390 – 415; Jacques AUMONT: *Lumière revisited*, s. 416 – 430; Hiroshi KOMATSU: *The Lumière Cinematographe and the production of the cinema in Japan in the earliest period*, s. 431 – 438; Stephen M. WEISSMAN, M. D.: *Charlie Chaplin's film heroines*, s. 439 – 445; Alan BURTON: *The emergence of an alternative film culture: film and the British Consumer Co-operative Movement before 1920*, s. 446 – 458.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 9, 1997, No. 1. – London:

John Libbey & Company Ltd.

ISBN 1-8646-2028-5

ISSN 0892-2160

Z obsah: David PIERCE: *The legion of the condemned – why American silent films perished*, s. 5 – 22; Gregg BACHMAN: *Still in the dark – silent film audiences*, s. 23 – 48; Daniel J. LEAB: *Screen images of the „other“ in Wilhelmine Germany & the United States, 1890 – 1918*, s. 49 – 70; Wolfgang MUHL-BENNINGHAUS: *German film censorship during World War I*, s. 71 – 94; Charlene REGESTER: *African American extras in Hollywood during the 1920s and 1930s*, s. 95 – 115; David R. WILLIAMS: *Ladies of the lamp: The employment of women in the British film trade during World War I*, s. 116 – 130.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 9, 1997, No. 2. – London:

John Libbey & Company Ltd.

ISBN 1-8646-2028-5

ISSN 0892-2160

Z obsah: Gene WALZ: *The NFB is a state of mind: An interview with Ches Yetman*, s. 132 – 148; Charles WOLFE: *Historicising the „Voice of God“: the place of vocal narration in classical documentary*, s. 149 – 167; Thomas J. SAUNDERS: *The German-Russian film (mis)alliance (Derussa): Commerce and politics in German-Soviet cinema ties*, s. 168 – 188; Sybil DELGAUDIO: *If truth be told, can 'toons tell it? Documentary and animation*, s. 189 – 199; Jason S. MITTELL: *Invisible footage: Industry on Parade and television history*, s. 200 – 219.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 9, 1997, No. 3. – London:

John Libbey & Company Ltd.

ISBN 1-8646-2028-5

ISSN 0892-2160

Z obsah: Edward AZLANT: *Screenwriting for the early silent film: forgotten pioneers, 1897 – 1911*, s. 228 – 256; Isabelle RAYNAULD: *Written scenarios of early cinema: screenwriting practices in the first twenty years in France*, s. 257 – 268; Patrick LOUGHNEY: *From Rip Van Winkle to Jesus of Nazareth: thoughts on the origins of the American screenplay*, s. 277 – 289; Anne MOREY: *„Have you the Power?“*:

The Palmer Photoplay Corporation and the film viewer / author in the 1920s, s. 300 – 319;

John BELTON: *Charles Bennett and the typical Hitchcock scenario*, s. 320 – 332.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 9, 1997, No. 4. – London:

John Libbey & Company Ltd.

ISBN 1-8646-2028-5

ISSN 0892-2160

Z obsah: David R. WILLIAMS: *The Cinematograph Act of 1909*, s. 341 – 350; Shelley STAMP LINDSEY: *„Oil upon the flames of vice“: The battle over white slave films in New York city*, s. 351 – 365; Ben BREWSTER: *Alias Jimmy Valentine and situational dramaturgy*, s. 388 – 409; Kristin THOMPSON: *Narration early in the transition to classical filmmaking: Three Vitagraph shorts*, s. 410 – 434.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 51, Winter 1997 – 98,

No. 2. – Berkeley: University of California Press.

ISSN 0015-1386

Z obsah: Scott MACDONALD: *The City as the Country: The New York City Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee*, s. 2 – 20; Ruth STARKMAN: *Mother of all Spectacles: Ray Müller's The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl*, s. 21 – 31; Nora M. ALTER: *Marcel Ophüls' November Days: German Reunification as Musical Comedy*, s. 32 – 43.

HAHN, Ronald M. – JANSEN, Volker

Die 100 besten Kultfilme von „Metropolis“ bis

„Fargo“ / Ronald M. Hahn, Volker Jansen. –

[4. vyd.] – München: Wilhelm Heyne Verlag,

1998. – 685 s.: čb. fot. – (Heyne Filmbibliothek /

Herausgegeben von Bernhard Matt; 32/73). – Dis-

kografie, bibliografie, rejstřík

ISBN 3-453-86073-X (brož.)

Knižní přehled stovky kultovních filmů, obsahující jejich stručné děje a základní filmografické údaje.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. –

Vol. 17, June 1997, No. 2. – Abingdon: Carfax

Publishing Company – IAHIST.

ISSN 0143-9685

Z obsah: K. R. M. SHORT: *RAF Bomber Command's Target for Tonight (1941)*, s. 181 – 218; Keith BUCKMAN: *The Royal Air Force Film*

Production Unit, 1941 – 45, s. 219 – 244;
Frank MANCHELL: *Losing and Finding
John Ford's Sergeant Rutledge (1960)*,
s. 245 – 260.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. –
Vol. 17, August 1997, No. 3. – Abingdon:
Carfax Publishing Company – IAMHIST.
ISSN 0143-9685

Z obsahu: Stephen BOTTOMORE: „*Have You
Seen the Gaekwar Bob?*“: *filming the 1911
Delhi durbar*, s. 309 – 346; Daniel MARCUS:
*NBC's Project XX: television and American history
at the end of ideology*, s. 347 – 366;
M. K. MACMURRAUGH-KAVANAGH: *The BBC
and the Birth of The Wednesday Play, 1962 – 66:
institutional containment versus „agitational
contemporaneity“*, s. 367 – 382; Nicholas J. CULL:
*No Laughing Matter: Vaughn Maeder, the Kennedy
administration, and presidential impersonations
on radio*, s. 383 – 400.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. –
Vol. 17, October 1997, No. 4. – Abingdon:
Carfax Publishing Company – IAMHIST.
ISSN 0143-9685

Z obsahu: Special Issue: *The Battle for Britain:
Political Broadcasting and the British Election
of 1997*.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. –
Vol. 18, March 1998, No. 1. – Abingdon:
Carfax Publishing Company – IAMHIST.
ISSN 0143-9685

Z obsahu: Philip M. TAYLOR & N. C. F.
WEEKES: *Breaking the German Will to Resist*,
s. 5 – 48; Charles S. YOUNG: *Missing Action:
POW films, brainwashing and the Korean War,
1954 – 1968*, s. 49 – 74; Susan L. CARRUT-
HERS: *The Manchurian Candidate (1962)
and the Cold War Brainwashing Scare*, s. 75 – 94;
Jay PERKINS: *Television Covers the 1952 Political
Conventions in Chicago: an oral history interview
with Sig Mickelson*, s. 95 – 110.

HSIAO-PENG LU, Sheldon

*Transnational Chinese Cinemas: Identity,
Nationhood, Gender* / edited by Sheldon
Hsiao-peng Lu. – [1. vyd.] – Honolulu:

University of Hawai's Press, 1997. – 13, 414 s.:
čb. fot. –

Poznámky, slovník čínský, filmografie,
bibliografie, index

ISBN 0-8248-1845-8 (brož.)

Sborník 14 studií a analýz čínské kinematografie
se zaměřením na její politicko-historické aspekty.

JOHNSON, Kim ,Howard'

The First 20 Years of Monty Python /
Kim ,Howard' Johnson; Foreword George Harrison;
Preface Eric Idle. – 1st print – London: Plexus,
1990. – 16, 269 s.: čb. fot. –

The First 200 Years of Monty Python. –
Published by arrangement with St Martin's Press,
New York. –

Přehled vydaných knih, gramofonových desek,
videokazet

ISBN 0-85965-107-X (brož.)

Publikace mapující život a dílo proslulé tvůrčí
skupiny.

JOHNSON, Kim ,Howard'

*Life Before and After Monty Python: The Solo
Flights of The Flying Circus* / Kim ,Howard'
Johnson; Preface Eric Idle; Introduction Harry
Nilsson. – 1st print – London: Plexus, 1993. – 14,
285 s.: čb. fot. – Published by arrangement
with St Martin's Press, New York, USA

ISBN 0-85965-206-8 (brož.)

Publikace sledující život jednotlivých členů
skupiny Monty Python před jejím vznikem a jejich
samostatnou televizní a filmovou i hudební tvorbu
po rozpadu skupiny.

KLOTMAN, Phyllis R. – GIBSON, Gloria J.

*Frame by frame: A Filmography of the African
American Image, 1978 – 1994. II.* / Phyllis R.
Klotman, Gloria J. Gibson. – [1. vyd.] –
Bloomington; Indianapolis: Indiana University
Press, 1997. – 16, 771 s. –

Index herců, režisérů, producentů, hudebníků,
scenáristů, distributorů, seznam archivů,
bibliografie výběrová

ISBN 0-253-21120-4 (brož.)

Encyklopedická příručka zahrnující téměř tři tisíce
filmů, na nichž se různým způsobem podíleli
Afroameričané.

MACDONALD, Scott

*A Critical Cinema 2: Interviews with Independent
Filmmakers* / Scott MacDonald. – [1. vyd.] –

Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992. – 10, 462 s.: čb. fot. – Filmografie, bibliografie, index
ISBN 0-520-07918-3 (brož.)

Sborník zásadních rozhovorů s nezávislými filmaři (např. Robert Breer, Michael Snow, Jonas Mekas), které autor původně připravil pro filmové časopisy (Film Quarterly, October, Afterimage, Wide Angle, Cinema Journal ad.).

MAIR, George

Under the Rainbow: The Real Liza Minnelli / George Mair. – 1st publ – London: Aurum Press, 1997. – 7, 248 s.: čb. a bar. fot. – Index

ISBN 1-85410-463-2 (váz.)

Biografie americké herečky.

MAJCEN, Vjekoslav

Hrvatski filmski tisak do 1945. godine / Vjekoslav Majcen. – [1. vyd.] – Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, 1998. – 211 s.: čb. fot. – (Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije; Sv. 3). –

Poznámky, bibliografie, index, summary v angličtině

ISBN 953-6005-23-9 (brož.)

Historická analýza chorvatského filmového tisku do roku 1945.

MAXFORD, Howard

The A – Z of Horror Films / Howard Maxford; foreword by Ingrid Pitt. – [1. vyd.] – Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1997. – 302 s.: čb. a barev. fot.

ISBN 0-253-21107-7 (brož.)

Encyklopedická příručka tvůrců a filmů z oblasti hororu.

MCCABE, John

Cagney / John McCabe. – 1st ed – New York: Alfred A. Knopf, 1997. – 16, 439 s.: čb. fot. – Seznam divadelních, rozhlasových a televizních rolí, filmografie, výběrová bibliografie, index
ISBN 0-679-44607-9 (váz.)

Monografie amerického herce.

MCGILLIGAN, Patrick

George Cukor: A Double Life: A Biography of the Gentleman Director / Patrick McGilligan. – [2. vyd.] – New York: St. Martin's Griffin, 1997. – 404 s.: čb. fot. na příl. –

Poznámky, filmografie, index

ISBN 0-312-15377-5 (brož.)

Důkladná komplexní monografie amerického režiséra.

MCGILLIGAN, Patrick

Fritz Lang: The Nature of the Beast / Patrick McGilligan. – 1st ed – New York: St. Martin's Press, 1997. – 548 s.: čb. fot. na příl. – Filmografie, poznámky, index

ISBN 0-312-13247-6 (váz.)

Důkladná komplexní monografie německého režiséra.

MEMBERY, York

Ralph Fiennes: The Unauthorised Biography / by York Membery. – 1st ed – London: Chameleon, 1997. – 12, 210 s.: čb. a barev. fot. na příl. –

Seznam divadelních a televizních rolí, filmografie
ISBN 0-2339-9290-1 (brož.)

Monografie britského herce.

MONTAGE A/V

Montage A/V. – Jg. 6, 1997, Nr. 2. – Berlin:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V.

ISSN 0942-4954

Z obsahu: Johannes von MOLTKE: *Statt eines Editorials: „...your legend never will“: Posthume Starimages*, s. 3 – 9; Stephen LOWRY: *Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars*, s. 10 – 35; Christine HOLMLUND: *Leidenschaftliche Lesarten. Die Rezeption von Filmfiguren als „Fatal Attraction“*, s. 36 – 63; Joseph GARNCARZ: *Warum kennen Filmhistoriker viele Weimarer Topstar nicht mehr? Überlegungen am Beispiel Claire Rommer*, s. 64 – 92; Franz BOKEL: *Das Unternehmen Stuck: stars und public relations in Hitlers Deutschland*, s. 93 – 112; Susanne WEINGARTEN: *„Body of Evidence“: Der Körper von Demi Moore*, s. 113 – 131; Frank KESSLER: *Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule*, s. 132 – 139; Etienne SOURIAU: *Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie*, s. 140 – 157.

MRTVEJ

Mrtvej brouk: Kniha o filmu Pavla Marka / scénář a režie Pavel Marek; literární úprava scénáře pro knižní vydání Jaroslav Vanča; literární spolupráce Marek Brodský, David Prudký;

editor Pavel Melounek; fotografie David W. Černý a archiv. – [1. vyd.] – Praha: GeoMedia: WHISCONTI, 1998. – 137 s.: bar. fot. ISBN 80-86169-23-5 (váz.)
Doprovodná publikace k filmu, obsahující scénář a historky z natáčení.

PARISH, James Robert
Whoopi Goldberg: Her Journey From Poverty to Megastardom / James Robert Parish. – [1. vyd.] – Secaucus, New Jersey: A Birch Lane Press Book, 1997. – 390 s.: čb. a bar. fot. na příl. – Published by Carol Publishing Group. – Filmografie, bibliografie, index. – O autorovi ISBN 1-55972-431-5 (váz.)
Monografie americké herečky.

PARKER, John
Bruce Willis: The Unauthorised Biography / John Parker. – 1st ed – London: Virgin, 1997. – 250 s.: čb. fot. na příl. – Filmografie, index ISBN 1-85227-652-5 (váz.)
Monografie amerického herce.

SCREEN
Sreen. – Vol. 38, Summer 1997, No. 2. – Glasgow: University of Glasgow.
ISSN 0036-9543
Z obsahu: Barbara KLINGER: *Film History terminable and interminable: recovering the past in reception studies*, s. 107 – 128; Sabine HAKE: *The melodramatic imagination of Detlef Sierck: Final Chord and its resonances*, s. 129 – 148; Lee GRIEVESON: *Policing the cinema: Traffic in Souls at Ellis Island, 1913*, s. 149 – 171; Julianne PIDDUCK: *Travels with Sally Potter's Orlando: gender, narrative, movement*, s. 172 – 189.

SCREEN
Sreen. – Vol. 38, Autumn 1997, No. 3. – Glasgow: University of Glasgow.
ISSN 0036-9543
Z obsahu: Jo LABANYI: *Race gender and disavowal in Spanish cinema of the early Franco period: the missionary film and the folkloric musical*, s. 215 – 231; Laura RASCAROLI: *Steel in the gaze: on POV and the discourse of vision in Kathryn Bigelow's cinema*, s. 232 – 246; M. K. MACMURRAUGH-KAVANAGH: „Drama“ into „news“: strategies of intervention in „The Wednesday Play“, s. 247 – 259;

Jacqueline Maingard: *Transforming television broadcasting in a democratic South Africa*, s. 260 – 274.

SCREEN
Sreen. – Vol. 38, Winter 1997, No. 4. – Glasgow: University of Glasgow.
ISSN 0036-9543
Z obsahu: Catherine GRANT: *Camera solidaria*, s. 311 – 328; Ismail XAVIER: *The humiliation of the father: melodrama and Cinema Novo's critique of conservative modernity*, s. 329 – 344; Catherine DAVIES: *Modernity, masculinity and Imperfect Cinema in Cuba*, s. 345 – 359; Dolores TIERNEY: *Silver sling-backs and Mexican melodrama: Salón México and Danzón*, s. 360 – 371.

SCREEN
Sreen. – Vol. 39, Spring 1998, No. 1. – Glasgow: University of Glasgow.
ISSN 0036-9543
Z obsahu: Leerom MEDOVOI: *Theorizing historicity, or the many meanings of Blacula*, s. 1 – 21; Julian MURPHET: *Noir and the racial unconscious*, s. 22 – 35; James MCKELLY: *Raising Caine in a down Eden: Menace II Society and the death of Signifyin(g)*, s. 36 – 52; Janet LUNGSTRUM: *Foreskin fetishism: Jewish male difference in Europa, Europa*, s. 53 – 66.

VOREL, Tomáš – TUČEK, Lumír
Kouř: Rytmikál totalitního věku / Tomáš Vorel; filmový scénář do literární podoby upravil Lumír Tuček; fotografie v textu Vladislav Knapp. – [1. vyd.] – Praha: Primus, 1998. – 181 s.: čb. fot. – Podnázev pouze na obálce. – Životopisy autorů. – O filmu Kouř ISBN 80-85625-88-1 (váz.)
Knižní text podle stejnojmenného filmu.

WYDRA, Thilo
Volker Schlöndorff und seine Filme / Thilo Wydra. – [1. vyd.] – München: Wilhelm Heyne Verlag, 1998. – 317 s.: čb. fot. – (Heyne Filmbibliothek / Herausgegeben von Bernhard Matt; Nr. 32/256). – Biografie, filmografie, bibliografie, index ISBN 3-453-13228-9 (brož.)
Chronologicky pojatá monografie německého režiséra.

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 červenci 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; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce záběr z filmu
Reného Claira Mlčeti zlato*

35029/1998/3



10090823 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 jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, 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.