

4

1998

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/1998/4

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 10

1998

Číslo / No. 4 (32)

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŮN

PAVEL ZEMAN

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofrůn

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

- Werner Burzlaff:** Filmové dějiny jako hledání symbolů 5
Marie Mravcová: Pasoliniovské přisvojení Dekameronu 17
Dagmar Mocná: Kondelík a „kondelíkovština“ 39
Stanislava Přádná: Moc strachu versus síla člověka.
Nad filmem Zbyňka Brynychy ... a pátý jezdec je Strach 61
Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů.
Část IV – poválečné půlstoletí 75

Ozvěny 54. kongresu FIAF

- Milan Doinel:** Bez Gregora. Rozhovor s Enno Patalasem 103
Petr Mareš: Dějiny filmu a rekonstrukce filmů.
Rozhovor s Janem-Christopherem Horakem 113

Edice a materiály

- Ivan Klimeš:** Kinozákon 1919. 119
Kinematografický zákon a spor o biografy 1919 – 1922 140

Literární obzor

- Peter Michalovič:** „V Čechách bylo teorie málo...“
(Ladislav Kesner /Ed./: *Vizuální teorie.*
Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech) 187

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 191

Encyklopedické heslo

- Jan Jaroš:** Touha 197

- Obsah X. ročníku *Illuminace* 201

CONTENTS

Articles

Werner Burzlaff: The History of Film as a Search for Symbols 5

Marie Mravcová: Pasolini's Adoption of the Decameron 17

Dagmar Mocná: Kondelík and „kondelíkovština“ 39

Stanislava Přádná: The Power of Fear versus the Strength of Man.
A reflection on Zbyněk Brynych's film ...and the Fifth Rider Is Fear 61

Jiří Hilmera: The History of the Construction of Prague Movie Houses.
Part IV – The Post-War Half-Century 75

Echoes of 54. Congress FIAF

Milan Doinel: Without Gregor. Interview with Enno Patalas 103

Petr Mareš: The History of Film and the Reconstruction of Films.
Interview with Jan-Christopher Horak 113

Documents

Ivan Klimeš: Film Act 1919. 119

The Cinematographic Act and the Argument about Biographs 1919 – 1922 140

Reviews

Peter Michalovič: „A Theory was scarce in Bohemia...“
(Ladislav Kesner /Ed./: *Vizuální teorie.*
Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech) 187

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 191

Lexicon

Jan Jaroš: *Desire* 197

Contents of the 10th Volume of *Illuminace* 201

9 1087

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10091087 *Národní filmový archiv*

Články

FILMOVÉ DĚJINY
JAKO HLEDÁNÍ SYMBOLŮ

Werner Burzlaff

*Symbol je zákon nebo pravidelnost neurčité budoucnosti.*Ch. S. Peirce, Syllabus, 1902 (CP 2. 293¹⁾)*Slovo symbol má tolik významů, že zavádět další by bylo násilím na jazyce. Myslím, že význam, který mu připisují, tedy význam konvencionálního nebo na vrozeném či získaném zvyku závislého znaku není ani tak novým významem jako spíše návratem k původnímu významu.*

Ch. S. Peirce, The Art of Reasoning, 1895 (CP 2. 297)

Symbols se rozvíjejí. Přicházejí na svět vývojem z jiných znaků, zejména z ikon.

Ch. S. Peirce, The Art of Reasoning, 1895 (CP 2. 302)

Úvod

Toto stručné klasobraní z Peirceových myšlenek snad pomůže vysvětlit titul, který jsem pro tento článek zvolil a uvést následující úvahu. Historii je třeba chápat jako uvažování o tom, co se stalo či, abychom to formulovali více ve shodě s Peircem, jako hledání symbolů pojímajících minulost. Symboly jsou především slova, obrazy pak převážně ikony. Pro filmové obrazy platí toto konstatování jen částečně. Je otázkou, jak je možno napsat pravdivou historii filmu, jestliže pohyblivé obrázky nedovolují vytváření pojmů. Musíme tento problém formulovat jednoduchým způsobem: Jak se z obrazu stávají slova? Není to samozřejmě žádná narážka na vývoj filmu od němého ke zvukovému. Dialog nečiní obraz symbolickým a kamera namířená na historika, který přednáší, jistě není nejlepším koncepčním přístupem k symbolické podstatě filmu.

Ale je rovněž jasné, že stín Nosferatu, šansony Marlene Dietrich v *Modrém andělovi* nebo Marilyn Monroe v *Někdo to rád horké*, klobouk a trenčkot Humphrey Bogarta, písmeno „Z“ Zorra Mstitele je nutno považovat za symboly. Příběhy Indiana Jonese dnes pomáhají vytvářet záběry televizní publicistiky. Buster Keaton, Laurel a Hardy a Charlie Chaplin

1) Citace z děl Ch. S. Peirce uvádíme podle: Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Ed. Hartshorne and Weiss, sv. I – VI; Ed. Burks, sv. VII – VIII). Harvard University Press, Cambridge, MA, 1931 – 1958. Za zkratkou CP (Collected Papers) je číslo svazku a po tečce číslo odstavce.

symbolizují různé druhy komiky. Naučily se obrazy, jak uvažovat, když se rozbíhají? Každý ví, že by zabralo mnoho stran popsat vyčerpávajícím způsobem obraz, ale žádný obraz nedokáže tak přesně jako slova vyjádřit pojmy jako síla, zákon, bohatství, svatba (CP 2. 302), i když Sylvester Stallone jako Rambo, John Wayne jako americký maršál, Tony Curtis honosící se shellovskou lasturou a hollywoodský happyend se těmito pojmy velmi přibližují.

Aby ikony přerostly do symbolů, k tomu je třeba ještě něčeho dalšího. Slavný Kulešovův experiment navozující představy hladu, hoře a chtivosti dává první odpověď: juxtapozice obrazů, technologie stříhu vytváří představy, které je třeba považovat za symboly.

Těchto několik základních úvah nás přivádí k technickému pokroku ve filmu a k naší první otázce: Jsou teoretické instrumenty, které nám poskytl Peirce, v souladu s technickými aspekty filmové tvorby a recepce? Druhá otázka se odvíjí z první: Dokáže takováto filmová teorie vysvětlit, jak se z obrazů či audiovizuálních znaků stávají mentální znaky obsažené v tvořivém myšlení? Tato poslední otázka nás vrací zpět k titulu tohoto článku: Co je charakteristikou pravdivé historie filmu, tj. historie založené na filmových pojmech? Abychom tento problém blíže osvětlili, vybereme si několik příkladů z Nového německého filmu.

Triadická metoda

Peirceovský výzkum dospěl dnes do toho stupně poznání, že zde postačí pouhý odkaz k nějakému všeobecně známému tématu. Architektura myšlenkového odkazu Charlese S. Peirce vrcholí v jeho pragmatismu, který představuje ideální teorii. Je založena na sémiotice výzkumu znaků, což je jen jiné jméno pro logiku. Základ této intelektuální konstrukce je představován percepcí, která je podřízena kategoriální fenomenologické analýze.

Tři analytické kategorie se nazývají primárnost, sekundárnost, terciárnost a mohou být mnemotechnicky fixovány jako pocit, existence a zákon. Podle jejich formálního aspektu je lze dělit na monády, diády a triády. Tyto teoretické nástroje mohou být zkoumány a mohou se stát zdrojem plodných poznatků. Ale Peirce předvídal další vzorce těchto tří nerozložitelných kategoriálních elementů. Užívaje metaforického přirovnání k chemickým prvkům a jejich valencím, hovoří o monogenních, diogenních a triogenních rozměrech kategoriálního rozdělení vedoucích k iteraci, dichotomii a trichotomii. Zatímco na první úrovni vytěžíme tři kategoriálně podřízené elementy, na druhé úrovni je jich již šest a na třetí deset.

Nepochopili bychom základní rys Peirceova fenomenologického uvažování, kdybychom přestali u těchto striktních, byť účinných distinkcí. Tyto tři kategorie neexistují nezávisle jedna na druhé. Abychom pochopili veškerou jejich kapacitu, musíme o nich uvažovat pospolu a ve vztahu k tomuto postulátu: terciárnost předpokládá sekundárnost a sekundárnost předpokládá primárnost, takže terciárnost rovněž předpokládá primárnost. Ale je obtížné současně respektovat kategoriální určení a postuláty, kterými jsou elementy pořádány.

Algebraické modelování Peirceova fenomenologického a sémiotického myšlení bylo v současné době provedeno francouzským matematikem a sémiologem Robertem Martym.²⁾ Jako specialista na nejnovější matematické teorie kategorií – které lze zjednodušeně přirovnat k rozvinuté teorii sestav [theory of sets] – dospěl až k demonstraci algebraické mřížkové struktury, která podléhá rozdělení na kategorie a jejich relace. Peirceovo pochoopení logické struktury a jeho hledání matematických základů bylo nyní úspěšně podrobeno formalizovanému modelování. Pro nematematická vypadnou z modelu algebraické nástroje a získá pouhou mřížku. Mřížkový diagram je ještě srozumitelnější a názornější než stromová struktura³⁾ a budeme s ní pracovat ve fenomenologii filmu.

Peirceovská filmová teorie

Fenomenologická analýza filmu či pohyblivých obrázků či audiovizuálního obrazu poukazuje k první trichotomii tří elementů. Její primárnost je dána **estetikou**, vizuálními a auditivními kvalitami. Sekundárnost je dána skutečností, že film je **dvojdimenzionální**. To jej odlišuje od divadla. Terciárnost je charakterizována podřízeností vůči **temporalitě**; tímto rysem se film odlišuje od jiných druhů obrazů jako je malířství či fotografie.

Kategoriální metoda postuluje požadavek všeobecnosti a úplnosti, takže by neměl existovat žádný filmový fenomén, který by nezapadal do jednoho z těchto tří konceptů. Nicméně tyto a následující distinkce by bylo záhodno vysvětlit širěji a probrat je s ohledem na existující kritickou literaturu, to by však přesahovalo rámec a cíle tohoto článku.

Další analytická úroveň generuje šest elementů, pro které použijeme číselnou reprezentaci:

1. 1 – **Estetický** aspekt je pouze opakován.
2. 1 – Kvalitou filmového bytí je rámec filmového obrazu (frame). To odlišuje filmové názírání od normálního.
2. 2 – Film existuje ve dvou dimenzích, představuje reálně existující, trojrozměrné objekty tím, že vytváří iluzi objemu. Hlavním nástrojem je zde geometrická **perspektiva**.
3. 1 – Jakostí pocitu ve vztahu k temporalitě je **pohyb**.
3. 2 – Diogenní element je vytvářen schopností filmu kombinovat časové segmenty a mísit je s novým objektem. Nazýváme to **splynutím** [fusion].
3. 3 – **Čas** je nejzřejmějším znakem pohyblivých obrázků.

Schéma č. 1 znázorňuje těchto šest elementů v malé mřížce filmu. Ikonické pozorování tohoto diagramu nás přivádí k hornímu a dolnímu limitu; tomu je třeba porozumět, aniž bychom do hry zatahovali jakékoli hodnotící soudy. Nejvyšší element sumarizuje všechny nižší elementy a jejich relace. Zakládá úplnost analýzy. Nejnižší položka obsahuje nejvyšší kvalitu; vystačíme zde s peirceovským pojmem „takosti“ [suchness]. Existují dva způsoby pro cestu shora dolů od totality k takosti a naopak: nazýváme je strategiemi.

2) Srov. Robert Marty, *Algèbre des signes*. Amsterdam 1990.

3) Srov. Werner Burzlaff, *Les possibilités phanéroscopiques de l'image cinétique*. „Degrés“ 1988, č. 54 – 55.

KATEGORIE FILMU

1. estetika

2. dvojdimenzionálnost

3. temporalita

mřížka šesti elementů



mřížka deseti elementů

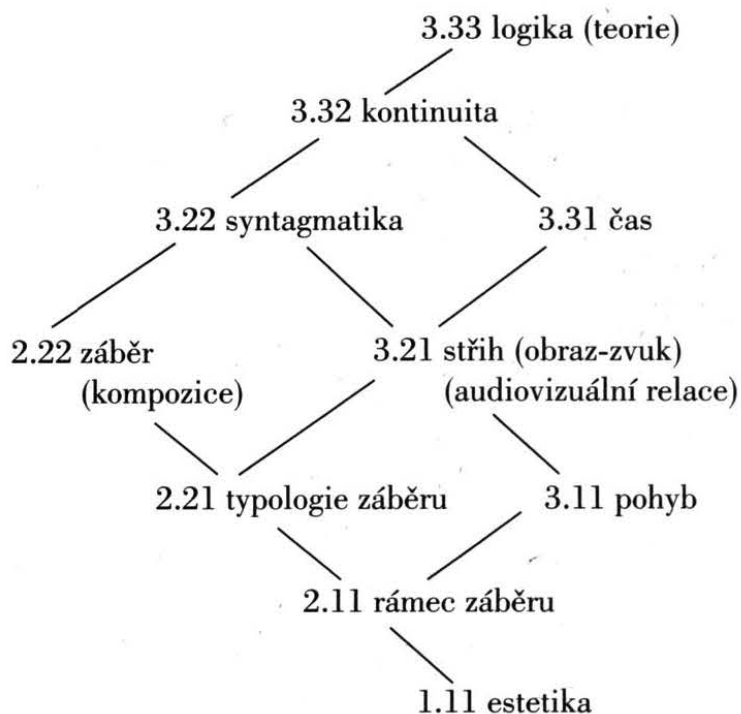


Schéma č. 1

Každá strategie dostačuje pro všeobecnou a úplnou analýzu. To znamená, že pro rekonstrukci celého analyzovaného objektu není nutno pracovat s všemi možnými elementy mřížky.

Strategie ustavující perspektivu odpovídá způsobu natáčení, který preferuje práci s kamerou, zatímco „pohybová strategie“ zdůrazňuje vedení herců. Tyto vývody je samozřejmě nutno chápat jako aproximace a pamatovat na to, že nevytvářejí všechny kategoriální možnosti těchto elementů. Nejsou výlučné, ale můžeme tvrdit s vysokým stupněm pravděpodobnosti, že tyto strategie představují klíčové přístupy filmové tvorby.

Tři ze šesti elementů možno rozvíjet podle jejich diogenní či triogenní kapacity a generovat tak nové elementy připojující se ke třem monogenním elementům, které jsou opakovány. Výsledných deset elementů lze opět charakterizovat číselně.

1. 11 – **Estetika** byla zvolena jako perceptivní hodnota. Pro ilustraci použijeme slavnou Ejzenštejnovu studii o montáži, nazírané jako konflikt. Je to koneckonců tato konfliktní kvalita, která vzrušuje naši mysl a přivádí naši pozornost k promítanému obrazu. Jistě není náhodou, že Ejzenštejn pořádá svých deset konfliktních elementů specifickým kategoriálním (peirceovským) způsobem.

2. 11 – **Rámec záběru** může být analyticky rozložen na technické procesy týkající se kamerové clony, promítacích podmínek či konečně užití elektronických efektů.

2. 21 – **Typologie záběru** se zabývá jednou ze základních otázek filmologie. André Bazin, jeden z nejvýznačnějších teoretiků, považuje „re-cadrage“, tj. změnu rámování obrazu, za základní otázku filmové historie a rozvíjí antinomii realismu a expresionismu, která si stále podržuje svůj význam, jak ukázal před lety Peter Wollen.⁴⁾ V poslední době Gilles Deleuze identifikoval detail, polodetail a celek třemi peirceovskými kategoriemi a vyložil je jako pocit, akci a myšlení.⁵⁾

2. 22 – **Kompozice** zde představuje uspořádání technických faktorů, které přicházejí v úvahu při tvorbě (či analýze) filmového obrazu, jako jsou úhly záběru a osvětlení. Její hlavní smysl spočívá v nastolení vizuální kontinuity.

3. 11 – **Pohyb** je opakuující se element a lze jej analyticky rozkládat na pohyb objektů a kamery a jejich všechny možné kombinace. Vede k pojmovým kvalitám.

3. 21 – **Střih** (montáž) je klíčovým pojmem filmové tvorby. Tento element zahrnuje nejen techniku vizuální fúze, ale též zvukovou mixáž a úplnou audiovizuální relaci, pokud jde o kombinaci záběru [assembling activity].

3. 22 – Zásadně diadický aspekt fúze lze popsat velkou **syntagmatikou** rozvinutou Christianem Metzem. Je založena na důkladném pozorování a je věrohodná, pokud jde o její stěžejní definice. Metoda užitá Metzem je převážně dichotomie; jelikož potřebujeme též trichotomii, pořadí elementů zde navržené se mírně odlišuje od originálu. A dále u Metze chybí desátý element, jež zbývá po bližším prozkoumání nalézt. Metz omezuje svůj systém na narativní filmy, což je rovněž diskutabilní východisko: naše východisko se zdá být všeobecnější.

4) Srov. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*. Indiana University Press, Bloomington – London 1972.

5) Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris 1985, s. 45.

3. 31 – Kvalitou temporálního pocitu je **čas**. Není to specificky filmová kvalita, ale je celá řada všeobecných termínů, kterých se rovněž užívá ve filmu, zejména ve scenáristice.

3. 32 – Existenciální charakter zákona času je představován **kontinuitou**. Kontinuita je samozřejmě velmi důležitý aspekt každé sekvence záběrů, ale omezuje se převážně na svou vizuální stránku a méně již na časovou.

3. 33 – Sledováním pokynů, které Peirce zanechal, doplňujeme tento element uvedený v naší taxonomické proceduře o pojem **logiky**. Nuže, logika filmu, alespoň podle mého soudu, neexistuje. Především je jasné, že je jen jedna logika, takže výraz logika filmu znamená, že logické uvažování lze aplikovat na filmové jevy a že pohyblivé obrázky mohou být pilířem logiky. Gilles Deleuze postupoval tímto směrem ve svých dvou svazcích o filmu, i když jeho zájmem je časová filosofie.⁶⁾

Tyto elementy lze rozdělit do filmové mřížky o deseti položkách, jak ukazuje schéma č. 1. Rovněž vidíme, že existuje pět možných strategií. Mají společné položky 1. 11, 2. 11 při základně a 3. 32 a 3. 33 na vrcholu. První strategii lze identifikovat jako postoj prostého diváka: je vně normálního pocitu času, reaguje na audiovizuální stimuly a je ovlivňován, uchvácen pohybem. Zainteresovaný filmový amatér by patrně potřeboval čas, aby vysledoval způsob, jakým je film syntagmaticky vystaven, a tak použil druhou strategii. Profesionální kritik jistě zanalyzuje náraz syntagmatickou strukturu, střih a typologii záběru podle třetí strategie. Profesionální filmař se bude pečlivě zabývat záběrovou typologií a střihem a uvažovat o časových aspektech, když promýšlí reakce publika, takže zde jde o dopřednou strategii. Tuto strategii si volí profesionálové, kteří jsou zaujati záběrovou typologií, kompozicí a syntagmatikou, současně otázkami kreativními i technickými.

Analytický proces, který jsme zde sledovali, přináší deset pojmů, které ve skutečnosti nejsou nové. Není to překvapivé, protože teorie musí být srozumitelná. Je rovněž dobře uspořádána a preferuje ekonomii intelektuálních nástrojů. Není nutno měnit metody definice či výzkumu, ani není nutno vytvářet nové principy či pravidla. Tato teorie prostě respektuje důležitá kritéria moderní epistemologie.

Každá z deseti koncepcí může být rozvíjena stejnou metodou, takže dostáváme $10 \times 10 = 100$ kategoriálně definovaných termínů. Jsou rovněž uspořádány do mřížek. Jejich detailní popis by jistě vyvolal diskuse, ale v tomto kontextu bylo nutno vysvětlit pouze metodu a dovést ji až za hranice přijatelnosti, a odpovědět tak kladně na naši původní otázku, jaká je schopnost peirceovské filmové teorie být v souladu s technickými aspekty filmu.

Médium

Film nazíraný jako médium náleží v peirceovském systému k terciární sféře, jejíž formální struktura je dána triádou. Takovou triádou par excellence je reprezentace sestávající ze znaku, objektu a interpretantů, což je hlavní pole zájmu sémiotiky.

Přechod od fenomenologie k sémiotice se děje pomocí percepce. Empirický svět ustavuje univerzum vnímaného, které je v mysli transformováno kategoriální analýzou na

6) Srov. G. Deleuze, c. d.; T ý ž, *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris 1983.

eidetickou strukturu, jak ji nazývá Robert Marty.⁷⁾ Její axiomy Marty vyjadřuje tím, že formalizuje odpovídající matematické univerzálie. Tyto perceptivní struktury se skládají z relací a kombinací monadických, diadických a triadických elementů. Sémiotická analýza je provedena prostým způsobem: sleduje přechod eidetické struktury od znaku k objektu a interpretantu. Výsledné elementy mohou být kdykoli analyzovány, pokud jde o jejich primární, sekundární a terciární kvality a jejich postulační vztahy.

Systematické studium legálních kombinací mezi znaky, objekty a interpretanty a jejich determinacemi jakožto primární, sekundární a terciární vede k deseti elementům, které se nazývají třídy znaků. Jsou opět strukturálně uspořádány do mřížky.

Film nazíraný jako médium je determinován složitými znakovými vztahy. Je to jakýsi dvojnásobný reprezentativní systém a je třeba rozmnožit prosté sémiotické nástroje, aby vyhovovaly složité povaze objektů jako je tento. Peirce tuto otázku rozpracoval a rozlišuje dva objekty a tři interpretanty. S jeho metodou diogenních a triogenních divizí jsme se již seznámili. Šest elementů zahrnujících znak, bezprostřední a dynamické objekty, bezprostřední dynamické a finální interpretanty, je opět determinováno podle svých primárních, sekundárních či terciárních kvalit. Systematické studium všech možností odhaluje 28 tříd (hexadických) znaků.⁸⁾ Jsou distribuovány do mřížky a nabízejí 132 strategií (schéma č. 2, mřížka 28 znakových tříd).

Po podrobném prozkoumání mřížky 28 tříd vidíme, že obsahuje dvě mřížky skládající se z deseti tříd. Ta spodní se nemění, pokud jde o determinace interpretantů: na prosté, tj. primární úrovni jsou „zmrazeny“. To značí, že tyto primární interpretanty zajišťují sémiotický vztah, aniž naznačují, z čeho pravděpodobně sestává. Tato spodní mřížka je charakterizována aktivitou znaku a dvou objektů. Pokud jde o film, připodobňujeme ji k její syntaxi.

Pozornost, kterou jsme věnovali technickým a praktickým elementům filmu, náleží syntaktickému aspektu globální sémiotické analýzy filmu, nazíraného jako reprezentativní systém.

Totalita, tj. nejvyšší třída ze syntaktické mřížky vytváří takost, tj. nejnižší třídu z druhé malé mřížky uvnitř velké. Tato třída očíslovaná jako 333. 111 představuje přechod od syntaktické analýzy k explanaci významu; lze ji nazývat pragmatikou. Poté, co byly pojednány a vysvětleny otázky syntaxe, jsou diskutovány problémy interpretace na bázi syntaktických výsledků. Devět zbylých tříd ve velké mřížce ustavuje sémantické aspekty složité znakové relace.

Bližší pohled na třídu náležící oběma malým mřížkám a zajišťující přechod od syntaxe filmu k jeho pragmatice, ukazuje, že tato třída znaků (333. 111) ztělesňuje všechny symbolické determinace. Odvolává se na interpretanty jen proto, aby využívala jejich kvality jako všeobecností, aniž se táže, z čeho tato všeobecnost sestává.

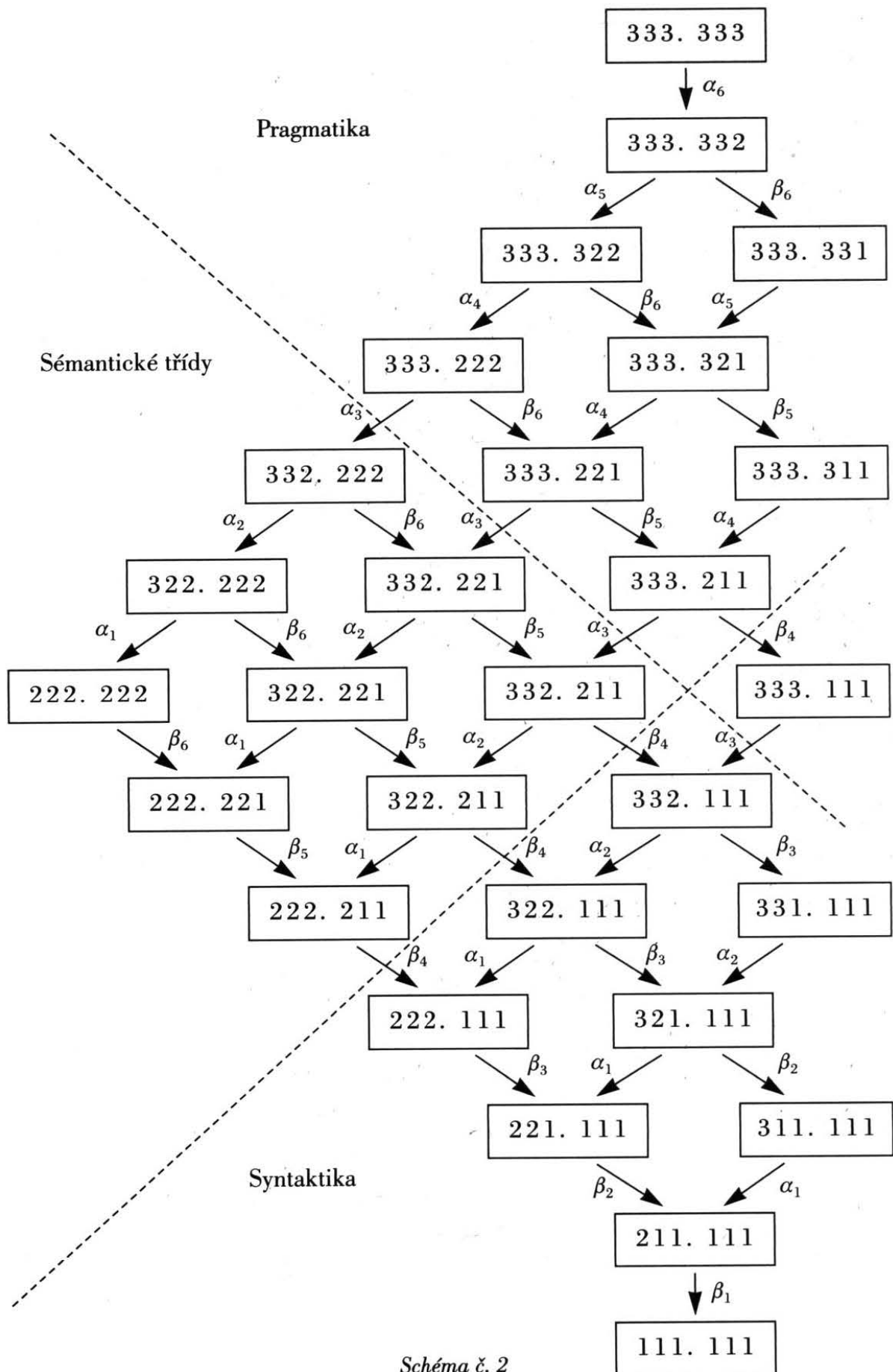
Nahlédli jsme důležitost postulačních vztahů. Tato symbolická třída obsahuje tedy všechny nižší indexní a rovněž ikonické třídy. Teoretická analýza technických aspektů filmu reprezentovaných v mřížce ukazuje, jak se ikony mohou přeměňovat na symboly.

7) R. Marty, c. d., s. 56.

8) Werner Burzlaff, *Semiotisches Modell einer Filmtheorie*. „S – European Journal for Semiotic Studies“ 2, 1990, č. 1, s. 21 – 36.

ILUMINACE

Werner Burzlaff: Filmové dějiny jako hledání symbolů



Diagramová struktura poskytuje kategoriální kritéria a relační nezbytnosti pro různé strategie této přeměny.

Vidíme dále, že pro tento proces je nezbytná terciárnost. To znamená, že film je determinován svým mediálním charakterem, pokud jsou vyžadovány pojmové kvality. Odpověď na naši druhou úvodní otázku lze formulovat takto: pohyblivý obrázek vede k pojmovému myšlení rozvojem mediální charakteristiky technických filmových nástrojů.

Filmové dějiny

Naše metoda používání diagramové analýzy sémiotického filmového objektu poskytuje jisté teoretické nástroje. Víme, že musíme konstruovat diagram vytvořených tříd a determinovat sumární rysy. Sumarizující explanace nebere v úvahu veškerá možná pozorování. Sumační diagram nutno uvažovat jako model. Jestliže se objeví lepší model, tj. model, který bere v úvahu více sémiotických aktivních jevů, je třeba původní model opustit. Příslušný diagram obsahuje největší možný počet syntaktických tříd.

Budeme tuto metodu ověřovat na několika příkladech z Nového německého filmu.

Německá kinematografie byla na počátku šedesátých let ve velmi špatném stavu. Neexistence produkční nebo distribuční společnosti hodné toho jména, neexistence studií či dokonce filmoték byla částečně způsobena rozšířením televize a nadvládou amerického filmového průmyslu. V roce 1966 veřejné subvence umožnily zahájit kariéru několika mladým filmovým tvůrcům. V průběhu následující dekády se někteří z nich proslavili po celém světě, s výjimkou jejich vlasti. Toto je velmi důležité, protože tito umělci neměli prakticky žádné publikum, žádnou zpětnou vazbu. Museli udržovat dialog se svými vlastními filmy. Tato nutnost vysvětluje jistý obecný rys Nového německého filmu: je výrazně poznamenán osobností režiséra. Producentská bída, ale velmi často i bída režisérů samotných, naznačuje další společný rys těchto filmů: nadvládu střihu. Nebylo dost peněz pro natáčecí práce. Tyto faktory a okolnosti vysvětlují, proč se historik může soustředit ve svém výzkumu na filmy několika významných režisérů.

Volker Schlöndorff je jedním z těchto režisérů. Pojem falešnost lze charakterizovat všechny jeho filmy. *Mladý Törless* (1966) trpí rozparem mezi absolutní čistotou matematiky a mrzkostí sociálního života. Všechny jeho činy jsou plny falešnosti, nepravdivosti. V roce 1981 napsal Schlöndorff scénář k filmu *Falsifikace*. Byl si tehdy tak jist zvládnutím svého tématu, že se odvážil tak směhlých projektů jako byl *Plechový bubínek* (1979) nebo *Smrt obchodního cestujícího* (1985). Jeho nejodvážnějším počinem byl filmový přepis Prousta. Kritika vesměs *Swannovu lásku* (1983) nepochopila. Schlöndorffova kamera se dívá očima služebnictva. Chování panstva tudíž vyznívá falešně: od make-upu Alaina Delona až po šnerovačku Ornely Mutiové. Swann sám ví o falešnosti svého světa, což vysvětluje jeho lásku k „polomondéně“. Zatímco zápletky je rozvinuta na postavách panstva, kamera ukazuje falešnost jejich situace.

Werner Herzog sní o tom, že natočí dosud nevidaný film. Naše teorie zdůrazňuje důležitost percepce pro fenomenologii a sémiotiku, a to až do stadia pojmového myšlení. Herzog chce vytvářet nové nevidané obrazy a jimi generovat nové myšlenky. To jej staví do tradiční linie německých romantiků, u nichž také nachází inspiraci pro svůj první

film *Signál k životu* (1968). Pro své hledání vytvořil několik dobře známých symbolů: údolí s větrnými mlýny, katabázi v úvodu filmu *Aguirre* (1972) a říční anabázi parníku v *Fitzcarraldovi* (1981).

Těžiště zájmu Wima Wenderse představuje čas. Svě obrazy rozvíjí z příběhu, ale příběh vždy pojednává o filosofických otázkách času. Jeho filmografie se silně jeví jako ilustrace k našim časovým hříčkám a kontinuitě, jistou shodu možno nalézt dokonce i mezi názvy jeho filmů. *Stav věcí* (1982), *Strach brankáře při penaltě* (1971), *V průběhu času* (1976). Zdá se, že Wenders uvažuje spolu s Peircem čas jako nosnou kostru pro logické myšlení. *Paříž, Texas* (1984) lze sumárně označit jako výpověď o kontinuitě. *Nebe nad Berlínem* (1987) se vyznačuje zralou hrou s imaginárními a skutečnými událostmi. S minulostí a přítomností, s podřízením se zákonu času jako základní podmínce lidského života a s vypravěčstvím jako nepřetržitou aktivitou, která umožňuje lidstvu přemoci čas.

Rainer Werner Fassbinder zajisté v tomto období natočil některé ze svých nejvýznamnějších filmů. Jeho ústřední zkušeností je to, že pocity lze exploatovat. Zpracoval toto téma jako mladý dramatik a herec ve svých vlastních hrách. Postupně se naučil ovládat všechny technické aspekty filmařského řemesla. Setkání s Douglasem Sirkem ho přivedlo k poznání, že láska a melodrama mohou posloužit jako nástroje přístupu k realitě. Prozkoumal pocity jedince, páru, člověka v sociálním kontextu, homosexuála ve společnosti a konečně lidstva v historii. Ve svém výzkumu se omezil na Německo.

Co mají tito čtyři němečtí režiséři společného? Již jsme uvedli, že špatné finanční poměry v německé kinematografii nahrávaly individuálnímu přístupu. Je jim nicméně společný banální fakt, že jsou všichni Němci, náleží německé kultuře a jsou produkty německé historie. Jsou si toho všichni vědomi a hájí proto svá velice kritická stanoviska. Nový německý film může pomoci informovat lidi o tom, jak vypadaly německé poválečné politické a sociální dějiny. *Ztracená čest Kateřiny Blumové* (1975) a role pravicového tisku, *Německo na podzim* (1978) a terorismus, *Americký přítel* (1977) a stavební spekulace ve městech: pojednal zde všechna hlavní témata týkající se nejnovějších německých dějin. Toto je paušální tvrzení, takže si dovolueme, abychom byli v analýze důkladnější, ještě jeden příklad. V roce 1978 Fassbinder zfilmoval *Manželství Marie Braunové*, vysoce symbolický pohled na počátky Spolkové republiky. Kritikové viděli ve jménu titulní postavy konotace s fašismem (Eva Braunová) a křesťanstvím (Panna Marie), interpretované jako základní kameny této nové republiky. Je rovněž velmi poučné, že si Fassbinder zvolil manželství, aby evokoval toto historické období. Jistě proto, že to byl melodramatický postup, ale důležitějším důvodem je to, že odkazuje k Bedřichu Engelsovi a jeho analýze sociální instituce manželství, jako bašty kapitalistické společnosti. Studium těchto vývodů v Engelsově spisu bylo na konci šedesátých let nejvíce rozšířeno mezi politickými opo- nenty režimu. Fassbinder použil stejného přístupu ve svém příspěvku, ve filmu *Německo na podzim*. Tyto obrazy se staly symboly duchovní historie Německa.

Znamenala tato analýza, že uvažujeme symboly ve filmu jako konvencionální znaky, závislé na přijatých sociálních zvyklostech? To by nás přiblížilo myšlenkám Siegfrieda Kracauera, který považuje film za zrcadlo společnosti.⁹⁾ Peirceovský symbol je vskutku

9) Srov. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*. Frankfurt a. M. 1964.

podobný konceptům moderních sociologů jako Bourdieu a Passeron. Robert Marty¹⁰⁾ cituje jejich definici „symbolického násilí“, když uvádí, že významy se odvozují buď z fyzické reality nebo z kulturní libovůle. Peirce říká, že „nový symbol může vyrůstat pouze z jiných symbolů“ (CP 2. 302). Ale symboly vyrůstají, pokračuje dál, „ze smíšených znaků podílejících se na povaze ikonů a symbolů“ (CP 2. 302). Viděli jsme, že filmoví tvůrci mohou vytvářet své vlastní klíčové pojmy, které řídí jejich vizi sociální reality a jejich tvorbu ikonických obrazů této společnosti. Tyto obrazy se opět mohou stát symboly. A právě těchto symbolů by se měli historikové zmocnit. Jak praví Peirce: „Symbol může, spolu s Emersonovou sfigou, říci člověku: jsem paprsek dopadající do tvého oka.“

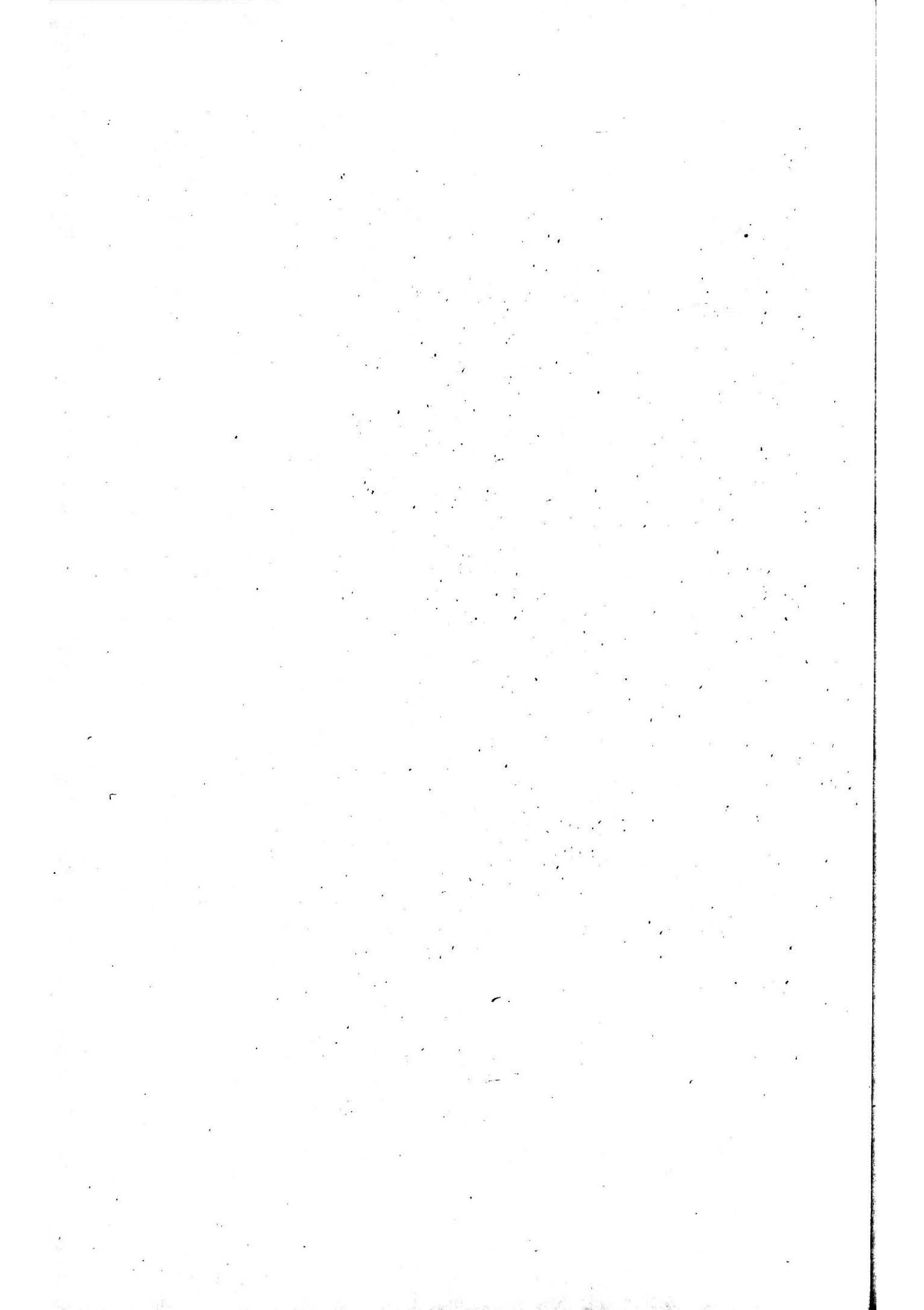
Přeložil Ivan Žáček

Tato studie vznikla u příležitosti Mezinárodní konference sémiotiků na počest 70. narozenin Thomase A. Sebeoka, konané v Budapešti a Vídni 30. září – 4. října 1990. Překlad byl pořízen z anglické verze: Werner Burzlaff, *The History of Film as a Search for Symbols*. In: Werner Burzlaff, *Texte et image. Recueil d'articles (1989 – 1991)*. Université de Perpignan, Perpignan 1992, s. 19 – 28.

Citované filmy:

Aguirre (Aguirre, der Zorn Gottes; Werner Herzog, 1972), *Americký přítel* (Der amerikanische Freund; Wim Wenders, 1977), *Časem...* (Im Lauf der Zeit; Wim Wenders, 1976), *Falsifikace* (Die Fälschung; Volker Schlöndorff, 1981), *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1981), *Manželství Marie Braunové* (Die Ehe der Maria Braun; Rainer Werner Fassbinder, 1978), *Mladý Törless* (Der junge Törless; Volker Schlöndorff, 1966), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1929), *Nebe nad Berlínem* (Der Himmel über Berlin. Les ailes du désir; Wim Wenders, 1987), *Někdo to rád horké* (Some Like It Hot; Billy Wilder, 1959), *Německo na podzim* (Deutschland im Herbst; Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff ad., 1978), *Paříž, Texas* (Paris, Texas; Wim Wenders, 1984), *Plechový bubínek* (Die Blechtrommel; Volker Schlöndorff, 1979), *Smrt obchodního cestujícího* (Death of a Salesman; Volker Schlöndorff, 1985), *Stav věcí* (Der Stand der Dinge; Wim Wenders, 1982), *Strach brankáře při penaltě* (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter; Wim Wenders, 1971), *Swannova láska* (Un Amour de Swann; Volker Schlöndorff, 1983), *Signál k životu* (Lebenszeichen; Werner Herzog, 1968), *Ztracená čest Kateřiny Blumové* (Die verlorene Ehre der Katherina Blum; Volker Schlöndorff, 1975).

10) R. Marty, c. d., s. 64.



Články

PASOLINIOVSKÉ PŘISVOJENÍ
DEKAMERONU

Marie Mravcová

V rozhovoru, který Pier Paolo Pasolini poskytl v roce 1973 Gideonu Bachmanovi, lze číst výroky o tom, nakolik je pro tvůrce svízelnější vytvářet film se zastřenou ideologií než film tezovitý se zjevným a zaujatým zorným úhlem pohledu. V souvislosti s filmy tvořícími jeho Trilogii života (*Trilogia della Vita*), to jest s *Dekameronem* (1971), *Canterburskými povídkami* (1972) a *Kyticí z tisíce a jedné noci* (1974) pak uvedl: „Shledal jsem jako velmi krásnou myšlenku, kterou jsem v sobě vlastně vždy choval, a sice přání hovořit, obsírně vyprávět pro ryzí potěchu z vyprávění, z tvoření výpravného mýtu mimo ideologii; a to přesně proto, že jsem pochopil, jak je nakonec snazší dělat ideologický film, než film ideologičnost postrádající... Každý film má ovšem svou vlastní ideologii; především je to jeho vnitřní pravda k sobě, jeho poezie, a pak jeho zvnějšněná ideologie, která představuje více či méně evidentní politický postoj.“¹⁾

Více či méně evidentní, spíše však skrytý politický postoj, či s menší vyhroceností řečeno světonázor, lze z některých adaptačních zásahů a postupů, jež režisér uplatnil při vytváření velice originální podoby Boccacciova Dekameronu, opět vyčíst – a to vzdor tomu, že tento film natáčel především pro „ryzí potěchu z vyprávění“, z „tvorby výpravného mýtu“. Jak sám přiznal, poprvé se při natáčení také bavil a neznásilňoval čtyři desítky herců („vesměs posbíraných na ulici“) ve jménu autorského záměru: „Měl jsem tedy v poměru k nim čisté svědomí, protože jsem jich nepoužíval, abych vytvořil umělecké dílo, jež by jim bylo lhostejné, a pak je odhodil: hrál jsem si s nimi a společně jsme se bavili.“²⁾

Režisérův zcela subjektivně a ideologicky motivovaný záměr můžeme prokazovat již na tom, jak naložil s rámcovou situací Boccacciova povídkového souboru a které texty z něho volil. Dále na některých detailnějších změnách týkajících se obrazu postav a motivické skladby povídek. V neposlední řadě se celková adaptační tendence, kterou bychom mohli souhrnně charakterizovat jako jakousi plebejskou travestizaci, zračí i v pojetí jazykové složky – v kulturně jazykovém „popření“ klasické předlohy.

Jak všeobecně známo, pověřil autor Dekameronu vypravěčskou rolí deset postav (sedm ještě mladých paní a tři mladíky), které po deset dnů vypráví vždy deset příběhů na předem dané téma. Eliminaci samotné rámcové situace – to znamená situace, v níž

1) Gideon Bachmann, *Pasolini Today: The Interview*. „Take One“ 1973, č. 4, s. 21. Převzato a přeloženo z *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York 1981, s. 204.

2) Cit. podle *Pasolini a Boccaccio*. „Film a doba“ 17, 1971, č. 4, s. 206.

dochází k setkání vypravěčů a vypravěčským exhibicím, tudíž situace, kde se vypráví, naslouchá a vyprávěné komentuje – bychom mohli vyložit velmi jednoduše jako režisérovo potlačení literárnosti ve prospěch narace obrazové, jako oproštění od slovesné konvence a spoléhání se (pro Pasoliniho velmi příznačné) na výmluvnost vizuálního imaginativního znaku („im-znaku“). Současně však nelze přehlédnout, že zapření původních vypravěčů souvisí s celkovým uplatněním jakéhosi polemického a třídního hlediska, neboť renesanční autor tyto své zástupce volil z řad vlastní společenské vrstvy – z vrstvy městského patriciátu, městské aristokracie, tedy ze světa společenských elit, majících smysl pro vybranost oblékání, vystupování, mluvy, stolování apod.³⁾

O sedmi paních, které se ve zlých časech moru 1348 setkávají v „ctihodném kostele“ Santa Maria Novella ve Florencii neopomene autorský vypravěč prohlásit, že „každá byla moudrá, z urozené krve a krásná co do zjevu, vybraných mravů i počestnosti“, a chválou nešetří ani později, když už urozené paní a mládence předvádí v kulise zámecké idyly, překypující hojností přírodních krás a gastronomických libostí; tedy uprostřed vypravování a galantních her. Připomeňme si rovněž, že Boccaccio se jistým náznakovým způsobem se svými vyprávějíci postavami, které sice sociálně „definoval“, ale neposkytl jim individuální rysy, dokonce identifikoval prostřednictvím jejich pojmenování: jména mužských vypravěčů (Pamfilio, Filostrato, Dioneo) se totiž shodují s jeho pseudonymy, jména ženská přejal od reálných osob, do nichž byl údajně zamilován (Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile, Elisa).⁴⁾

Zrušením Boccacciova rámce (a jeho nahrazením vlastní variantou – o té dále) spolu s figurami vypravěčů jakoby Pasolini neodmítal pouze určitou literární tradici – rámcovou kolokviální vypravěčskou situaci –, ale samu sféru vypěstěných elit a renesanční idyly zámku; prostředí paláců a parků tvořící kulisu galantnímu epikurejství, které se ostatně také stává předmětem chvály ze strany vypravěče autorského, s reálným autorem ztotožnitelného. Jak v *Dekameronu*, tak posléze v *Canterburských povídkách* a v *Kytici z tisíce a jedné noci*, lze pak sledovat, jak se pro režiséra stává literární východisko prostředníkem k navázání kontaktu především s lidovým živlem (minulosti i současnosti), jenž v sobě uchovává původní přirozenost – přirozenost živelnosti, naivity, neřesti, pohanskosti...; včetně zločinného pudu.⁵⁾

3) Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) pocházel z rodiny obchodníka a zástupce velmi vlivné bankovní společnosti Bardiů. V letech 1331 – 1340 studoval v Neapoli (kanovnické právo, také ale klasický starověk) a pobýval u dvora neapolského krále Roberta z Anjou, kde se pěstovala kurtoazní rytířská etiketa a kde on sám prožil intenzivní dvornou lásku k Marii D'Aquino, nemanželské dceři krále.

4) Za každým z uvedených jmen lze dešifrovat nějaký obecněji charakterizující význam: Pamfilio – „všechno milující“; Filostrato – „milující boj“, ale také „poražený láskou“; Dioneo – „uctívatel Venuše“, a to podle Dione (= Jasná), tedy označení matky bohyně Afrodity; Pampinea – „révovitá“, „úponkovitá“, „pnoucí se“; Neifile – „milující novost“ a tak podobně. Dodejme ještě, že za jménem Fiammetta – plamének dle fiamma, což znamená plamen i milostný zápal – se skrývá v rané Boccacciiově básnické tvorbě předmět jeho lásky a opěvání Marie Aquinská, výše zmíněná dcera neapolského místokrále.

5) Polský kritik Alexander Ledóchowski ve své stati věnované *Kytici z tisíce a jedné noci* cituje Pasoliniho výrok, jímž dokládá určitou jednotící ideu Triologie života: „...stanovil jsem si za věc cti uskutečnit zfilmování národních arciděl literatury lidového typu.“ Přitom lidovost se tu nemíní ani původ autora ani literární konvence, ale „Svět živlu té skupiny lidstva, která se v budoucnosti – když dosáhne vyššího stupně ideologického uvědomění – přemění z plebejské třídy v proletariát.“ A. L e d ó c h o w s k i, *Květ z tisíce a jedné noci*. „Film“ 1974, č. 42, s. 18.

V duchu svého levicově orientovaného přesvědčení nepřestal Pasolini ani v Trilogii života – tentokrát však zastřeněji – útočit na autority buržoazní společnosti: Kostel – Rodinu – Obchod. Veden politickou tendencí neakceptuje pestrou sociální hierarchii Dekameronu a vybírá z něho velmi jednostranně erotické příhody (pověštinou anekdotického základu) obhroublejší ražby, tedy ty, jimž byla předlohou starofrancouzská fabliaux.⁶⁾ Dále vypravování zpochybňující a demaskující svatost církve – zejména odhalením (v humorné poloze) manipulací s posvátností a vírou. Příběhy, v nichž vystupují představitelé městských elit, pak filmový *Dekameron* vykládá v duchu určitého morálního kritéria, které předloha, až bezbřezě tolerantní, postrádá.

Úplnou ignoranci projevuje film až ostentativně vůči dobrodružným a milostným historiím, odehrávajícím se ve světě aristokratů a vládců, tedy vůči té vrstvě Dekameronu, jíž souvisí s feudální kulturou středověku, kupříkladu s dvorským a rytířským románem, kde se předvádí ušlechtilost gest a kurtoazní pojetí milostné touhy jako citu zušlechťujícího (srov. ideu lásky jako matky všech ctností a ušlechtilých mravů, síly, jež propůjčuje odvahu, sebevědomí, kultivuje ducha apod.).

Přestože i v kurtoazní vrstvě přestává být pro Boccaccia milénka nedostupnou velitelkou či inkarnací božské myšlenky a stává se předmětem přirozené žádosti, prozrazují příběhy psané v rytířském duchu odvozenost od cizích předloh; nemohou se obejít bez zátěže „dobrodružných procedur“ (V. Šklovskij) a zkonstruovaných náhod.⁷⁾ Jejich historičnost a exotičnost zakládá jakýsi dekameronský kosmopolitismus, s tím ovšem, že se tu uplatňuje minimální smysl pro místní kolorit a historicitu. Mravy Turků, Saracénů, Babyloňanů apod. se takřka neliší a namnoze to jsou mravy v podstatě italské. Italskost pak pochopitelně preferoval režisér – vyloučením exotických námětů, především ale prostоровým soustředěním vybraných příběhů do Neapole (na předměstské tržiště, do typických uzoučkových uliček, starobylých domů) a okolí.

Duch renesančních lidí, důvěřujících v rozumové schopnosti (často však spíše v důvtip a vychytralost) a popřávajících volnost tělesným potřebám, se v plné míře zračí v příběhových anekdotách, které se odehrávají na střední a nízké společenské úrovni. U Dekameronu však ještě nemůžeme soudit, že by tu šlo současně o snížení stylové roviny, neboť i o smilstvu, podvodu a zločinu se vypráví velice umným a kultivovaným stylem. Ani tento nanejvýš podstatný znak předlohy však adaptátor Pasolini neakceptoval,

6) Připomeňme stručně, že jde o žánr středověké měšťanské kultury, pěstovaný od poloviny 12. století a ve stoletích 13. a 14. Fabliaux měla původně podobu krátké komické povídky (anekdotické), psané osmislabičným veršem se sdruženým rýmem. Její jádro tvořila slovní hříčka či anekdota, vyznačovala se frivolní, až drsnou realističností, erotické téma vyznívalo až obscénně.

7) Odborníci se shodují v tom, že novely, jimž chtěl Boccaccio dát vznešený a tragický ráz, představují z hlediska vypravěčského a charakterizačního umu menší literární hodnotu než ty, které se věnují věcem nízké lidským. Viktor Šklovskij například soudí, že o úspěších feudálních pánů vypráví Dekameron „stručněji, schematictěji a syžety pro jejich činy ztvárňuje s menší vynalézavostí: více se uchyluje k citátům“. Viz Viktor Šklovskij, *Próza (úvahy a rozbor)*. Praha 1970, s. 176. E. Auerbach pak svůj rozbor vznešeně dobrodružných vyprávění Dekameronu uzavírá: „Žádná z těch novel nemá průkaznou stylovou jednotu; jsou příliš dobrodružné a pohádkové, aby mohly být věrohodné, příliš rétorické a kouzla zbavené, a přesvědčivě sentimentální, aby mohly být tragické. Novely tíhnoucí k tragice působí odvozeně obrazem reality i emocí. V žádném případě se však nedá upřít, že jsou tklivé.“ Erich Auerbach, *Mimesis*. Praha 1968, s. 203.

mimo jiné i na základě svého vlastního přesvědčení o extrémní odlišnosti filmu a literárního textu.

V případě Dekameronu byla přitom adaptační skepse zvláště namístě, neboť literární hodnota Boccacciova povídkového cyklu se kromě bohatství syžetů (přejatých a přetvořených), lidských bytostí a lidských situací, projevů lidské přirozenosti apod. zakládá z velké míry na jazykově stylovém ztvárnění. Plné a do té doby nebývalé ztvárnění smyslových jevů, postižení konkrétních detailů ze života všech společenských vrstev, povolání a stavů, právě tak jako tvárlivé vypravěčské zvládnutí průběhu jednotlivých příhod tu bylo podmíněno převratným zdokonalením jazykového stylu, poučeného na antických předlohách a středověké latinské rétorice. Ciceronskou periodu bohatě členěnou se přitom Boccaccio snažil uvést v soulad také se spádem komických novel. Poučený – vysoký – styl, vhodný pro velmi pohotové svázání popisu s dějem, popřípadě psychologickým postřehem, přitom Boccaccio aplikoval na materiálu národního jazyka toskánské oblasti (na tzv. obecné mluvě toskánské), který se v umělecké literatuře teprve začal hlásit o slovo.

Jazykovou složku předlohy, která po Dantově Božské komedii znamenala zakladatelský a rozhodující slovesný čin v kodifikaci a kultivaci spisovné italštiny, mohl pochopitelně film uplatnit jen v omezené míře – v komentáři, jenž by zpřítomnil vypravěčský subjekt. Od takovéto vcelku zbytečné závislosti na literární předloze se ovšem režisér typu Pasolinioho osvobodil velmi snadno. Ale nejen to. Jeho spor z klasickým dílem, spor vedený přes staletí z hlediska aktuální chvíle a formou umělecké kreace vysoké estetické hodnoty, ho přivedl přímo k popření toho, co ono dílo činí klasickým. Jazyk někdejšího kulturního centra nahradil jazykem lidových vrstev italského jihu: „Tím, že jsem zvolil Neapol, nechci vůbec vést polemiku s centralismem toskánskému jazyka, jehož používá Boccaccio. Florencie ostatně jako lingvistické centrum už dávno zanikla. Lingvistickým centrem Itálie jsou milánské a turínské továrny, ať si říkají lingvisté, co chtějí... Zvolil jsem Neapol, abych polemizoval s celou tou idiotskou neokapitalistickou Itálií, jejíž jazyk určuje televizní hantýrka. Nechtěl jsem mít ve svém filmu žádný lingvistický Babylon, ale čistý jazyk. Nejde ovšem o film mluvený v dialektu. Neapolština je jediná hovořová italština na mezinárodní úrovni...“⁸⁾

Filmový Dekameron se od literárního odlišuje rovněž v tom, komu je adresován, čili předpokládaným (implicitním, intencionálním) čtenářem. U Boccaccia jak sociální statut vypravěčů a zámecká renesanční idyličnost, tak plejáda ušlechtilých vášní, gest a činů, současně i fakt, že se drsnější realismus a erotismus podává uhlazenou jazykovou formou, svědčí o tom, že se tu autor obracel k perspektivní vrstvě městských patriciů, k níž i on – syn obchodníka a zástupce mocné bankovní společnosti – náležel. Přestože tato třída částečně přejala dvorskou kulturu, byl její skutečný vztah k životu realistický, smyslový a egoistický. Jak praví Erich Auerbach: „...jakmile dospěla k sebeuvědomění pozemské vůle k životu, zde právě se také vyhroutil její konflikt s křesťanskou tolerancí k životu. Význačnou roli sehrály naturalistické nauky veleblící pohlavní život a žádající jeho svobodu již v sedmdesátých letech třináctého století ve spojitosti s teologickou krizí.“⁹⁾

8) Cit. podle Pasolini a Boccaccio. „Film a doba“ 17, 1971, č. 4, s. 206.

9) E. Auerbach, c. d., s. 199.

Vůli k životu projevují postavy Dekameronu mimo jiné, a namnoze, sexuální zálibou, ba přímo náruživostí. Ta se nezastaví ani před celibátem a zdmi klášterů, natož před manželskou institucí. Vědom si přímo revolučního převratu, který ve věcech pohlavní žádosti svou otevřeností na poli umělecké prózy vyvolal, měl Boccaccio potřebu objasňovat a obhajovat své stanovisko nejen ústy postav, ale také v některých autorských vstupech:¹⁰⁾ „Chtít se stavět proti zákonům přírody, vyžaduje příliš velikou sílu a častokrát se stává, že tato síla byla vynakládána nejen nadarmo, ale k veliké škodě toho, kdo se tak namáhal.

Přiznávám, že takovou sílu nemám a také o to nestojím, abych ji měl na takovéhle věci. A i kdybych ji měl, půjčil bych ji raději někomu jinému, než bych jí použil pro sebe.

Nechť proto mlčí pomlouvači, nemohou-li se už rozehřát, ať žijí ve stavu zmrzlém, ať se drží svých potěšení či spíše zvrhlých choutek a mne ať nechají pro tento krátký život, který je mi vyměřen při mých rozkoších.“¹¹⁾

Převratný, ba přímo rozvratný vliv mělo Boccacciovo dílo rovněž na dosavadní náboženské představy a uctívání církevních autorit, které jsou znesvěcovány hned v prvních třech novelách prvního dne.

Uvolněnost mravů a vyvracení norem (pokles „ctihodné vážnosti zákonů jak božských, tak lidských“ – s. 13) se v Dekameronu motivuje hned v úvodní části prvního dne, a to okolnostmi morové nákazy roku 1348 („Mor zpřetrhal obvyklé vazby, zákony a rodiny a rozložil společnost.“), za níž – tváří v tvář hromadnému umírání a rozkladu – propukla v lidech smyslnost, zločinnost, prostopášnost, cynismus, hýřivost apod. v neběžné míře. Rozrušila se společenská hierarchie (služebné rejdy v šatech svých paní, majetky zámožných Florentinů jsou dány vplen) a smrt ztratila svou vážnost – mimo jiné i tím, že nebyl čas na vykonávání pohřebních rituálů. Pohřby se odbyvaly buď ve spěchu, nebo se mrtví ukládali zcela bez obřadu do hromadných hrobů.

„Z té příčiny se tedy skoro musely zrodit mezi těmi, kteří zůstali naživu, takové mravy, jež se přičily mravům dřívějším“ (s. 15).

„Bylo tedy velice poskrovnu těch, nad nimiž jejich příbuzní žalostně zanaříkali a proli-li hořké slzy a namísto toho nyní nastoupil smích, žerty a družné zábavy – zvyk, jež si paní, odloživše z velké části ženskou soucitnost, pro svou spásu brzy znamenitě osvojily“ (s. 15).

Cynický smích, nestoudnost, blasfemická nevážnost k posvátnému aj. se tedy dle autorského komentáře zrodily až v důsledku morové epidemie a šlo tedy o smích, nestoudnost a nevážnost nových časů (doby moru a po moru), kdy „nikdo neměl za zlé ani těm nejpočestnějším osobám, že prchají s kalhotami přetaženými přes hlavu, aby se zachránily“ (s. 791). Filmový umělec, vzdálený od rané renesance několik staletí, navíc bezbožný levičák, pochopitelně neměl zapotřebí boccacciiovskou argumentaci jakkoliv respektovat

10) V roce 1362, po návštěvě jakéhosi mnicha, dostal Boccaccio záchvat pokání. Ve spálení rukopisu dekameronských novel mu zabránil dlouholetý přítel Francesco Petrarca. Po roce 1371, kdy se spisovatel a diplomat uchýlil na venkov do ústraní, odvrátil se od svého nejslavnějšího díla (svědectví podává dopis psaný básníkovi Mainardovi Cavalcantimu v roce 1373, to znamená dva roky před smrtí). Na jeho pomníku lze číst verše přítele Salutatiho, které podávají výčet všech prací (eklogy, geografický slovník o velkých mužích a ženách, genealogie aj.), ale Dekameron v něm chybí.

11) Giovanni Boccaccio, *Dekameron*. Praha 1959, s. 288. Dále jen stránky v textu.



*Jedna z pasoliniovských citací:
v centrální pozici nahradila Madona Krista žehnajícího*
Foto archiv

(nehledě na to, že z italských kronik plyne, že se v kapitalizované Florencii vesele a vydatně hřešilo i za cenu hrdelních trestů už před morem), a tak jako pominul elegantní vypravěče s jejich uhlazujícími komentáři, zamlčel rovněž historickou okolnost, objasňující nevázanost a rouhačství Dekameronu jako *cosi* mimořádného.

Pasolini prostě ke klasickému dílu nepřistupuje jako k uznávané autoritě, nýbrž jako k předmětu (podnětu) kreativního zaujetí; filmové verzi opět vtiskuje svou osobnost. Vybírá, co mu libo a s vybraným nakládá dle své osobní vize a ideového stanoviska. Rovněž pak se smyslem pro nevinnou primitivnost lidu „předideologického stadia“ a odporem k pokrytectví a násilnostem ze strany církevních i světských povýšenců a bohatců.

Pasoliniovský záměr a posun si můžeme demonstrovat kupříkladu na novém pojetí postavy notáře Ciappelletta z Prata, s nímž se setkáváme v první povídce celého souboru a který představuje vskutku unikátní koncentrát neřesti a zločinnosti. Na jeho kontě se sčítá následující: padělání listin, potěcha z krivých svědectví a vyvolávání zlé krve, obžerství, pijáctví, falešné hráčství, rouhání, hanění svátostí, ignorování kostela, zato hojné navštěvování krčem a hanebných míst. Ciappelletto se neštítel ani mordu vlastníma rukama. „Ženy miloval asi tak jako pes hůl. Zato zvrácenou láskou se kochal víc než kterýkoli jiný zvrhlík“ (s. 31).

Tento výlupek vši špatnosti je kupcem Musciattem Franzetim pověřen, aby odjel vymáhat dluhy k Burgundánům. Tam starý zvrhlík nevyčerpitelně onemocní a jeho hostitelé mají starosti s jeho skolem: lze předpokládat, že odmítne zpověď, a i kdyby ji neodmítl, nedostane rozhřešení a nebude moci být řádně pochován. Jim pak hrozí útoky místního obyvatelstva, neboť italští lichváři se těšili velké nenávisti. Ciappelletto se však kupodivu zpovědi dožaduje a projevy nezměrné pokory a kajícího obalamutí starého mnicha, vyhlášeného znalce Písma, natolik, že navrhne, aby byl prohlášen za svatého.¹²⁾ A tak je mrtvý zlosyn dáván ostatním za příklad, mniši nad ním odbudou velkou vigilií a z celého okolí se sbíhají lidé, aby mrtvolu políbili a odnesli si útržek z jejího rubáše: „...nazývali ho svatý Ciappelletto a nazývají ho tak dosud – ba tvrdí, že Bůh udělal skrze něho mnoho zázraků a dělá je každý den pro ty, kdož se zbožně dávají pod jeho ochranu“ (s. 41).

Významnou změnu v prezentaci tohoto vyprávění o velkém lumpovi a bezbožníkovi, který se stal světce, tedy vyprávění, jež na svou dobu šokujícím způsobem zesměšňuje světecký kult, by přinesla již pouhá absence vypravěčova rámcového komentáře (vypráví Pamfilio), kde se sice předpokládá, že i mezi světci se mohou nacházet „nepraví přímluvci“, současně se ale čtenář vyzývá k uctívání Boha a zbožnému životu, vyzývá se milost Boží, ohlížející se spíše na „čistotu srdce prosebníka nežli na jeho nevědomost“ (s. 29).

Na předělu středověku a renesance sice svobodomyšlný literát rozvrací kult svatých, zaštiťuje se však přitom projevy zbožnosti. V sedmdesátých letech našeho století se se zbožností již vůbec nepočítá, nonkonformnímu tvůrci jde čistě o atak vůči instituci církve poukazem na její manipulátorskou roli. Starý notář se mění v pohledného mladíka, kterého ztělesnil Franco Citti, jenž byl předtím Accatonem a Králem Oidipem. Ve filmovém *Dekameronu* je sice vrahem (nejspíš najatým; spatříme ho hned v úvodu, jak kryt nocí kohosi ubíjí a hází do moře), pederastem a zlodějem (srov. epizody z jakési vykřičené čtvrti), současně ale historicky kostýmovaným lumpenproletářem – dle Pasolinioho pojetí tedy kýmsi obětovaným a zneužitým.¹³⁾ Pro bohatého kupce představuje mladík nástroj k vymáhání peněz, jeho zhroucení nastane uprostřed veselé pitky (!), kterou na počest italského rodáka uspořádají zlomyslní hostitelé. Obětování mladého a krásného hochy vrcholí slavnostním rituálem, který režisér inscenuje se zvláštní symetričností a hieratičností, přičemž lichváře situuje za hlavu mrtvého vedle církevního hodnostáře. Doteky chudých působí ve filmu očistně – jako přijímání posmrtné služby od mrtvého.

12) Zpovídal se lotr má tolik drzosti, že za projevení lakoty „na oko“ považuje přání vydělat si, aby se mohl dělit s chudými; projevuje hlubokou lítost nad přijetím peněz bez přepočítání. Když se mu podaří přemoci pláč, dozví se zpovědník a těšitel, že jedinkrát spálal mamince.

13) V roce 1965, v době pražské návštěvy například režisér prohlásil: „Lumpenproletariát italské společnosti, který je hrdinou celého mého díla (režisér myslí i své prózy Darmašlapové a Zběsilý život, pozn. M. M.), se objektivně jeví jako mučedník... Jediným důvodem existence lumpenproletariátu je smrt, jiné řešení nemá, a to ani individuálně, ani jako sociální jev. A proto téměř všechny moje filmy končí smrtí, hrdinovým mučednictvím...“ Viz *Dialogy s Pasolinim*. „Divadelní a filmové noviny“ 8, 1965, č. 12, s. 9.

Připomeňme, že příživník, pasák, povaleč a zloděj Accatone je zabit ve chvíli, kdy se v něm zrodí očistný cit, a že jeho smrt režisér stylizuje světelně v duchu sakrální symboliky.

Jinou formu manipulace a zneužití chudého mladíka církví vyčetl Pasolini v povídce o Massettovi z Lamporecchia (den třetí příběh první), jenž se staví němým, aby mohl být zaměstnán jako zahradník v ženském klášteře „proslulém svou svatostí“. Tam si na něm nejprve dvě, poté všech osm jeptišek ověří milostnou slast (to, že slasti ženy s mužem jsou tak úžasné, jak se povídá) a dožadují se, jak už to u prožitku slasti bývá, dalších a dalších opakování oné „sladké věci“. Vykořisťování mladíkovy sexuální síly dovrší svou nenasytností abatyše. Když nebohý Massetto v sebeobránném afektu promluví, prohlásí se navrácení řeči za zázrak, který se odehrál díky modlitbám.

V případě této především zábavné povídky, využívající jak je v Dekameronu zvykem metaforických označení pro pohlavní orgány i akty („Jeptišky proto ještě než odtud odešly, chtěly každá ještě jednou vyzkoušet, jak dovede němý jezdit na koni...“ – s. 197), se Pasolini nedopouští žádných nápadnějších inovací. Pouze smlčí závěrečné sdělení o tom, že Massetto byl nakonec vlastně velmi obdarován, neboť se vrátil domů zestárlý, ale bohatý a s mnoha dětmi: „... a říkával pak, tak že odplácí Bůh těm, kdo mu nasazují parohy“ (s. 199). Takovýto závěr by samozřejmě oslabil záměr předvést rub celibátu v sexuální chtivosti neznající mezí. Ve filmu se navíc posiluje konfrontace manifestované svatosti (zpěvem, modlitbou, obřadností) a skrývanou tělesnou žádostí díky konkretizaci – to jest díky předvádění toho, jak si jeptišky počínají: bez okolků a s neskrývanou netrpělivostí a bez jediné citové reakce nutí mladíka k čistě fyziologickému úkonu činíce z něho sebeukájkivý nástroj. Na základě četby si představujeme méně věcné a účelové chování. Navíc vypravěč (Filostrato) předesílá, že svým příběhem chce prokázat erotikou touhu žen v roušce, tedy jejich přirozenost, která se v nových časech osvobozuje od středověké askeze a zatracování.

Tři Boccacciovy syžety, lépe řečeno syžety Boccacciem pro Dekameron nově ztvárněné, použil režisér vedle proklamované radosti z vyprávění k diskreditaci jiné modly buržoazního světa – Rodiny, a to poukazem na její provázanost s Obchodem (Kapitálem). Nejvýmluvněji se dala tato mesaliance zpodobit prostřednictvím čtvrtého příběhu pátého dne. V něm dcera „rytíře, jenž slul messer Lizio da Valbona“ přemluví rodiče, aby ji kvůli horku nechali spát na terase, kam za ní vyšplhá její milý Ricciardo, a užívají si spolu tak dlouho, dokud neusnou. Když je ráno rodiče přistihnou, hrozí chlapci krutý trest. Vše se ale rychle urovná, neboť rytíř Lizio si uvědomí, že jde o potomka zámožného šlechtického rodu, a tudíž dobrou partii: místo sankcí se tedy konají okamžité zásnuby a tak zcela obnažený pár může pokračovat v zaslouženém odpočinku.

Režisérův tendenční záměr se tentokrát nevyjevuje, dominuje atmosféra souhlasná s plynutím času (zahrady se noří do oparu a znějí hlasy ptáků), vše má pokojnou domáckou a milostnou náladu, s níž dobře ladí i závěrečné harmonizující řešení. Málokomu vytane na mysl možný tragický konflikt. Tuto možnost zjeví vlastně až následující příběh. V něm totiž tři bratři brutálně zavraždí jednoho ze svých zaměstnanců (Lorenza z Pisy), když zjistí, že se stal milencem jejich sestry Lizabetty. V tomto případě ovšem režisér nešetří zaujatostí. Tak kupříkladu „zařídí“, aby loučení milenců zahlédl jeden z bratří právě ve chvíli, kdy sám náruživě souloží. Když to sdělí zbývajícím dvěma, dostane jeden z nich takový záchvat zuřivosti, že musí být násilím zadržen, aby okamžitě nezačal. Cyničnost, hnusnou zvilost a farizejskou nízkost při provedení zločinného plánu dává Pasolini pocítit dlouhou, velmi pečlivě propracovanou sekvencí, v níž bratři-lovci

jako by si s obětí hráli a oddalovali její likvidaci, aby si pak o to více mohli vychutnat svou převahu: Lorenza přátelsky vyzvou k výletu za město, kde dovádívě pobíhají uprostřed vinic. K obveselení všech rozmatlá jeden bratr druhému hrozen po tváři. Když Lorenzo v předtuše nereaguje na vybízení k dalšímu skotačení a zvážení, situace a atmosféra se náhle láme – nastává hon, jehož krvavé finále předejme detail ruky s nožem.

Kromě rozvinutí krutě farizejské hry vrahů s obětí posílil Pasolini motiv nesmiřitelného stavovského záští ještě akcentem na jeho rasistickou motivaci – jde konkrétně o jižanský rasismus, který je pro italskou buržoazii podle slov samotného režiséra zcela příznačný. Zatímco v předloze se uvádí, že Lorenzo pochází z Pisy, to jest ze severu, a že v obchodě pomáhá vyřizovat různé důležité záležitosti, ve filmu jde o Siciliána (původ stvrzuje i fyziognomie) a pouhého vykořisťovaného dělníka – nosiče pytlů, nápadně odlišeného od afektovaných obchodníků naivní bezelstností.

Téma přeceňování rodinných vazeb vyzní spíše humorně v příhodě, která potká Andreuccia z Perugia. Tohoto koňského handlíře, jenž se chlubí na trhu svými zlaťáky a vůbec se nemožně naparuje a předvádí (Ninetto Davoli zvolil až groteskovou stylizaci, kterou pak v *Canterburských povídkách* dotáhl k chaplinovské variaci), vláká do svého domu krásná prodejná dívka (metresa), vydávající se za vznešenou dámu. Svými půvaby a výmluvností hosta obloudí natolik, že uvěří historce o utajovaném sourozenectví. Na ješitného jinocha čeká po vydatné pozdní večeři naříznuté záchodové prkénko a pád do fekálií. Do domu, kde zůstal kabátec se zlaťáky, ho už nepustí a z ulice páchnoucího cizince vyženou nadávky sousedek.

Filmové převyprávění nočních příhod Andreuccia z Perugia umožnilo Pasolinimu rozvinout obraz jakéhosi neapolského podsvětí renesanční doby – zšeřelé uličky čtvrti zvané Hampejz zalidňuje „chór“ hubatých ženských a skupina pasáků a zlodějů, mezi nimiž se objeví také jeden z protagonistů, nájemný vrah a chmaták Ciappelletto, o němž už byla řeč. Kryti nocí se blíží ke chrámu vykrádači rakví lákáni čerstvě pochovanou mrtvolou arcibiskupa, oděnou v ornát s rubínem na prstě. Drahý kámen nakonec získá okradený a páchnoucí Andreuccio, kterého zkušební zloději vybídli ke spolupráci a nakonec zanechali s mrtvolou v rakvi, když je vyplašila početnější skupina lupičů. Ta svůj podnik vzdá poté, co jejího vůdce vyděsí kousnutí do lýtky, které mu uštedří nešťastný handlíř při lezení do rakve.

Nelze přehlédnout, že Pasolini se při výběru ze sta novel zaměřil na ty, které mu umožnily rozehrát lidový živel a že jím zalidnil svůj *Dekameron* hojněji než dvorský vychovaný a vzdělaný renesanční autor, jenž vnímal lid především jako zdroj zábavy. Film ovšem nesetrvává pouze u pokleslé – lumpenproletářské a zkažené podoby jakýchsi historických ragazzi di vita ze 14. století, ale na podnět předlohy rozvíjí i rysy pověrečnosti, magické a mystické citění. Právě v těchto složkách lidové mentality shledává Pasolini nejen poetické kouzlo naivní víry, také ale cosi velmi původního, co lze stavět do opozice k prezentaci víry v rámci okázalých církevních obřadů i k zázrakům institucionálně zmanipulovaným.

Již jsme zmiňovali dotečky rukou vztahujících se úpěnlivě k mrtvému zločinci, či jinak zločinné oběti Ciappellettovi. V původním mýtu a ritu žije ale i kupecká dcerka Isabetta (nejspíš díky své chůvě), které se v neklidném a bolestiplném spánku zjeví bratry zavražděný milý Lorenzo, aby podal svědectví o své smrti a označil místo (řešeno krátkým

obrazovým prostřihem), kde leží jeho tělo. To pak s pomocí hospodyně Isabetta vyhledá, aby pod listím a hlínou našla milovanou hlavu, polaskala se s ní, oddělila od těla a doma vložila do květináče pod bazalku zdobící okénko jejího pokoje.

Protože Pasolinimu šlo především o již vyložené téma stavovské a rasistické zášti a o mysterium lásky až za hrob, otevírá a uzavírá své podání příběhu obrazným motivem květiny. Nedoslovuje podle předlohy pokračování baladického děje: v ní provází rozvíjení květiny chřadnutí dívky. Proto se bratři bazalky zmocní, hlavu zabalenou v šátku ze strachu pohrbí a stěhují se do Messiny. Tím však smrti utrápené sestry nezabrání: „Kdopak byl ten špatný křesťan, který květináč mi vzal...“ (s. 324).

Třetí noci po svém skonu, který si uhnal nemírným obcováním s vdanou ženou, se Tinguoccio zjeví svému příteli Meucciovi, aby mu sdělil, jak mu slíbil, že v pekle se souloží netrestá, a tím ho osvobodil od strachu a zábran. S pokřikem „Není to hřích!“ vběhne pak mladík ke své vyvolené, doslova na ni vskočí a dohání to, co zameškal kvůli svým strachům z „posledního soudu“ a před zatracením (desátý příběh sedmého dne).

Lze se domnívat, že k ryze zábavným účelům mýnil Pasolini využít lidovou víru v kouzelnou magii tehdy, když se rozhodl pro desátý příběh devátého dne, v němž touha po vlastnictví koně způsobí, že kmotr Pietro souhlasí, aby jeho přítel – velebný pán Gianni – přeměnil v koně jeho mladou manželku. Rituál proběhne za časného rána, ale k žalosti mladé ženy nemůže být završen, protože přihlížející manžel poruší slib mlčení, když se Gianni odhodlá přidělat manželce prostřednictvím svého pyje ohon.

Zřejmě chuť bavit diváka vyprávěním nasyceným taškářstvím a pikantností erotických výjevů číší rovněž z filmového převyprávění anekdoty o vdané paní Paronelle, která ukryje milence („švarného mladíka“) před předčasně se navrátilivším chotěm poněkud mdlého rozumu do sudu a namluví mu, že jde o kupce, který si takto prověřuje kvalitu nabízeného zboží. Protože domnělý kupec prohlásí, že vnitřek je třeba očistit od sedliny, vlezle ziskuchtivý manžel do nádoby a zatímco mu manželka v předklonu přes okraj sudu radí, dokončí nadržенý milenec to, co bylo započato. Dodejme ještě, že filmové provedení tohoto fabliaux využilo rovněž dvojsmyslnou hru se slovy: pokyny a uznalé výroky, jimiž obšťastňovaná žena naoko povzbuzuje manžela v sudu, ve skutečnosti oceňují „dílo“ milencovo.

Již v Dantově Božské komedii – v její první části – se plně uplatnila fantazie inspirovaná lidskou tělesností, ale ještě plně podřízená celkové teologické koncepci, tudíž spojená s hříchy a fyzickými tresty, jejichž roztodivnost vytváří z Pekla děsivý, nicméně barvitý kreaturální svět.

Tělesnost rozvinutá Boccacciem v Dekameronu je už plně tělesností z tohoto světa, namnoze spojená s vyžitím erotické touhy, jíž individuum nehřeší (vzpomeň osvobodivého volání Meuccia „Není to hřích!“), ale koná po zákonu přírody – a tu přece stvořil Bůh.

Tělesnost a pohlavnost se o svá práva hlásí a prosazuje v mnoha dekameronských vyprávěních. Podstatné je ovšem ono „ke slovu“ v doslovném slova smyslu, protože u Boccaccia nejde jen o nově ztvárněný starý námět, syžetový typ, pointované řešení, rozvedenou anekdotu apod., rovněž ale o slovní vyjádření – propracovaný jazykový styl. Ve spojení s erotickými motivy a situacemi se čtenář kupříkladu setkává s řadou metaforických a perifrastických pojmenování („...zvesela řekl sám sobě: Jestliže mě na ni pustíte, obdělám vám zahradu tak, jak ji ještě nikdo neobdělal!“ – s. 195).

Někde se na erotické metafoře zakládá celý děj, jinde tvoří významný kompoziční prvek – například v již zmiňované povídce o Caterině, která byla přistižena na terase spící vedle svého miláčka Ricciarda. Po celé ploše textu se tu variuje motiv slavíka ve významu doslovném (zprvu), hlavně však obrazném: nejprve jde o to, aby rodiče vyhověli dceřině zálibě v naslouchání slavičího tlukotu, posléze se vytváří paralela mezi užíváním radostí a slasti milování a slavičím tlukotem mnohokrát opakovaným; ráno manžel ukazuje ženě, že dcera, jejíž ruka v tu chvíli spočívá na milencově pohlaví, tak toužila po slavíkovi, že ho chytila, a soudí, že když si ho chytila a ještě ho drží v ruce, bude také její. Riccardův sňatek s Caterinou je nutný, aby se ukázalo, že slavíka „zahnal do své klece nikoli do cizí“ a aby po svatbě mohli „čihařit na slavíky ve dne i v noci“, kdy se jim uráčí.

Jak patrně, Boccaccio erotiku zobrazuje plně v její podobě sexuální a tělesné, současně ji ale slovesně jaksí zastírá, estetizuje, zahaluje metaforickou šifrou. Režisér disponující obrazem a hereckou akcí jde pochopitelně v obnažování sexuální touhy a sexuálního jednání dále: obnažená těla a soulože prostě předvádí a zdecentnění dociluje pouze kompozicí či osvětlením. Přímočařejší a obnaženější podoba sexu pak souvisí s celkovým zvýrazněním fyziognomie v zobrazování postav, v dotažení kreaturní tendence předlohy až k naturalismu, odpovídajícímu estetice pozdnějších fází literárního vývoje. Pravdivosti (až syrové) a starobylosti tváří (vesměs posbíraných „na ulici“) tentokrát Pasolini dociluje více než jindy tím, že volí zjevy velice výrazné, z nichž největší reliéfnosti dosahují tváře deformované, nějak poznamenané, degenerované, takové, u kterých jakoby zchátralost svědčila o stáří rasy. Snad měl na mysli nejen expresivitu zjevů, ale také jakousi kreaturní autenticitu, když nechává některé postavy cenit vybitý a pokřivený chrup.

„... v *Dekameronu* si pohrávám s realitou, která se mi líbí, ale která už zanikla... Natáčím *Dekameron* v Neapoli, protože Neapol je pro mne jakási „zásobárna minulosti“; Neapolitánci se rozhodli, že zůstanou takoví, jací bývali, a tak raději vymírají – přesně jako některé africké kmeny, co odmítly jakýkoliv vztah s novodobými dějinami a zvolna vymírají, připoutány k svým chýším v dobrovolné izolaci. Neapolitánci nemohou udělat doslova totéž, ale v jistém směru je napodobují...“¹⁴⁾

Již několikrát jsme se dotkli jisté ambivalentnosti, kterou rozpoznáváme a můžeme dokládat jako příznačnou pro vztah Pasoliniho k Dekameronu: převyprávěním několika jeho příběhů z něho režisér těží a očividně se přitom baví, dotahuje jeho rouhačský (vůči Církvi a Rodině) světonázor, jeho svobodomyslnost ve věcech erotiky a smyslového využití vůbec, dále výraznost typů a předmětnou realnost obrazu, současně ale svým výběrem, nenápadnými i nápadnějšími posuny v rovině tématu i významu a uplatněním třídního hlediska, včetně negace jazykové tradice kulturního centra, vlastně klasické dílo zkresluje a přes staletí vede s jeho autorem jakousi levicově orientovanou polemiku.¹⁵⁾

Ambivalentností se vyznačuje rovněž přístup ke kompozičnímu řešení filmového *Dekameronu*. Režisér totiž vymyslel a realizoval vlastní uspořádání, v tomto novém konceptu

14) Cit. podle *Pasolini a Boccaccio*. „Film a doba“ 17, 1971, č. 4, s. 206.

15) Režisérův přístup k Dekameronu vyvolal pochopitelně také kritické ohlasy (jedna recenze byla údajně opatřena titulem „Contre Dekameron“). Ovšem sám Boccaccio není originální, pokud jde o náměty a některá syžetová jádra, ale způsobem jejich nového ztvárnění. Již více než dvě stě let trvá zjišťování pramenů k jeho povídkovému souboru: v textech psaných klasickou i středověkou latinou, v provenzálských životopisech, starofrancouzských fabliaux, ve sbírce Novellino a jinde.

však nějak zachoval též výstavbu předlohy – nejen rámcováním novelového cyklu, ale také uplatněním analogického číselného principu (ve druhém případě jde tak trochu o tajenku).

Jak známo, zakládá se kompozice Dekameronu na čísle deset (název odvozen z řečtiny: déka – deset, homera – den), a to ještě v duchu středověké estetiky a číselné symboliky, považující desítku za nejdokonalejší číslo. Cyklus sta novel rozděluje Boccaccio do deseti dnů, v nichž za určitých, předem stanovených pravidel vypráví deset vypravěčů (sedm žen a tři muži) deset příběhů na předem stanovené téma. Vypravěčské komentáře i autorské líčení času tráveného na zámku nedaleko Florencie postižené morem aktualizují rámcovou situaci, od níž se jednotlivá vyprávění odpoutávají a zase se k ní vrací.

Než si řekneme, jak pojal Pasolini svůj rámec, je třeba předeslat, že číselné relace předlohy zvláštním způsobem zachoval. Jeho film se skládá z deseti příběhů a příhod přejatých a z deseti dotvořených epizod, přitom cyklus se symetricky dělí tak, že každá ze dvou jeho částí obsahuje po pěti dekameronských novelách. Tři pasoliniovské vsuvky v první části a sedm vsuvek v části druhé jako by odkazovaly na číselný poměr vypravěčů. A nyní k rámci.

Jeho konstantní součást tvoří rozlehlé tržiště před neapolskými hradbami. Tento pestrý a dějící se obraz přispívá jednak k zalidnění filmového *Dekameronu*, jednak k rozehrání některých příběhů: v prostoru tržiště si například vyhlédne krásná podvodnice vychloubačného Andreuccia, který přijel koupit koně, a než se k němu štěstí zase obrátilo, byl okraden, spadl do fekálií a byl zavřen v rakvi s mrtvolou; na trhu se velebníček Gianni stane svědkem toho, jak kmotr Pietro projevuje lásku ke koni (včetně líbání zadku) a odtud se oba vydají (jeden na koni, druhý na oslu) do Pietrovy vsi, kde bude proveden neúspěšný pokus o proměnu ženy v koně.

V první části filmu dotváří rámcovou situaci postava Ciappelletta, který na úplném začátku páchá zločin, pak se objeví v neapolských ulicích a nakonec vystoupí coby protagonista v příběhu o svatořečení lumpa, který ještě tváří v tvář smrti znesvětlí lži poslední zpověď. V části druhé se podstatně obsažnější rámec pojí k postavě zcela nově koncipované – to jest k postavě Giottova žáka, k jeho příjezdu do Neapole a vytváření fresky pro kostel svaté Kláry. Přitom jak zapojení kontextu osobnosti nejpřevratnějšího tvůrce počátků italské renesance Giotta di Bondone (1266 – 1337) – ať už přítomností jeho žáka nebo akční citací jedné z jeho fresek –, tak rozvinutí výtvarného tématu jako takového tvoří velmi podstatnou kapitolu aktuálního pojetí Dekameronu; přesněji řečeno aktuálního pojetí velmi osobně motivovaného výboru z Dekameronu.

Legenda praví, že když Giotto jako dítě pásł ovce, spatřil ho nejvýznamnější malíř své doby Florenťan Cimabue (1240 – 1302), jak kreslí špičatým kamenem na kamennou desku ovečku podle skutečnosti a přijal ho k sobě do dílny. Giotto proslul zejména velkými cykly, jimiž vyzdobil kaple a chrámy několika měst. V Assisi (bazilika San Francesco) ztvárnil biblické výjevy ze Starého a Nového zákona, hlavně však dvacet osm výjevů ze života svatého Františka – apoštola chudoby; v padovské Aréně (Cappella dell' Arena) vypočetl freskami příběhy Panny Marie a Krista. V Římě, ve staré bazilice Sant Pietro pracoval na jednom z nejslavnějších Ukřižování. Ve Florencii, ve františkánském chrámu Santa Croce zpodobil příběhy sv. Jana Křitele, sv. Jana Evangelisty a opět sv. Františka. Mnohé se z Giottova díla nedochovalo a o mnohém se vedou spory. Převratnost Giottovy malby

a její nesmírná inspirativnost a podnětnost pro další vývoj je spatřována v nové artikulaci forem a prostoru (vytváření iluze hloubky), v pojednání fyziognomií postav a jejich gest – ve vyjádření duševních hnutí mnohostí výrazů, pohybů a postojů. Giotto vytváří scénickou iluzi, která způsobuje, že se biblický příběh odvíjí přímo před divákovými očima (divák je tudíž jeho svědkem) a dává názornou představu o tom, jak se to, co se v bibli vypráví, mohlo skutečně odehrát. Giotta lze tedy považovat za jednoho z prvních vypravěčů obrazem a akcí.

Přestože je ve filmu osobnost malíře fresek zastoupena postavou označenou jako Giottův žák, můžeme tuto postavu chápat jako zpřítomnění samotného Giotta a giottovské tradice: jednak se dílo mistra (1334 jmenován *capomoestro* Florencie) překrývá s díly žáků v tom, že oni ho rozhojňují přesně podle jeho vzoru (v důsledku toho docházelo a dochází k četným záměnám, z nichž některé zůstávají nerozřešeny dodnes), jednak Pasolini zařazuje do svého výboru z Dekameronu zkrácenou verzi Boccacciovy črty, která má na mysli nepochybně slavného Florentšana a píše na něho takovouto chválu: „Druhý, jemuž bylo jméno Giotto, měl tak vynikající nadání, že z toho, co skýtá ustavičným kolotem nebes příroda, matka a tvůrce všeho, není jediné věci, kterou by nebyl zobrazil rydlem či pérem či štětcem, a to tak věrně, že se zdálo, že nakreslená věc je nejenom podobná věci skutečné, ale že je to ona sama; šlo to dokonce tak daleko, že mnohokrát se nad věcmi, které vytvořil, shledalo, že lidský zrak byl ošálen, protože měl za pravé to, co bylo nakresleno“ (s. 452).

Z črty, která má na dvou významných občanech demonstrovat, jak „příroda ukrývá podivuhodná nadání i pod přeošklivým lidským zevnějškem“ (s. 452) Pasolini přejal základní situaci: pasažéry malé bryčky překvapí déšť, vyhledají proto úkryt v chýši starého rolníka, od něhož si vypůjčí pláště a podivné klobouky, které jim poskytnou pobavení svými zjevy navzájem. Tato humorná epizodka se stává úvodní částí rámcové situace druhé části filmového *Dekameronu* a na ní plynule naváže příchod mistra do neapolského chrámu, kde se na jeho počest shromáždilo množství kněží, jeptišek a církevních hodnostářů.¹⁶⁾ Giottův žák však projevuje plachost a se zaujetím sleduje stěnu, na níž posléze spatří svou představu obrazového výjevu. Poté se odebere, sledován pomocníky, na lešení a načrtává první linii. Posléze je viděn na tržišti, jak sleduje lidské fyziognomie. Zaujme ho zjevně trojice, která představuje zámožnou a váženou rodinu. Pomocníci míchají barvy, malíř fresek začíná malovat a současně se začne odvíjet příběh o dceři rytíře Lizia da Valbone Catarině, která chtěla v noci na terase poslouchat slavíka a chytila ženicha – tedy příběh, v němž vystupují postavy, jež upoutaly pozornost Giottova žáka na tržišti.

Později divák může spatřit, jak mistr k údivu kněží rychle zhltné jídlo, aby se mohl co nejrychleji vrátit k rozpracovanému dílu. Zatímco koloruje blankytné nebe, přenesse se

16) Pokud bychom označení postavy „Giottův žák“ chápali jako záminku pro zpřítomnění samotného Giotta, pak se můžeme také ptát, jak tento malíř, jenž způsobil jeden ze zásadních převratů ve výtvarném zobrazování, souvisel s Neapolí, kam Pasolini situoval proces zrodu nástěnného cyklu. Když se obrátíme k Životům nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů Giorgia Vasariho (1511 – 1574), v nichž se vedle ověřitelného nalézá mnohé hypotetické a fiktivní, pak se dovíme, že mistr fresek vyzdobil právě dokončenou stavbu kláštera a královského kostela Santa Chiara. Korigující poznámka pak praví, že pobyt v Neapoli je doložen pro léta 1328 – 1333, ale fresky se nedochovaly, právě tak jako další práce v Castel Nuovo.

vyprávění k bazalce dívky Isabetty a od bazalky se filmový obraz skloní k mladistvým milencům: příběh zobrazovaný právě na stěně chrámu, příběh o nějakém mučedníkovi a světci, tak plynule přechází v příběh vyprávěný filmovým obrazem – v něm se odehraje umučení důvěřivého sicilského mladíka a jeho vzkříšení v podobě rudého květu.

Jindy zaujme malíře na tržišti chlap, který líbá koně s milostným zaujetím, které se běžně projevuje vůči tělu ženy. Výjev pobaví jiného muže v sedle, z něhož se vyklube přítel milence koní – „velebníček“ Gianni, který později předvede pokus o proměnu ženy v kobylu.

Mezi učedníky, pomocníky a mistrem panuje zřejmě srdečný vztah. Zatímco se freska začíná podobat počáteční mistrově vidině jakoby promítnuté z jeho vědomí na kostelní stěnu, odehraje se závěrečný příběh filmového *Dekameronu*, započínající se rovněž na tržišti, kde mistr jako by sbíral předlohy pro své figury. Vypráví se o dvou přátelích: bojácně zdrženlivém a náruživém, který se usouloží k smrti, aby přinesl ze zásvětí (z pekla) zprávu, že spát s kmotrou není hřích. Zdá se, že mistr je s příběhy spjat více, než se zdá, neboť debaty postav o hříchu a trestu jakoby Giottovu žáku přivolaly vidinu Posledního soudu, která ho vyburcuje ze spánku. Znalci díla slavného Florentšana rozpoznají, že tu jde o filmovou – scénickou, akcí a střihem rozpohybovanou – repliku jeho Posledního soudu z padovské kaple Scrovegniů. Z rozměrného celku přitom režisér vyčlenil a inscenoval andělské chóry (jejich zpěv se ozve již dříve v chrámu), část světců, zatracence podivně visící a hnané kamsi dolů do hlubin. Objeví se rovněž donátorský výjev: předání modelu kaple Enricem Scrovegni Panně Marii, provázené světicí a andělem.

Když snová vize mizí, mistr opět uléhá a pokračuje dekameronský příběh: průhledem na pohřební průvod, v jehož čele je nesena bíle ovázaná mrtvola. Vidinu Posledního soudu lze tedy připsat také postavě povídky – náruživému milovníkovi Tingocciovi, který možná právě před tímto soudem (Posledním) stojí.

Teprve ve chvíli, kdy Pasolini cituje, či přesněji řečeno parafrázuje Giottovu fresku dotvářející filmovou rekonstrukci raně renesančního světa, pochopíme další kompoziční a zároveň symetrizující (symetrii naplňující) záměrnost. Také v první části jeho výboru se totiž uplatnila předjímavá obrazová vize, umístěná do její závěrečné povídky a připsaná (skladebně) zločinnému Ciappellettovi: ve chvíli, kdy mladík přijme riskantní finanční misi (vymáhání dluhů na otrlých Lombardanech podnikajících v Burgundsku), zjeví se mu postavy a výjevy volně inspirované plátny nizozemského malíře Pietera Bruegela st. (1525/30 – 1569) Bitvou masopustu s pústem (1559, Muzeum umění, Vídeň) a Triumfem smrti (1562, Prado, Madrid). Mihně se rovněž motiv z obrazů V zemi peciválů (Stará Pinakotéka, Mnichov) a Dětské hry (Muzeum umění, Vídeň.)¹⁷⁾

Na zelené louce Pasolini aranžuje, rozehrává a postupně snímá následující: ženskou postavu s obráceným proutěným košem na hlavě, vezenou na jakémsi dětském kolečkovém

17) K nizozemskému malíři Pieterovi Bruegelovi st., k jehož nejznámějším a vývojově nejvlivnějším plátnům náleží skupinové žánrové výjevy ze života sedláků (předváděl je jak se veselí, hodují, pracují), jako by poukazovaly rušné výjevy z venkovské svatby, kterými Pasolini originálně obohatil vyprávění o nedokončeném „magickém rituálu“ proměny mladé ženy v kobylu. Svatební výjevy jednak přispívají k celkové zalidněnosti filmového *Dekameronu* a k posílení účasti lidového živlu, jednak v rámci jedné z novel odměňují čas a dotvářejí venkovský svět.

vozíku a držíci tyč zakončenou lopatou, na níž spočívá lebka (u Bruegela naopak ryby – znamení půstu), skupinu mnichů pohazujících si lebku; kluky, kteří dovádí, dělají stojky a přemety – jeden unavený už leží u kárky. Zatímco se jeptiška veze na jakýchsi saních, kluci si hrají na bečce s čepicí a pod kruhovým stolkem se zbytky odpočívají peciválové. Chlapec s berlemi jakoby vedl skupinu jeptišek s koši, v nichž lze tušit postní ryby. Ukáže se, že ženy s hochem táhnou vozíček se zafačovanou mrtvolou. Objeví se zbrojnoši a ženy v rouškách s podivnou seslí. Nakonec se vrací obraz ženy s obrovským košem na hlavě, připojuje se detail lopaty na chléb s lebkou a figura ženy příkládající do ohně.

Vytřeštěný pohled Ciappelletta má patrně vyjádřit tušení, že pro něho končí Masopust (Karneval) a že nad jeho životem bude vbrzku triumfovat Smrt. Nebude to skutečně trvat dlouho, co se také on promění v bíle zavinutou larvu, která se veze na vozíčku. Vraťme se však k výtvarnému kontextu – k jeho tematizacím, k narážkám, citacím apod.

V osobitě, až subjektivně aktualizovaném *Dekameronu* dochází mimo jiné k jisté autorizaci (režisérovu sebezpřítomnění) a autobiografizaci, to jest svázání s vlastní osobou (i když ne v takové míře jako v případě *Oidipa krále*).¹⁸⁾ Prozatím jsme totiž smlčeli, že Giottova žáka ztělesnil ve filmu sám režisér, což nelze nečíst jako gesto přihlášení se, empatie, ztotožnění apod. s raně renesančním mistrem, který vyprávěl obrazem s přispěním svých spolupracovníků.

Režisér, jenž vypráví Boccacciem nově ztvárněné staré syžety převážně řečí obrazů a gest, je tedy ve filmu současně tím, který takto kdysi vyprávěl biblické příběhy nástěnnými malbami, oživoval pro diváky-věřící jejich klíčové epizody. Toto prolnutí osoby režiséra s fiktivní postavou malíře vytvářenou podle reálného předobrazu, čili tuto trojjednost symbolizuje gesto, kdy Pasolini – Giottoův žák vytváří z prstů filmové okénko, přes které studuje („zabírá“) fyziognomie Neapolitánců – těch, které film jakoby vrací do minulosti jejich předků, současně ale do minulosti v nich samých ještě trvajících – právě tak jako ve stavbách a uměleckých památkách.

Podobně jako režisér netvořili Giotto a jeho žáci své fresky sami, ale s kruhem spolupracovníků, z nichž každý plnil svou roli, svůj úkol. Ke zdaru přispívala přátelská atmosféra a úcta k mistrovi. Z úspěšně završeného díla se tak jako v Pasoliniho filmu radovali všichni, kdo se na něm podíleli. Závěrečná scéna rámcové situace zachycuje proto kolektivní oslavu, připíjení a veselí se, které připomíná cosi na způsob dotočné. Možná, že i Giotto poznal smutek, který přepadne tvůrce tváří v tvář ukončenému dílu, k němuž patřil tělem i duší, když je vytvářel, když o ně zápasil. Hotové se od něho začne oddělovat, odcizovat se mu. Proto režisérem ztělesněný Giottoův žák – zády k oslavě, tváří k fresce – s povzdechnutím vyslovuje tuto závěrečnou větu filmového *Dekameronu*: „Proč uskutečňovat umělecká díla, když je tak krásně jednoduché jen o nich snít.“

Na závěr zbývá pojednat ještě jednu osobní, subjektivně motivovanou, nicméně antropomorfní tendenci filmového *Dekameronu*, odpovídající celkové režijní koncepci. Když totiž

18) Je docela možné, že tak nápadné sebezpřítomnění ve vlastním díle znamená mimo jiné připomenutí faktu, že i Giotto patřil k prvním umělcům, kteří se sebereflektovali jako jedinečná individualita. Do jeho časů totiž náleželi umělci – tvůrci církevního umění – k „artifici meccanichi“ chrámu. Nejspíš pro ono sebevědomé vystupování umístil Dante Giotta v 11. zpěvu Božské komedie do Očistce mezi pyšné, pohybující se pod těžkými kameny podél strmého převisu.

Pasolini inscenuje oživlý obraz posledního soudu, páchá velmi svévolný zásah do jeho ikonografie, a tím i do celého systému, do hierarchie středověkého teologického modelu světa a zázsvětí: v jeho podání se totiž na místě Krista-soudce objevuje Marie-prosebnice za lidský rod (tato role postavy bývá někdy připomínána tak, že se Panna Marie zobrazuje jako klečící). Tímto jako by filmový tvůrce patriarchální dominantu božího syna, a s ním i Boha-otce, srážel s trůnu a na jeho místo dosazoval ženu-matku. Ženě-matce pak dává neskonale půvabnou tvář Silvaný Manganové, která v autobiograficky míněném – to znamená ve spjatosti s vlastním oidipovským komplexem „vyloženém“ – Králi Oidipovi představovala Iokasté, hrdinovu matku, milenku, manželku a matku jeho dětí. V aktualizovaném rámci mýtického příběhu pak matku samotného režiséra.

Sebezpřítomnění v díle uskutečněné sebeobsazením do jedné z rolí – do role raně renesančního malíře fresek Giotta se tu tedy posiluje v rovině symbolické: obrazovým gestem, nahrazením teocentrické koncepce světa antropocentrickou, zbavenou trestajícího otcovského superega a osvobozující lidskou přirozenost.

PhDr. Marie Mravcová (1947)

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

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

Poznámka autorky

Dekameron Piera Paola Pasoliniho chápeme jako kapitolu rozsáhlejšího dialogu, vedeného režisérem přes staletí s minulými epochami prostřednictvím kreativního a navýsost osobitého aktu. Filmy *Oidipus král*, *Medea*, *Dekameron*, *Canterburské povídky* a *Kytice z tisíce a jedné noci* představují nepochybně umělecké hodnoty zcela nadčasové. Přitom jejich významnost se neváže pouze k celku režisérova díla či k vývoji filmové stylistiky. Představují jevy povýtce kulturní, výtvořily dnes již klasické hodnoty, jež nás při každém návratu k nim obdařují neslábnuocími estetickými zážitky, nově objevenými významy, idejemi apod. Současně nás vedou k novému, možná i intenzivnějšímu pochopení svých literárních východisek, kterým takto slouží, aniž by se jim trpně podřizovaly.

Pokus o rozbor *Dekameronu* tvoří součást připravované knižní publikace *Světová literatura ve filmu*. Kniha bude zahrnovat mimo jiné také analýzu *Oidipa krále*, která vyšla již v ranějším souboru studií *Literatura ve filmu* (Praha 1990). Autorka sbírá materiál a síly pro pojednání *Medey*; *Canterburské povídky* a *Kytice z tisíce a jedné noci* zůstávají pro milovníky i znalce uměleckého filmu v tuzemských podmínkách prozatím nedostupné.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Pasoliniovské přisvojení Dekameronu

Dekameron

(Il decameron)

Produzioni Europee Associati/Artemis Film/Les Productions Artistes Associés, 1971

Režie: Pier Paolo Pasolini. **Námět:** Giovanni Boccaccio, Dekameron. **Scénář:** Pier Paolo Pasolini. **Kamera:** Tonino Delli Colli. **Střih:** Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi, Enzo Ocone. **Hudba:** Ennio Morricone a Pier Paolo Pasolini. **Kostýmy:** Danilo Donati. **Produkce:** Alberto Grimaldi, Franco Rossellini.

Hrají: Franco Citti (Ciappelletto), Ninetto Davoli (Andreuccio), Jovan Jovanovich (Rustico), Angela Luce (Peronella), Patrizia Capparelli (Alibech), Silvana Mangano (Madonna), Pier Paolo Pasolini (Giotto) ad.

Další citované filmy:

Canterburské povídky (I racconti di Canterbury; Pier Paolo Pasolini, 1972), *Kytice z tisíce a jedné noci* (Il fiore delle mille e una notte; Pier Paolo Pasolini, 1974), *Oidipus král* (Edipo re; Pier Paolo Pasolini, 1967).

PŘÍLOHA

Pasoliniho Dekameron

- P1 Ciappelletto spáchá vraždu:
jeho oběť křičí: „Já ničemu
nerozumím!“
- B1 Andreuccia z Perugie
- P2 Neapolský vypravěč a Ciappelletto
jako zloděj
- B2 První klášterní příběh vypovězený
neapolským vypravěčem
- P2 Neapolský vypravěč a Ciappelletto
jako pederast
- B3 Masetto z Lamporecchia
a druhý klášterní příběh
- B4 Peronella
- B5 Ciappelletto a messer Musciatto

Boccacciův Dekameron

- Den II, 5: Andreuccia
z Perugie, jenž přijel
do Neapole nakoupit koně,
stihnou jedné noci tři
neštěstí za sebou. Ze všech
však vyvázne a vrátí se
domů s rubínem.
- Den IX, 2: Abatyše ve spěchu
a potmě vstane, aby přistihla jednu
řeholnici s milencem na lůžku – jak jí
bylo žalováno. A ježto sama meškala
s knězem, zahalí si hlavu do jeho kalhot,
domnívajíc se, že si ji zahalila závojem.
Obviněná si toho všimne a upozorní ji
na to; je jí odpuštěno a může pobýt
s milencem po libosti.
- Den III, 1: Masetto z Lamporecchia
se staví němým a stane se zahradníkem
v jednom ženském klášteře, kde se
jedna řeholnice přes druhou snaží,
aby s ním ležela.
- Den VII, 2: Peronella ukryje před chotěm,
vracejícím se domů, svého milence
do sudu, který její manžel právě prodal,
a choti namluví, že už jej prodala komusi,
kdo vlezl dovnitř, aby se přesvědčil,
zda je v pořádku. Když mladík vyleze
ze sudu, dá jej manželem vyčistit a pak si
jej dopraví domů.
- Den I. 1: Ser Ciappelletto oklame
falešnou zpovědí zbožného mnicha

a zemře; ačkoli to byl za svého života nejhanebnější člověk, nabude po smrti pověsti světce a je nazýván svatým Ciappellettem.

P3 Pasoliniho hold Bruegelovi:
Bitva masopustu s půstem
Triumf smrti

B5 Ciappellettova zpověď, smrt
a svatořečení

Část II

B6 Pasolini, severský umělec
není rozpoznatelný jako
„Giottův nejlepší žák“

Den VI, 5: Pan Forese da Rabatta
a mistr Giotto, malíř, vracejí se z Mugella
a vzájemně se posmívají svému
nepěknému zjevu.

P4 Umělec přijíždí do Neapole
a nástěnná malba (freska) je
představena jako kolektivní
úsilí; pohled na Kateřininu
rodinu na trhu; malba Sv. Kláry

B7 Riccardo a Caterina

Den V, 4: Messer Lizio da Valbona
přistihne Ricciarda Manardiho se
svou dcerou, kterou si pak Riccardo
vezme za manželku a žije s jejím otcem
v dobré shodě.

P5 Umělec pije velice rychle
s frátery a vrací se ke své práci

B8 Isabetta, odnětí Lorenzovy
hlavy, bazalkový květináč

Den IV, 5: Bratři zabijí Isabettě
jejího milence, který se jí objeví ve snu
a ukáže, kde je zahrabán. Ona tajně
vyhrabe jeho hlavu a dá si ji
do bazalkového květináče. Protože však
nad ní neustále pláče, bratři jí bazalku
vezmou, ona pak brzy nato zemře žalem.

P6 Umělec vidí Dona Gianniho
a kmotra Pietra na tržišti

Marie Mravcová: Pasoliniovské přisvojení Dekameronu

Den IX. 10: Velebníček Gianni se na naléhání kmotra Pietra pokusí začarovat jeho ženu v kobylu; když dojde k přidělávání ohonu, kmotr Pietro řekne, že ohon nechce, a tím celé kouzlo pokazí.

B9 Don Gianni v domě kmotra Pietra
a Gemmaty

P7 Svatba Zita Carapresa
(„Všichni paroháči“)

B9 Don Gianni nasazuje ohon Gemmatë

P8 Umělec maluje, zatímco
jeho pomocníci pískají

B10 Meuccio a Tingoccio;
problém nehříšného sexu;
smrt Tingocciova

Den VII, 10: Dva Sieňané milují jednu paní, s níž je jeden z nich skmotřen; když pak kmotr zemře, přijde za svým druhem, jak si slíbili, a vypravuje, jak to chodí na onom světě.

P9 Pasoliniho hold Giottovu
Poslednímu soudu v umělcově
vizi, kde Madonna nahrazuje
Krista.

B10 Tingoccio se vrací ze zászvětí,
aby sdělil Meucciovi: „To (sex)
není hřích!“

P10 Malba je hotova a následují oslavy; Pasolini, postava umělce se ptá: „Proč umělecká díla vytvářet, když je tak příjemné pouze o nich snít?“

SUMMARY

PASOLINI'S ADOPTION OF THE DECAMERON

Marie Mravcová

The *Decameron* by Piero Paolo Pasolini is understood as a chapter of a more extensive dialogue conducted by the director with past epochs over the centuries via a creative and highly distinctive event. The *Decameron* undoubtedly presents timeless artistic values while its significance is not associated merely with the director's work as a whole nor the development of film stylistics. It presents a classical value which, whenever we return to it, endows us with ever intensive aesthetic experiences, newly discovered meanings, ideas and so on. It also leads us to a new, perhaps more intensive understanding of the literary sources which it thus serves without being passively controlled by them.

The director's wholly subjective and ideologically motivated aims are indicated by a study of the way in which he treated the general situation of Boccaccio's tales and which texts he chose to use. It also shows certain more detailed changes concerning the image of the characters and the tales' construction of the motifs. The whole adaptation trend, which we could sum up as some kind of plebeian travesty, is also seen in the concept of the language used – in the culturally linguistic „denial“ of the classical work. As is universally known, the author of *The Decameron* entrusted the narrative role to ten characters (seven young women and three young men) who, for ten days, tell ten stories on a given theme. The elimination of the general framework of the situation itself – i.e. the situation in which the narrators encounter the narrative environments, namely situations in which they narrate, listen and comment on what has been narrated – could be interpreted very simply as the director's suppression of the literary qualities in favour of a pictorial narration, as liberation from literary convention. Instead he relies (highly typical for Pasolini) on the eloquence of the visual imaginative symbol („im-symbol“). One also cannot overlook the fact that the denial of the original narrators is linked with the general application of some kind of polemic and class point of view since the Renaissance author chose his representatives from his own social stratum – town patricians and aristocrats, the world of the social elite with a sense of refinement in their dress, conduct, speech, table manners and so on. By waving aside the Boccaccio framework (and replacing it with his own variant) together with the narrators, Pasolini seems not only to have rejected a certain literary tradition – namely a colloquial narrative situation – but also the sphere of the cultivated elites themselves and the Renaissance idyll of the castle, the environment of the palaces and parks which create the coulisse for courteous epicurism. This is also praised by the narrator who is, in turn, identifiable with the real author. In Pasolini's *Decameron* we may also trace how, for the director, the literary source becomes a mediator in his attempt to maintain contact with the folk element (past and present) which nurtures original natural states within itself – the natural character of the elemental, naivity, vice, paganism... and criminal instinct.

Translated by Karolina Vočadlo

Články

**KONDELÍK
A „KONDELÍKOVŠTINA“**

Dagmar Mocná

Druhý díl Příručního slovníku jazyka českého, vydaného v letech 1937 – 1938 uvádí i heslo kondelíkovština, jakožto výraz běžně užívaný zejména v soudobé filmové žurnalistice. Máme jím rozumět „kondelíkovský charakter, maloměstství, šosáctví“.

Pojem „kondelíkovština“ se ovšem zdaleka nevztahuje jenom k dějinám českého meziválečného filmu. Nahlížen v širších souvislostech, jeví se jako odnož jednoho ze zásadních sporů české kultury, stručně nazvaného: Jací jsme? Jsme, anebo nejsme národem Kondelíků?

Porozumět filmové „kondelíkovštině“ tedy nelze bez znalosti dalších kontextů zmíněného sporu, a to nejen toho prvotního – literárního, ale také souvislostí filosofických a sociologických, které se na někdejší literární problém začaly postupně nabalovat. Předkládaná stať se pokouší načrtnout obrysy terénu, v němž se diskuse o Kondelíkovi a „kondelíkovštině“ odehrávaly. Všímá si toho, jak vlastně postava Kondelíka Herrmannovi vznikala pod rukama, jak se vzápětí poté začala přetvářet v obecný typ a jak později nabyla opět konkrétní tvář – tentokrát ovšem filmovou a zdaleka ne totožnou s onou původní herrmannovskou.

Zrození otce Kondelíka

Příběh Václava Kondelíka je jednou z nejzajímavějších kapitol dějin české populární kultury. Vypráví mimo jiné o síle čtenářského očekávání, o bytostné touze masového recipienta po harmonizující idyle, touze, kterou nedokážou vymýtit žádné sebeautoritativnější odsudky.

Autor jeho literární podoby – Ignát Herrmann – jej stvořil spíš z vůle čtenářů než ze své vlastní (soudě dle jeho výroků, nestal se Kondelík nikdy knihou jeho srdce, byť ho její široká popularita těšila). Geneze příběhů Kondelíkovy rodiny byla přitom poměrně složitá a Herrmannovi čtenáři při ní sehráli důležitou, ne-li přímo klíčovou roli.¹⁾

První kondelíkovské obrázky publikoval Herrmann už v polovině osmdesátých let. Neměly však ještě tu podobu, kterou všeobecně známe. Bodrý malířský mistr tu byl daleko

1) Blíže viz Dagmar Mocná, *Od Snědeného krámu ke Kondelíkovi (Pokus o portrét Ignáta Herrmanna)*. Studie vyjde v časopise Česká literatura.

primitivnější a obhroublejší, nad starostlivou péčí o rodinu u něho jednoznačně převládala pohodlnost a touha po klidu. Také ženská část jeho rodiny byla vykreslena podstatně ostřejšími tahy: paní Kondelíková tu byla daleko více vypočítavou manipulátorkou než laskavou manželkou a Pepiččina naivita měla blíže k přihlouplosti než k roztomilosti. Herrmann si tehdy od celé rodiny Kondelíkovy udržoval zřetelný odstup a neváhal na řadě míst užít satirického tónu. Tím se tento prvotní Kondelík přibližoval Matěji Broučkoví Svatopluka Čecha, vzniknuvšímu zhruba ve stejné době. Obě postavy měly řadu shodných rysů: byly domácími pány (Kondelík sice na rozdíl od Broučka poměrně tvrdě pracoval, ale tento důležitý rys jeho povahokresby ustupoval v raných obrazech do pozadí), rády se dobře najedly a napily a nerady se nechávaly vytrhovat ze své poklidné všednodenní existence, ať už šlo o dějinné převraty nebo o riskantní výpravy do přírody. Tyto společné kořeny v humoristicko-satirické próze osmdesátých let se staly základem pro pozdější četné srovnávání obou postav.

V osmdesátých letech ony čtyři kondelíkovské obrázky prošly bez většího ohlasu stránkami Národních listů a Švandy dudáka a bodrý malířský mistr by patrně upadl v zapomnutí jako desítky obdobných autorových postaviček. Herrmann se evidentně nechtěl Kondelíkem zabývat víc, než bylo nutné. Jeho síly byly tehdy napřeny zcela jiným směrem: už třetí rok totiž pracoval na díle svého srdce, románu U snědeného krámu, a četné humoresky, které souběžně s tím produkoval, byly pro něho povětšinou pouhým prostředkem obživy.

V roce 1896 se však Herrmann ke Kondelíkovi vrátil a začal psát do Národních listů další příhody jeho rodiny – každý týden jedno pokračování. Možná tak učinil jen proto, aby si trochu ulehčil ve své úmorné povinnosti, která mu ukládala napsat do každé nedělní přílohy deníku, který ho živil, jednu zábavnou povídku. Patrně vůbec netušil, že svým nápadem učinil osudový krok své spisovatelské kariéry, natož pak že bezděčně vyvolá v život fenomén, o němž se po celé další století povede v české společnosti spor.

Kondelíkovské příhody totiž měly obrovský ohlas, daleko větší, než autor sám očekával. Kondelík pravidelně zvedal náklad nedělních Národních listů o několik tisíc výtisků a stal se hlavním šlágregem tohoto deníku, takže spisovatel Josef Holeček, Herrmannův redakční kolega, prý prohlásil: „Zatrápený Herrmann. Zabil nám tím šlakovitým Kondelíkem všecku politiku!“²⁾

V říjnu 1896 konečně Herrmann doprovodil Pepičku a Vejvaru k oltáři a svatebnímu loži a domníval se, že tím s touto záležitostí skoncoval. Nebylo mu to však souzeno. Herrmannův nakladatel František Topič doslova svého autora donutil, aby novinový seriál docelil a vydal knižně. Trvalo mu to sice rok, ale nakonec Herrmanna oblomil. Ohlas knižního vydání opět předčil veškerá očekávání. Za necelý měsíc byl celý náklad rozebrán. Reakce byla dokonce daleko bouřlivější, než očekával i zkušený vydavatel, který nechal hned po výrobě knihy rozmetat její sazbu, takže pak nestihl do Vánoc vyrobit dotisk.

Tento triumfální úspěch podle všeho definitivně rozhodl o dalším spisovatelském osudu Ignáta Herrmanna. Jestliže až do té doby vzdoroval svým životním podmínkám a tajně

2) Ignát Herrmann, *Ze vzpomínek nedělního kronikáře*. „Literární rozhledy“ 11, 1926 – 1927, s. 258.

doufal, že se mu přece jen podaří psát občas nejen pro čtenáře, ale také pro sebe, po opojné zkušenosti s tak bezprostřední a tak masovou rezonancí, jaké se dostalo jeho kondelíkovské anabázi, přijal úděl populárního prozaika, milovaného „obyčejným“ čtenářem a zatracovaného přísnou literární kritikou.

Vraťme se však ke Kondelíkovi a pokusme se odpovědět, proč se právě tato kniha stala bestsellerem české literatury sklonku devadesátých let. Především je třeba říci, že nešlo o onoho původního, satiricky nahlíženého Kondelíka. Nejen postava malířského mistra, ale celá koncepce kondelíkovských obrázků doznala v roce 1896 značných proměn.

První, zárodečná řada z osmdesátých let byla založena na výletních patáliích, šlo tedy o prózu ryze humoristickou. Zdá se dokonce, že výchozím impulsem tehdy pro Herrmanna nebyla představa rázovité figurky pohodlného malířského mistra, nýbrž nápad napsat sérii obrázků, jež by líčily rozmanité nehody při výletech Pražanů za bránu – že tedy svou nejznámější postavu stvořil nikoli programově, ale vlastně náhodou.³⁾

Seriál z devadesátých let však už byl založen jinak: jeho dějovou osou se stal rituál spořádané měšťanské lásky od seznámení, přes docházení do rodiny a zasnoubení až k pompézní svatbě. Ani tady sice nebyla nouze o různá komická nedorozumění, nicméně podstata tohoto seriálu nebyla humoristická. Jeho dominantou se stala adorace soudržné rodiny jakožto základní životní jistoty. Proto tu tak důležitou roli hraje budování Pepiččina nového domova, jež je podrobně zachyceno v řadě kapitol. To není blahobytné hromadění majetku, nýbrž vytváření základny pro úspěšné fungování nové rodiny. Posun od humoristického obrázku k rodinné idyle nemohl nepoznamenat charakteristiku postav i obraz jejich vzájemných vztahů. Ty jsou daleko láskyplnější než v původní verzi, jednání postav uměřenější a scenerie poetičtější.

Zatímco někdejší bujaře humoristická podoba kondelíkovského seriálu se nedočkala žádného výraznějšího ohlasu, jeho inovovaná verze měla úspěch. Nebylo to zřejmě náhodné. Humoristických obrázků měl řadový čtenář sklonku století k dispozici dostatek. Co mu scházelo, byl právě žánr úsměvné rodinné idyly a Herrmann se do tohoto neobsazeného prostoru svým Kondelíkem přesně střelil. Dokázal přitom s neomylným instinktem balancovat na hraně mezi humorem a sentimentalitou. Omezený prostor půlstránky nedělních Národních listů dodal vypravování spád a pravidelný týdenní odstup umožnil rozvinout seriálový princip. Úspěch byl za těchto okolností přímo zákonitý. A nešlo přitom jen o domácí popularitu. Četné překlady do různých jazyků, které následovaly záhy poté, svědčí o tom, že Herrmann svým Kondelíkem, pojímaným později jako ryze česká záležitost, aktualizoval jisté univerzální principy čtenářské přitažlivosti.⁴⁾

Herrmannův Kondelík, kterého známe, rozhodně není typem satirickým. „Definitivní“ Kondelík je koncipován jako úsměvná idyla. Posun od potměšilého úsměvu k laskavému nadhledu nebyl podle všeho dán jen touhou vyhovět očekávání masového čtenáře.

3) „Kdysi v družné společnosti bylo hovořeno o všelikých nešťastných výletech a tu jsem pojal úmysl, že několik takových výletů vylíčím. A hned jsem měl tři titulky kapitol: Po suché zemi, Po železnici, Po vodě (původně bylo „po moři“).“ Viz tamtéž.

4) V letech 1903 – 1910 vyšel Kondelík postupně v polštině, němčině, holandštině a slovinštině. Ve dvacátých letech byl přeložen do francouzštiny, angličtiny a slovenštiny. K zahraniční recepci viz Ignác Herrmann, *Dánská historka*. „Zvon“ 24, 1923 – 1924, s. 88; Karel J u d a *Herrmannův Kondelík*. „Literární rozhledy“ 9, 1924 – 1925, s. 244 – 245.

Netýkal se totiž jen Ignáta Herrmanna, ale třeba i jeho přítele a vrstevníka Karla Václava Raise, u něhož po hořkých Výminkářích a drsném Kalibově zločinu přišel čas las-kavých idyl, jako byli Zapadlí vlastenci nebo Pantáta Bezoušek. Rozhněvaní mladí mužové z let osmdesátých, v duchu realismu odhalující nepřikrášlenou tvář života, se v průběhu devadesátých let proměnili v obhájce tradičních hodnot, v hlasatele lásky a porozumění. Po svém tak čelili přívalu deziluze a hodnotovým zvratům, které do české kultury vnášela mladá generace, jež tvorbu starších autorů podrobila kritice s tvrdostí dosud nevídanou. Tak razantní oddělování „synů od otců“ česká kultura do té doby nezažila a pro řadu spisovatelů se sebevědomý nástup moderny stal těžkým traumatem. Vedle Vrchlického, Jirásky či Raise patřil k těmto náhle znejistělým autorům i Herrmann. Kondelíkovská idyla tedy byla nejenom projevem spisovatelovy ochoty plnit očekávání řadového čtenáře, nýbrž zřejmě také jeho podvědomou obranou proti chaosu doby.

První odmítnutí „kondelíkovštiny“

Knižní vydání Kondelíka znamenalo také první kolo diskusí o této postavě a o stylu života, který ztělesňuje. Kondelík nebyl běžným titulem spotřební četby – pocházel z pera seriózního autora, jednoho z oficiálních reprezentantů spisovatelské obce, a nadto se stal nejúspěšnější knižní novinkou roku.

Všechny recenze se od počátku točily kolem toho, zda je Kondelík pravdivě zachyceným lidským typem, kdo je jím vlastně typizován (zda průměrný Pražan, či snad dokonce průměrný Čech) a jaký je autorův vztah k němu. Tato „nepřiměřeně“ zásadní diskuse, která se rozvinula kolem knihy, zamýšlené jako pouhá relaxace, svědčí o tom, že tu Herrmann bezděčně vyhmátl jeden z neuralgických bodů české sebereflexe: Jsme skutečně národem libujícím si v poklidném zápecnictví? Máme na idylu nárok, nebo je tkvění v ní projevem naší slabosti?

Ne všechny reakce byly ovšem emocionálně vypjaté. Tradičněji založení recenzenti viděli v Kondelíkovi pouze další, typicky herrmannovský příspěvek k „přírodopisu Prahy“; spatřovali v něm zdařile vykreslený typ průměrného Pražana, aniž se rozhořčovali nad přízemností jeho životního ideálu.⁵⁾

Ne tak časopisy a kritikové blízcí moderně. Ti svůj postoj vyhrotili v zásadní odsudek „kondelíkovštiny“, byť tu tohoto slova zatím nebylo explicitně užito. V jejich polemické reakci byly už tehdy zformulovány všechny zásadní výhrady vůči Herrmannovu průměrnému hrdinovi a jeho ideálu „obyčejného života“. Především byla zdůrazněna jeho nemírná záliba v jídle a pití a absence jakéhokoli duchovního života. Podle Karla Sezimy napsal Herrmann „monografii krmníku“, stránky Kondelíka se mu jevily jako „tukem prorostlé, přímo fyzický hnus vzbuzující“.⁶⁾ A nejotřesnějším čtenářským zážitkem byla pro něj pasáž, v níž Vejvara radí Kondelíkovi, jak si má před nočním sokolským výletem namazat nohy lojem. „Radost páchnouti – a s jakým gustem líčená!“ volal rozhořčeně Sezima. Uvedené výhrady založily celou jednu linii pozdějších kondelíkovských sporů,

5) Např. F. V. V y k o u k a l, „Světazor“ 33, 1898 – 1899, s. 120.

6) Karel S e z i m a, „Literární listy“ 20, 1898 – 1899, s. 230.

konkrétně diskusi o tom, zda zálibné ulpívání ve fyziologické rovině lidské existence je, či není hodno literatury, tradičně označované jako krásná.

Vedle Kondelíka byl ovšem odsudku podroben také poněkud asketický Vejvara, který mladou generaci pro změnu popouzel svou naivností. Mládež přelomu století, přísahající na Strindberga a Nietzscheho, měla pro Herrmannovu „epopej šosácké erotiky“ jen útrpný úsměšek a Vejvara se jí jevil jako „blbeček a komický Pechvogel“, jako odsouzená podoba muže, „který neviděl jakživ chansonetek a trne hrůzou, když si vzpomene, že mezi zpovědí a přijímáním se nasnídal“.⁷⁾

Závěr zmíněných rozborů vyzníval jednoznačně: je-li toto nejúspěšnější kniha sezony, lze si myslet o národu, který zbožňuje četbu tak šosácky přízemní, jenom to nejhorší. „Jakou to inferiorní rasou musili bychom po trumfech ‚Otce Kondelíka‘ připadat sami sobě!“ volá v závěru svého posudku Karel Sezima. A v nepodepsaném epigramu Moderní revue, jehož autorem byl Viktor Dyk, je poprvé formulována teze o Kondelíkovi jakožto „českém typu“, a to typu povýtce problematického: „Národní se bytost přec jen vtělila: / byla o to nouze převeliká! / Němec Fausta má a Španěl Quiota / a my máme otce Kondelíka. / Politika, umění, mrav, zvyk... / Zatracený otec Kondelík.“⁸⁾

Příkrý odsudek moderny pramenil především z jejího zásadně odlišného postoje ke světu a jiného estetického ideálu, než byl ten Herrmannův; vždyť moderna pociťovala horizont všednodenní existence jako svazující pouto, snila o vznešené kráse a metafyzických duchovních hodnotách. Nicméně razanci tohoto odsudku ovlivňovaly ještě další skutečnosti. Nelze totiž zapomenout, že Herrmann vedl s modernou prostřednictvím svého časopisu Švanda dudák již od dob jejich nesmělých počátků úporný boj. Mladé modernisty považoval za spolek nebezpečných šilenců, škodících českému národu a jeho literatuře, a při každé příležitosti zesměšňoval „zvrácenost“ a „vyumělkovanost“ jejich stylu (v letech těsně předcházejících knižnímu vydání Kondelíka přitom četnost těchto satirických útoků výrazně zesílila). To, že původcem oné esence nenáviděného měšťáctví byl právě čelný protivník moderny, jistě tón jejich kritiky přiosťřilo.

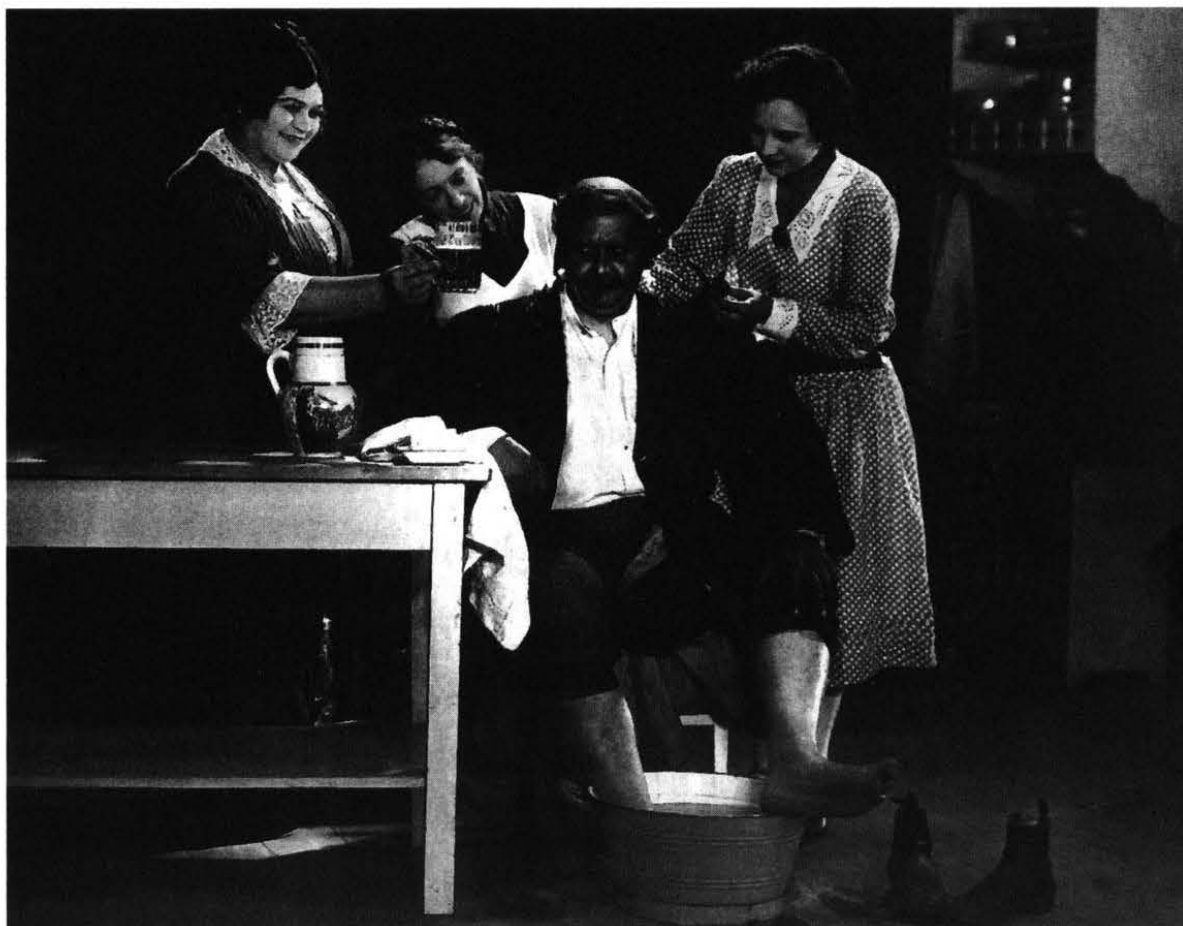
A ještě jedna okolnost zřejmě vedla k radikalizaci jejich projevů – onen spontánní úspěch jimi zatracované knihy. Otázka čtenářského ohlasu byla totiž pro modernu jedním z nejcitlivějších bodů. Přestože dávala okázale najevo, jak málo jí záleží na úsudku masového publika, její příznivci patrně nepřehlédli, že v roce, kdy vyšla Hlaváčkova Mstivá kantiléna, se nejúspěšnější knihou sezony stal právě zatracovaný Kondelík.

Jací jsme?

Herrmannův Kondelík záhy začíná žít svým vlastním životem, dalekosáhle přerůstajícím původní „neškodné“ relaxační určení. Vymaňuje se ze souvislostí konkrétního textu

7) D., „Rozhledy“ 8, 1898 – 1899, s. 419. Autorem recenze by snad mohl být Viktor Dyk, jenž do Rozhledů přispíval od roku 1896.

8) Knižně v poněkud pozměněném znění v Dykově básnické sbírce *Satiry a sarkasmy*. Praha 1905. Na Dykovu argumentaci navázal po letech Arne Novák, když ve svých protikondelíkovských výhradách rovněž připomněl kontrastní postavu idealisty Quijota. Viz Arne Novák, *Dějiny českého písemnictví*. Praha 1994, s. 223.



Otec Kondelík a ženich Vejvara I. (Karel Anton, 1926)

Foto archiv

a začíná fungovat víceméně nezávisle na něm, jako zástupný symbol jistých životních postojů. A není jistě náhodou, že k tomu podle všeho došlo poprvé v pohnutých válečných časech. Večerník Práva lidu tehdy představil otce Kondelíka jako prototyp tupého maloměšťáka, snadno podléhajícího militaristické propagandě.⁹⁾ Předznamenal tím celý jeden proud pozdějších účelově politických aktualizací, především těch, jež vykreslovaly Kondelíka jako fašizující živel. Ve fejetonu válečného Práva lidu ovšem Kondelík nezastupuje jen maloměšťáka českého, nýbrž také a především maloměšťáka říšského, nakaženého prušáckým militarismem. A ještě jedné věci je třeba si povšimnout. Herrmannova kniha je sice v úvodu fejetonu, jenž si „vypůjčil“ její klíčovou postavu, připomenuta, ale jinak se tu s Kondelíkem pracuje jako s reálně existujícím lidským typem, nikoli jako s plodem literární fikce.

Takto figuroval Kondelík také v diskusi mezi Hilarem a Peroutkou, která se rozvinula na stránkách Přítomnosti v roce 1925 a týkala se charakteru poválečné doby.¹⁰⁾ Název Hilaryovy stati – *Návrat k biedermeieru*¹¹⁾ – signalizuje, že od účelové politické aktualizace

9) K. Z. B., *Otec Kondelík ve válce*. „Večerník Práva lidu“ 5, 1914, č. 249, s. 1 – 2.

10) Blíže viz Jiří Pokorný, *2 x 2 = 4 aneb Peroutka a Kondelík*. „Tvar“ 5, 1994, č. 8, s. 7. K. H. Hilar, *Návrat k biedermeieru*. „Přítomnost“ 2, 1925, s. 135 – 136.



Otec Kondelík a ženich Vejvara (Miroslav J. Krňanský, 1937)

Foto archiv

z válečných dob se diskuse o kondelíkovštině (byť tu toto označení stále ještě nepadlo) navrátila k debatě o životním stylu. Avantgardista Hilar vyjádřil ve zmíněné stati svou lítost nad absencí heroizujícího gesta v soudobém umění i životě. Šok ze světové války prý probudil v lidstvu touhu po „vládě průměrného, střízlivého, měšťácky šosáckého rozumu“, jejímž symbolem byl pro Hilara právě „pan Kondelík“, figurující tu bez sebemenšího odkazu ke konkrétnímu literárnímu textu a jeho původci. Dimenze „kondelíkovštiny“ je přitom opět celoevropská: Hilar netvrdí, že jde o jev typicky český, neboť podle něho se takto „valem depatetizuje“ celý poválečný svět.

Hilarova nostalgie po „jednotné velikosti doby“ vyvolala prudkou reakci Ferdinanda Peroutky, který odpověděl statí provokativně nazvanou *Jak se stáváme Kondelíky*.¹²⁾ Peroutka oprášil jméno Herrmannova problematického hrdiny, hrdě je vepsal na svůj štít a vytáhl s ním do boje za „normálnost“ a právo na „obyčejný život“ s bábovkou na stole, zato však bez zlatých medailí za uštělené končetiny. Také v jeho polemické reakci se nakládá s Kondelíkem jako se symbolem – tentokrát ovšem nikoli opatrné přízemnosti, nýbrž kontinuity, stability, a tudíž i demokracie. Do diskuse o právu na idylu se posléze zapojil i F. X. Šalda. Podle něho je touha po idyle především neproduktivní, ale také marná

12) Ferdinand Peroutka, *Jak se stáváme Kondelíky*. „Přítomnost“ 2, 1925, s. 153 – 155, 161 – 162.

a slabošsky zápecnická. Ostatně ani Kondelík prý není pravdivým, nýbrž značně zideali-
zovaným obrazem tzv. průměrného českého člověka, v němž se „český šosáček“ zálibně
zhlíží. Peroutkovi se ovšem v souvislosti s Kondelíkem vyjevovala jiná národní vlastnost,
totiž estétství, pohrdající všední tvář reality.¹³⁾

Očima literární kritiky

Spor o Kondelíka se tedy ve dvacátých letech přesunul do sféry filosoficko-sociolo-
gických diskusí, zatímco literární kritika už necítila potřebu se k němu vyslovovat.
Nepřiměly ji k tomu ani opětovné reedice příhod rodiny Kondelíkovy (v roce 1925
vyšlo už třinácté vydání). Klidnou hladinu herrmannovské recepce nerozčeřilo ani
knižní vydání dalšího Herrmannova bestselleru Vdavky Nanyňky Kulichovy (1918),
jediné autorovy knihy, která se svým čtenářským ohlasem mohla měřit s legendár-
ním Kondelíkem. Tuto populární, úsměvně idylickou variantu Nerudova „tichého do-
mu“ psal Herrmann ve zlém válečném čase opět jako seriál do Národních listů. A ač
tato kniha se stejnou, ne-li větší vehemencí než vykřičený Kondelík propaguje bie-
dermeierovskou idylu jako životní styl autora srdce, nesetkala se tentokrát s žád-
ným výraznějším odmítnutím. Snad to bylo tím, že tu tentokrát dominovaly ženy,
u nichž se zřejmě nepředpokládalo, že by mohly být ztělesněním „českého typu“,
a u nichž tkvění v přízemní všednodennosti zdaleka neprovokovalo tolik, jako u jejich
vysmívaného mužského protějšku. A své tu jistě sehrál i fakt, že kniha vyšla v čase
rekonvalescence z válečných hrůz, kdy i někteří z někdejších modernistických bouř-
liváků vnímali novou Herrmannovu knihu jako úlevnou psychoterapeutickou zále-
žitost.¹⁴⁾

A stejně tak nepobouřila literární kritiku ani šestidílná rodinná sága Popelky Biliánové
Do panského stavu, zjevně navazující na osvědčený herrmannovský model.¹⁵⁾ Ostatně od
takové typicky kalendářové autorky, jakou Popelka Biliánová byla, se ani neočekávalo
nic víc než nenáročná zábava a kritiku by ani ve snu nenapadlo hledat v jejím roz-
marném vypravování příspěvek do diskuse o české národní povaze, tak jako se to před
lety – vlastně stejně nepatříčně – přihodilo Herrmannovi s jeho stejně kratochvilně kon-
cipovaným Kondelíkem. Herrmann byl ovšem na rozdíl od své kolegyně vždy vnímán
jako součást umělecké literatury, a proto se k posuzování jeho díla automaticky přistu-
povalo z jiných pozic.

Tolerance literární kritiky vůči idylickému světu rodinných kronik však začínala sláb-
nout. Zatímco v bilancujících jubilejních statích po celá dvacátá léta viděli přední

13) Viz F. Peroutka, *Jací jsme?* Praha 1934 (2. vyd.), s. 68 – 69.

14) Viz K. [F. V. Krejčí], „Právo lidu“ 32, 4. 2. 1923, s. 11.

15) První tři díly vyšly už v roce 1907, tehdy však nezaznamenaly žádný výraznější úspěch (možná i proto, že je zcela zastínil Herrmannův Kondelík, jehož druhý díl vyšel jen o rok dříve). Biliánová se ovšem za první světové války k románu vrátila (především z finančních důvodů, neboť po nečekané manželo-
vě sebevraždě se stala samoživitelkou tří nezaopatřených dětí) a připsala k němu další tři díly. A teprve
tehdy – v čase válečných hrůz – se její román stal skutečným bestsellerem a učinil z jeho autorky hvěz-
du populární četby.

recenzenti velkých českých deníků Herrmanna jako osobnost neproblematickou,¹⁶⁾ ve třicátých letech začínají ke slovu přicházet i pochyby, jež nad Herrmannovým dílem vyslovovala už moderna přelomu století: hovoří se o jeho lpění na povrchu reality, o jeho sklonu k sentimentalitě a tkvění v přízemnosti. V houstnoucí atmosféře doby ztratila zřejmě herrmannovská idyla svou poválečnou psychoterapeutickou moc; tváří v tvář ekonomické krizi a sílící hrozbě fašismu začala naopak svou ostentativní harmoničností jít.¹⁷⁾

A není jistě náhodou, že nejvyhrocenější soud nad Herrmannovým dílem pocházel z pera dvou někdejších příslušníků moderny – F. X. Šaldy a Arne Nováka –, v jejichž výhradách byly zopakovány všechny tehdejší výtky mladé kritiky, dokonce včetně negativně pociťované absence erotické roviny milostného vztahu (to byla výhrada, příznačná právě pro cítění *fin de siècle*, jež se už v meziválečných sporech vesměs neobjevovala).¹⁸⁾ V obou případech však šlo spíše o vyhraněná osobní stanoviska (byť dvou čelných kritiků), než o převažující názor literární obce. Tón většiny nekrologů byl podstatně smířlivější a nijak nesměřoval k znovuotevření kondelíkovské problematiky.

Václav Kondelík jako by tedy pro meziválečnou literární kritiku téměř pozbyl zajímavosti. Jistě i proto, že jej na rozdíl od filosofů a politologů vnímala nikoli jako symbol, nýbrž jako postavu z konkrétního literárního díla, jež nadto chápala nikoli jako obraz jistého obecně platného životního stylu, nýbrž jako lokálně zabarvenou zprávu o životě v zaniklé starosvětské Praze. Pro převážnou část meziválečné literární kritiky se tedy Kondelík opět stává tím, čím byl kdysi v čase svého zrodu: zábavnou, „neškodnou“ figurkou, která se skromně stahuje zpět do hranic svého domovského textu. Spor o Kondelíka tím však zdaleka nekončí, pouze se od poloviny dvacátých let přesouvá jinde: k jeho obrazu na filmovém plátně.

Idyla na stříbrném plátně

Spory, které propukaly nad postavou Kondelíka i nad fenoménem úsměvné idyly vůbec, nijak nebránily filmovým producentům, aby se k populárním knihám obraceli jako k vítaným námětům. Nešlo o nic výjimečného. Český film se nejenom ve dvacátých, ale ještě ve třicátých letech obracel k populární četbě jako ke studnici osvědčených

16) Nebyl sice vesměs vnímán jako velký umělec, ale zato byl oceňován jako poctivý dělník pera, který zná své místo v literatuře a který vykonal kus spisovatelské práce. Srov. Josef K n a p, *K sedmdesátým pátým narozeninám Ignáta Herrmanna*. „Venkov“ 24, 11. 8. 1929, s. 6. Jedinou výjimkou je kontroverzní jubilejní stať Nové svobody (–T, *Spisovatelovo dilema*. „Nová svoboda“ 1, 1924, č. 18, s. 291 – 292.), líčící Herrmannův vývoj jako postupnou dezerci od pronikavé kritičnosti Snědeného krámu k sociálnímu oportunismu kondelíkovské idyly (tento dichotomický výklad Herrmannova díla předznamenal hlavní linii poúnorových herrmannovských interpretací).

17) O vlivu dobové atmosféry na proměnlivost postojů vůči Herrmannovu dílu svědčí např. stanoviska Františka Götze. Viz G. [František Götz], *Ignát Herrmann (K dnešním 75. narozeninám)*. „Národní osvobození“ 6, 12. 8. 1929, č. 220, s. 1; t ý ž, *Ignát Herrmann (Poznámka k dnešním jeho 80. narozeninám)*. „Národní osvobození“ 11, 12. 8. 1934, č. 187, s. 4.

18) Srov. Arne N o v á k, *Ignát Herrmann*. „Lidové noviny“ 43, 9. 7. 1935, č. 337, s. 1.



Vdávky Nanynky Kulichovy (Miroslav J. Krňanský, 1925)

Foto archiv

námětů.¹⁹⁾ Úspěšný prozaický titul byl většinou zdramatizován, vyšel v knihovničkách určených ochotnickým divadelním souborům – a byl také zfilmován. Populární četba, repertoár lidových divadel a nabídka kin tak tvořily poměrně kompaktní celek, v němž se ty nejúspěšnější tituly vyskytovaly v různých zpracováních takřka nepřetržitě.

Herrmanna čeští filmaři vyhledali jako jednoho z prvních autorů. Měli zájem především o Kondelíka, dlouho se jim však nedařilo získat Herrmannovo svolení. Spisovatel přitom v dopise příteli K. V. Raisovi (který se s ním radil stran nabídky na zfilmování Zapadlých vlastenců) uvedl hned několik důvodů, které ho vedly k jeho odmítavému postoji.²⁰⁾

19) Srov. Luboš Bartošek, *Stázičky a ty druhé (Okrajová literatura v českém meziválečném filmu)*. In: *Film a literatura*. Filmový sborník historický 1, Praha 1988, s. 9 – 32; Dagmar Mocná, „Červená knihovna“ v českém filmu 30. let. „Iluminace“ 7, 1995, č. 2, s. 53 – 98.

20) „Na mne již od nějakých desíti, dvanácti let přicházejí všelici pánové podnikatelé, ředitelé, režiséři, aranžéři (a jak jinak ještě se jmenovali) filmů, abych jim zadal právo nebo práva k zfilmování. Nejvíce a nejnaléhavěji se ucházeli o Kondelíka. Těch bylo asi dvacet, ba myslím více [...] S díky jsem žádosti odmítl, odpovídaje zpravidla, že je mně ze všeho nejmilejší kniha a čtenář a že netoužím po filmování. Neměl jsem ani důvěry, že by se film zdařil. Viděl jsem snad dva nebo tři české filmy (mezi nimi ‚Sivookého démona‘) a zdálo se mi, že to umění je u nás pořád ještě v plenkách. Pokud se týkalo Kondelíka, měl jsem dokonce obavu o diskretní předvedení té sokolské kapitoly – velmi jsem se obával, aby tu



Vdávky Nanynky Kulichovy (Vladimír Slavínský, 1935)

Foto archiv

Nakonec se Herrmann uvolil poskytnout autorská práva alespoň na své *Vdávky Nanynky Kulichovy* (Chicago-Film 1925, režie Miroslav J. Krňanský), byť i v tomto případě získání jeho souhlasu stálo filmaře nemalé úsilí.²¹⁾ A teprve v roce 1926 mohl být konečně natočen také první díl Kondelíka (*Otec Kondelík a ženich Vejvara*, Elekta Journal, režie Karel Anton), za nímž, podnícen mimořádným úspěchem, následoval díl druhý (*Tchán Kondelík a zeť Vejvara*, Elekta Journal 1929, režie Svatopluk Innemann).

život sokolský nebyl nějak zprofanován, a toho jsem jako starý Sokol nemohl dopustit. [...] Konečně asi před třemi lety nabývalo jednání žadatelů určitější formy a taky se objevila již určitá osoba jako finančník podniku – to byla paní Vacková z Chicaga, která mi předložila smlouvu na 10 000 Kč za právo na Kondelíka. Málem bych to byl přijal, ale tu se vyskytla obava dvou překladatelů „Kondelíka“ do angličtiny (pro Ameriku), kteří právě tehda překlad dokončili, že by film – kdyby se nepodařil – mohl jejich práci zničit.“ Ignát Herrmann K. V. Raisovi 31. 8. 1925. Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP), fond K. V. Rais.

- 21) Potvrzuje to jak citovaný dopis Herrmanna Raisovi, tak nezávisle na tom vzpomínka režiséra Krňanského, citovaná ve stati Jana W e n i g a, *Ignát Herrmann a film*. „Film a doba“ 1954, s. 719 – 725). Z obou pramenů je zřejmé, že hlavní roli sehrála přímluva herce Adolfa Krössinga, neboť Herrmann se domníval, že má v chystaném filmu příslibenou roli.

Herrmann si nakonec na svůj pravidelný kontakt s filmaři zvykl. Jako prakticky založený muž, dbalý popularity svého díla, pochopil, že film je klíčovým médiem nové doby. V žádném případě však nehodlal ponechat realizaci svých námětů cele v rukou filmařů a vymíňoval si právo supervize v řadě oblastí. Především dbal o jazykovou stránku chystaných filmů. Podle vzpomínky Krňanského „četl titulky a upravoval jako pečlivý češtinář jejich sloh a mluvu“²²⁾ a totéž doporučoval i příteli Raisovi²³⁾. Mimoto dbal i o zachování dobové atmosféry příběhů, radil v otázce kostýmování a vyslovoval se i k hereckému obsazení, jež mělo odpovídat ustálené čtenářské představě o jednotlivých typech.²⁴⁾

Souběžně s úsilím o získání autorských práv na nejoblíbenější Herrmannovy knihy probíhala i jednání filmařů s Popelkou Biliánovou. Filmaři měli pochopitelně zájem o román *Do panského stavu*, nicméně i zde se vyskytly problémy, které zfilmování autorčina nejznámějšího románu oddálily.²⁵⁾ Po dvou epochách snímku *Do panského stavu* (*Do panského stavu /Matka Kráčmerka I/*, Karel Špelina 1925, režie Karel Anton; *V panském stavu /Matka Kráčmerka II/*, Václav Bayer 1927, režie Václav Kubásek) vznikl ještě jeden film podle literární předlohy Popelky Biliánové: *Paní Katynka z Vaječného trhu* (Elekta Journal 1927, režie Václav Kubásek).

Není pochyb o tom, že film popularitu obou zmíněných spisovatelů ještě posílil. Na druhou stranu však pro ně znamenal řadu komplikací – vstoupili totiž do neznámého prostředí. Praktik Herrmann, proslulý svou zběhlostí v problematice autorských smluv a jiných náležitostí v oblasti literární, dozal v dopise Raisovi, že není s to vyznat se ve zvláštních producentských propletech tehdejšího českého filmu.²⁶⁾ Spisovatelé se nadto cítili finančně podhodnoceni. Herrmann, jenž za zfilmování *Vdavek Nanyňky Kulichovy* obdržel pouhých 5 000 Kč (stejný honorář prý dostal od filmařů i Alois Jirásek, Herrmann však Raisovi radil, aby za filmová práva k Zapadlým vlastencům požadoval až 20 000 Kč), označil filmové podnikání za „nový druh plantážnictví“ a zapřísahal se, že už nesvolí k tomu, aby jeho knihy „byly předmětem takového cikánského koňarského handlu“. Popelka Biliánová se pak soudila s Karlem Špelinou o smlouvenou částku, kterou jí producent odmítal vyplatit s poukazem na vysoké výrobní náklady filmu.²⁷⁾

22) J. W e n i g, c. d., s. 725.

23) „Taky si vyhraď schválení libreta (scénáře) i průvodních titulů, eventuální korekturu scén, které by Ti nevyhovovaly.“ Ignát Herrmann K. V. Raisovi 31. 8. 1925. LA PNP, fond K. V. Rais.

24) Srov. W. H l a v a, *Jak Ignát Herrmann puncoval Vejvaru*. „Telegraf“ 12, 20. 9. 1940, č. 220, s. 5.

25) Jak vyplývá z korespondence, uložené v pozůstalosti P. Biliánové v LA PNP, film *Do panského stavu* se měl točit už v roce 1922, ale nejmenovaná představitelka titulní role nečekaně úlohu matky Kráčmerky odřekla. Tehdejší majitel autorských práv na zfilmování románu Václav Binovec se jich ovšem vzdal (zřejmě i z finančních důvodů) až 27. 5. 1925. Námět se uvolnil pro Karla Špelinu, který film natočil ještě do konce téhož roku (prem. 25. 12. 1925).

26) „Hlavně se zeptej těch pánů, za koho vyjednávají a mají-li plnou moc. Nebo oni sami peněz nemají. Jsou pouhými prostředníky. [...] Já jsem arci žádné zvláštní smlouvy neměl, toliko nabídku od p. Kleinera, a peníze mi pak poslal p. ředitel Špelina, s nímž jsem o tom dříve ani slovem nejednal. Jak vidíš, hlavních činitelů člověk vůbec nepozná.“ Ignát Herrmann K. V. Raisovi 31. 8. 1925. LA PNP, fond K. V. Rais.

27) Honorář Biliánové byl ovšem vyšší než Herrmannův: Špelina jí zaplatil zálohu 3 500 Kč, přičemž dalších 10 000 vysoudila jako podíl ze zisku z promítání filmu. Viz korespondence v pozůstalosti P. Biliánové, LA PNP.

Se Špelinou se ostatně v téže době soudil i Vilém Neubauer, nespokojený s finančním vyrovnáním za svou *Sextánku*. „Chci tímto procesem objasnit veřejnosti poměry v českém filmu, kdy autor díla bývá pátým kolem u vozu,“ vysvětloval své pohnutky Popelce Biliánové.²⁸⁾

Všechny úspěšné tituly podle Herrmanna a Biliánové, natočené v němém éře, byly s výjimkou *Paní Katynky z Vaječného trhu* natočeny během třicátých let znovu²⁹⁾, často s týmiž režiséry a herci, někdy dokonce i s využitím těchže exteriérů (např. jisté branické zahradnictví, figurující v obou verzích *Matky Kráčmerky*).³⁰⁾

Návaznost na populární knihy však automaticky neznamenala snadnou cestu k úspěchu. To, co tvořilo hlavní čtenářský půvab žánrových idyl, vesměs protiřečilo podstatě filmovosti. Romány Herrmanna a Biliánové byly založeny na pokojném plynutí všednosti, na zachycování běžných úkonů spojených s jídlem, vstáváním, či spánkem (např. matka Kráčmerka v románu často sedí na kuchyňském uhláku a pije svou zamilovanou kávu, otec Kondelík se holí, strojí, či po obědě uléhá na pohovku). Tyto výseky každodennosti měly pro čtenáře zdůvěřňující kouzlo, pro film však byly těžko použitelné.

Idylické rodinné kroniky byly plny řeči postav. Zejména ženské figury (Kráčmerka, Kuliška, paní Kondelíková) v nich obšírně komentovaly ty nejbanálnější situace (např. trápení se špatně táhnoucími kamny), či vedly rozsáhlé tirády ke svým mužským protějškům. Také toto „klábosení o ničem“ spoluutvářelo čtenářský půvab herrmannovské idyly, v němém filmu však způsobovalo neúnosné zbytnování titulků a „obecenstvo se smálo více vtipům titulků než vtipům na fotografii“³¹⁾. Svou nedramatičností však bylo problematické i pro film zvukový.

Tu ostatně postrádalo vypravování jako celek. Nejlépe byl na tom Kondelík, koncipovaný přece jenom původně jako série humoristických obrázků, založených na situační komice. Není proto divu, že filmová zpracování těžila především z první půle knihy, líčící různé výletní nehody, přičemž druhé (časově mladší) dějové pásmo – budování Pepiččina domova – maximálně zestručnila jako filmově zcela nezajímavé, a využila z něho jen divácky atraktivní motiv nesmělého namlouvání a okázalé svatby.

Vdavky Nanynky Kulichovy a román *Do panského stavu* však už na situačním humoru založeny nebyly. Filmaři sem museli dějové akce dodat zvenčí; pomáhali si, jak uměli, přičemž jejich úpravy mířily často proti duchu zmíněného žánru. Typickým příkladem je Slavínského zvuková *Matka Kráčmerka*. Základní nápad Biliánové – konfrontace prosté ženy z venkova se zvyklostmi „panského stavu“ – Slavínský vůbec nepoužil a učinil ústředním dějovým motivem napětí kolem zakoupeného losu a nervózní očekávání výhry. (Biliánová naproti tomu uvedený motiv vysloveně odbyla; sloužil jí totiž jen jako ryze vnějšková situace k navození ústředního tématu – přechodu do „panského stavu“).

28) Viz Vilém Neubauer Popelce Biliánové 24. 11. 1927. LA PNP, fond Popelka Biliánová.

29) První byla tentokrát *Matka Kráčmerka* (Osvald Kosek, Julius Schmitt 1934, r. Vladimír Slavínský), za ní následovaly *Vdavky Nanynky Kulichovy* (Elekta 1935, r. Vladimír Slavínský) a poslední byl opět *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (1937, r. Miroslav J. Krňanský). Druhý díl Kondelíka už tentokrát natočen nebyl.

30) Viz Vladimír Slavínský o svých začátcích a o „Matce Kráčmerce“. „Kinorevue“ 1, 1934 – 1935, s. 250 – 251.

31) Viz S c h z., *Otec Kondelík a ženich Vejvara*. „Lidové noviny“ 34, 6. 11. 1926, č. 559, s. 4.



Do panského stavu – Matka Kráčmerka I. (Karel Anton, 1925)

Foto archiv

Druhou část filmu vyplnil problémy se zakoupeným palácem, v němž se Kráčmerovi mají starat o památní Mozartův pokoj, a obtížemi se zdegenerovaným šlechtickým nápadníkem. Tím se ovšem film dostal zcela mimo rodinnou idylu, jíž nejlépe svědčilo středostavovské prostředí, přiměřeně blahobytné, avšak nikoli vznešené.

Rovněž příběhy lásky jsou v obou Slavínského adaptacích – *Matce Kráčmerce* i *Vdavkách Nanyňky Kulichovy* – pojaty vzhledem k výchozímu literárnímu žánru značně nestylově; ne jako naivní starosvětské namlouvání, nýbrž jako milostný vztah ze soudobých společenských filmů, jež byly doménou režiséra Slavínského. Jistě k tomu vedlo i herecké obsazení, neboť Hana Vítová (Nanyňka i Betyňka), Rolf Wanka (doktor Zdeborský) a Vladimír Borský (učitel Novák) patřili ve třicátých letech k nejvýraznějším protagonistům zamilovaných romancí ze současnosti. Naproti tomu v Krňanského *Kondelíkovi* je milostný příběh pojat daleko autentičtěji, jistě i proto, že režisér pečlivě dodržel dobovou atmosféru.

O absenci stylového cítění ostatně svědčí i sociálně kritické ladění úvodu *Matky Kráčmerky*: doplňkový milenecký pár Kráčmerčiných příbuzných (jejichž pohnutý milostný příběh posloužil Slavínskému k dějovému zahuštění filmu) tu pronáší ostrou kritiku rostoucí nezaměstnanosti a emotivně vyjadřuje svou beznaděj z budoucnosti. Aktuální motiv ekonomické krize nepochybně oslovil řadového návštěvníka kin, nicméně v žánrově



Matka Kráčmerka (Vladimír Slavínský, 1934)

Foto archiv

idyle, odehrávající se vždy v jakémsi společenském bezčasí, neměl co pohledávat, neboť do ní vnášel nadosobní sociální problémy, jen těžko řešitelné láskyplnou rodinnou soudržností.

Přirozený důraz filmařů na dějovou akci měl ovšem ještě jeden důsledek: filmové adaptace herrmannovských idyl jsou díky tomu daleko méně než jejich literární předlohy uzavřeny do interiéru domácnosti. Postavy tu nevystupují jen ve svých rodinných rolích, ale více se pohybují v širším společenském prostředí. Nejpatrnější je to u Krňanského *Kondelíka*, kde je titulní postava hned v úvodní scéně zachycena ne v kruhu rodiny, ale uprostřed svých dělníků (žádnou obdobnou scénu u Herrmanna nenajdeme, tam je Kondelík důsledně zachycen ve chvílích oddechu, snad v souvislosti s původní koncepcí „nedělního“ seriálu).

Potřeba větší dějové hustoty vedla k tomu, že osudy ústřední rodiny byly ve filmových adaptacích daleko více provázány s aktivitou dalších postav. Ty bez rozpaků vpadaly do jejich rodinného závětří a rušily jeho bezpečnou ohraničenost (např. problémy s lovkyní ženichů paní Mukšnáblovou, jež tvoří v Herrmannově románu pouhou epizodu, se v Krňanského *Kondelíkovi* táhnou celým filmem). Útulné rodinné hnízdo tedy přestává hrát ve filmových adaptacích úlohu centrálního bodu, jakou mělo v literárních předlohách. Obraz jeho budování ustupuje (v *Kondelíkovi* stejně jako v *Kráčmerce*) díky své

nefilmovosti do pozadí, ze stejného důvodu se postavy také daleko méně než v knižním vypravování setkávají u společného jídla, aby tu řešily své denní problémy (v tomto ohledu dodržuje ráz literární předlohy nejvíce Slavínského *Matka Kráčmerka*, avšak pouze v první části filmu, kde se většina scén odehrává u stolu a v ložnici – tedy ve dvou centrálních prostorech hermannovské idyly). Citelně je oslaben také další důležitý motiv idylické kroniky: důraz na „velkou rodinu“, láskyplnou pospolitost lidí navzájem si blízkých. Z filmového Kondelíka i Kráčmerky vypadly všechny figurky jejich příbuzných a přátel, neboť filmové adaptace pochopitelně upřednostnily postavy schopné být potenciálními nositeli dějového vzruchu (proto nad tetičkou Urbanovou, pro Herrmanna důležitou, avšak absolutně nedramatickou, to v Krňanského *Kondelíkovi* jednoznačně vyhrává „problémová“ paní Mukšnáblová, z níž se tak stává jedna z hlavních postav filmu).

A ještě jeden problém poznamenal podobu filmové „kondelíkovštiny“. Filmaři totiž nedokázali udržet rovnováhu na hranici humoru a dojetí, jako to dovedl zkušený prozaik Herrmann, a jak to kupodivu instinktivně dokázala i daleko prostší Biliánová. Nelze zapomenout, že literatura (i ta „jenom“ zábavná) měla za sebou zázemí daleko hlubší a širší zkušenosti než soudobý film. Zejména Slavínského adaptace měly sklon k předimenzování obou výrazových poloh. Humornost tu byla posilována „třeskutými“ vtipy (jako příklad může posloužit kabaretní výstup Járy Kohouta ve *Vdavkách Nanynky Kulichovy*, vymykající se svou drastickou komikou z uměřeného světa hermannovské idyly) a citovost zase kumulováním dojemných motivů (i proto byl zřejmě v *Matce Kráčmerce* rozveden příběh těhotné Kráčmerčiny neteře, jíž dobrosrdečná teta pomůže ze zoufalé situace). O Slavínského nedůvěře vůči intenzitě užívaných prostředků výmluvně svědčí závěr *Vdavek Nanynky Kulichovy*. Pateronásobný happy end byl sice potenciálně obsažen už v Herrmannově románu, nicméně tam byl pouze opatrně naznačen jako jedna z možností rozuzlení. Slavínský však tuto možnost rezolutně změnil v nutnost a uzavřel vyprávění o Nanynčině svatbě postupnými záběry na pět objímajících a líbajících se mileneckých párů. Divák, vyžadující tehdy polibek milenců jako „povinný“ konec každého filmu, byl tentokrát uspokojen více než vrchovatě.³²⁾

Filmová podoba úsměvných rodinných idyl tedy zdaleka nebyla totožná s její podobou literární. Řadou rysů se z jejího žánrového předurčení vymykala, dospívajíc tak k typické heterogenosti meziválečného filmu. A tam, kde původní žánrové rysy dodržovala, nanášela je v tlustých vrstvách, jako by nedůvěřovala jejich čitelnosti. Není tedy divu, že se filmové adaptace hermannovských idyl od počátku stávaly podnětem ke znovuoživení diskusí o „kondelíkovštině“.

Kondelíkovština ve filmu

I když filmaře spory o národní povahu nijak neznepokojovaly, přece jen filmové verze populárních rodinných kronik vstupovaly do prostoru, kde se tyto diskuse právě

32) „Venkovskému obecnstvu záleželo vždy na tom, aby film skončil polibkem. Bylo mu vyhověno tím, že scéna polibku v kterékoli části filmu byla zkrácena a dána na konci filmu ještě jednou.“ Viz Oldřich Bašus, *Paměti provozovatele cestovního kina a jeho rodiny z let 1931 – 1946*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 2, s. 67.

odehrávaly a bezděčně k nim poskytovaly další materiál, většinou ještě vděčnější než byly literární předlohy.

Pro filmové časopisy, kromě Kinorevue, byl ovšem Herrmann neotřesitelnou literární autoritou – uznávaným Mistrem, „naším milovaným Herrmannem“ a jeho Kondelík „klenotem literární tvorby“.³³⁾ Herrmannovy rodinné kroniky přijímaly s porozuměním; nejčastěji přitom hovořily o „idylickém ovzduší“, „milé prostotě“, „bodrém a zdravém humoru“, „srdečném teple“ a „procítěnosti“. Obdobně, byť přitlumeněji, psaly o herrmannovských filmech také deníky tradiční hodnotové orientace (Národní listy, Národní politika, Venkov, Lidové listy), a to zejména ve dvacátých letech. Základní platformou pro diskuse o filmové kondelíkovštině se tedy staly liberální a levicové deníky (Právo lidu, Rudé právo, Haló noviny, Lidové noviny, Národní osvobození) a také literární časopisy, které si všímaly i filmu (Rozpravy Aventina, Magazín Družstevní práce).

Na rozdíl od někdejších literárních, a pozdějších filozoficko-sociologických sporů se úvahy podnícené vznikajícími filmy netýkaly jenom postavy Kondelíka, nýbrž směřovaly k celému žánru. V očích filmových recenzentů utvořily kompaktní celek především tři klíčové tituly – *Vdavky Nanynky Kulichovy*, *Otec Kondelík a ženich Vejvara I.*, *Do panského stavu (Matka Kráčmerka I.)* – a obvykle ani nevnímali, že jde o díla dvou různých autorů. Jan Kučera coby recenzent Českého slova viděl v roce 1934 v uvedené řadě dokonce „jedinou souvislou tradici českého filmu, již můžeme souhrnně nazvat linií Kondelíků“.³⁴⁾ Nezanedbatelnou roli tu jistě hrál fakt, že zmíněné snímky byly často realizovány týmiž režiséry (Karel Anton, Vladimír Slavínský, Miroslav J. Krňanský), a co je ještě důležitější, že v nich hráli tíž herci (zejména Theodor Pištěk a Antonie Nedošinská). Tím se postupně vytvořila standardní vizuální podoba uvedeného žánru. O síle těchto standardizujících mechanismů svědčí následující příklad: V roce 1935 vycházel v Hvězdě „humoristický román z periferie“ *Kariéra matky Lízalky* z pera Karla Andrese, v mnohém připomínající *Vdavky Nanynky Kulichovy*, a svým názvem jednoznačně asociující další titul výše zmíněného žánrového celku – populární matku Kráčmerku, jejíž zvuková filmová verze rok předtím slavila velký úspěch. Každé pokračování románu zdobila v záhlaví fotografie Antonie Nedošinské v masce „ženy z lidu“, jež měla zřejmě čtenářům pomoci zkonkretizovat představu o hlavní postavě, či dokonce předurčit případné filmové obsazení. Konvence fungovala skutečně bezchybně: dva roky poté byl skutečně natočen stejnojmenný film s Nedošinskou a Pištěkem v hlavních rolích.

Dominantní postavení žánrové idyly v českém filmu bylo vesměs považováno za jev specificky český. Poukazovalo se na to, že na rozdíl od Ameriky u nás vůbec nezdolaly akční žánry a dynamické grotesky. „Česká národní psycha se nejlépe projevila v úspěchu Kondelíků, Pantátů Bezoušků a sentimentálních románů,“ napsal autor článku *Film jako výraz národní psychy*.³⁵⁾ Podobně recenzent Národního osvobození konstatoval, že zatímco „idealisovaní šlechtění šlechtici, sympatičtí hochštapleři a štěstěnou

33) Viz např. Quido F. Kuja l, *Dva velké úspěchy české filmové výroby*. „Český filmový zpravodaj“ 6, 1926, č. 44, s. 2.

34) J. K. [Jan Kučera], *Kračmerka po dvaceti letech*. „České slovo“ 26, 10. 11. 1934, č. 262, s. 6.

35) ng-, *Film jako výraz národní psychy*. „Lidové noviny“ 36, 7. 12. 1928, č. 621, s. 13.

pronásledovaní selfmademani jsou mezinárodními hrdiny malých lidí všech kontinentů“, u nás na jejich místo nastupují „zahradníci Kráčmerové, hokynářky a všechny ostatní dobré mámy paní Antonie Nedošinské a domovníci Kulichové“.³⁶⁾

Reakce na tato zjištění byly ovšem protichůdné. Filmové časopisy v této orientaci českého filmu spatřovaly (hlavně ve dvacátých letech) nanejvýše žádoucí trend, takřka národní specifikum. „Jest to prosté, ale neobyčejně milé, takové počestné, bodré a hlavně naše,“ zhodnotil časopis Hollywood Innemannova *Tchána Kondelíka*.³⁷⁾ A také recenzent Lidových listů si pochvaloval „pravé české ovzduší“ zmíněného filmu, nastoluje přitom provokativní otázku: „Není to lepší, než pachtění se za ‚společenskými‘ filmy, stejně internacionálními jako banálními?“³⁸⁾

Naproti tomu Otakar Štorch-Marien a řada jiných viděli (podobně jako Hilar či Šalda) v typicky české zálibě v idylickém závětrí rys povýtce neblahý a odmítali se smířit s myšlenkou, že by nás „charakterizovalo drobné buržoazní prostředí, familiérnost a nenáročnost“.³⁹⁾ Zejména filmové kruhy si pak uvědomovaly i ryze praktické dopady této specifčnosti, znemožňující vyvézt naše žánrové idyly do zahraničí. Quido E. Kujal se v této souvislosti ovšem podívoval, proč režisér Anton neoblékl Kondelíka a Vejvaru raději do „národnostně neutrální“ ostroštrelecké uniformy, „čímž otevřel by filmu cestu do sta německých kin v naší republice, jimž sokolský kroj jistě nebude po chuti“, a poněkud naivně se domníval, že by s tím Herrmann „se zřetelem k nákladu na film a potřebě co nejširší exploatace“ souhlasil.⁴⁰⁾

Žánr zosobňovaný romány Ignáta Herrmanna a Popelky Biliánové – a ještě daleko spíše filmy podle nich natočenými – začal také postupně ve filmové publicistice dostávat své specifické pojmenování „kondelíkovština“, které se v literárních ani filozoficko-sociologických sporech o Kondelíka do té doby v podstatě neobjevovalo. Poprvé jej patrně užil Vítězslav Nezval roku 1925 (tedy právě v době hilarovsko-peroutkovského sporu) v recenzi němé verze *Vdavek Nanynky Kulichovy*. Kondelíkovština je tu synonymem maloměstšáctví, banality, „ochočeného a spořádaného patolízalství“ a „unylosti“.⁴¹⁾ Fakt, že šlo právě o příslušníka umělecké avantgardy, není patrně náhodný. Vždyť u samotného zrodu sporů o Kondelíka stáli kdysi rovněž modernističtí literáti, které odpuzovala nehybná spořádanost biedermeierovské idyly.

Termín kondelíkovština se ve filmových recenzích začal soustavněji objevovat až ve druhé polovině třicátých let, a sice jako označení jevu, který už trvá hezkou řádku let.⁴²⁾

36) Jaroslav Brož, *Duch českého maloměstšáctví*. „Národní osvobození“ 12, 29. 12. 1935, č. 304, s. 6.

37) *Tchán Kondelík a zeť Vejvara*. „Hollywood“ 3, 1929, č. 10, s. 10.

38) VK., *Tchán Kondelík a zeť Vejvara*. „Lidové listy“ 8, 4. 9. 1929, č. 203, s. 6.

39) O. Š. M. [Otakar Štorch-Marien], *Tchán Kondelík a zeť Vejvara*. „Rozpravy Aventina“ 5, 1929 – 1930, č. 1, s. 10.

40) Q. E. Kujal, c. d.

41) Vítězslav Nezval, *Kondelíkovština ve filmu*. „Rudé právo“ 6, 17. 6. 1925, č. 141, s. 7.

42) „...titul tohoto filmu to byl, jenž obohatil kdysi české filmové názvosloví o známý termín kondelíkovština, kterým byla charakterizována ta část, ve skutečnosti většina české filmové produkce, jež se pohybovala v oněch myšlenkově a umělecky nížinových polohách, které jsou produktem šosácké omezenosti a maloduchosti.“ Viz -sl- [Jiří Sílka], *Návrat otce Kondelíka*. „Národní práce“ 2, 31. 5. 1940, č. 145, s. 8.

Postupně se také rozsah tohoto označení rozšířil: už neplatilo pouze pro „idylické eposy“ Herrmanna a Biliánové, nýbrž pro jakoukoli produkci, vyznačující se obdobnými rysy.⁴³⁾ Obsah pojmu kondelíkovština byl přitom poměrně stabilní a s časem se nijak zvlášť neměnil: banalita, nenáročnost, povrchnost, selankovitost, krotkost, myšlenková pohodlnost, planá sentimentalita. Synonymum maloměstského kýče, „sladká kašička pro naivní filmové publikum“, „trapně povrchní idylka“. Jen výjimečně se objevovaly názory, zaujímající vůči „kondelíkovštině“ smířlivější postoj a nepramenící přitom z myšlenkového tradicionalismu. Právě Štorch-Marien se poněkud překvapivě přiznal ke své slabosti pro herrmannovskou idylu: „Bylo by třeba býti buďto snobem nebo procem, abychom nepřiznali Ignátu Herrmannovi, že intimita jeho příběhů ze života malých a menších lidí nepřipravila i těm, kteří jsou vyznavači lartpourlartismu a jiných ismů, ve chvílích únavy mnohou milou chvílí.“⁴⁴⁾ Před nemístným estétstvím a okázalým pohrdáním city širokých vrstev varoval také recenzent Filmové politiky: „Vzdychnutí estétů nad pivním klimatem, nad přízemností – to by mohl býti omyl. Takové svatby jako u Kulichů, to jsou životní události, vytoužené tisíci drobných lidí. Někřme rameny, máme-li ‚drobný lid‘, smějící se s upřímností, nezatíženou neprobatelnými komplexy.“⁴⁵⁾ Obdobně tolerantní, ale nikoli nekritické posouzení filmů bylo ovšem v názorově polarizovaném klimatu kondelíkovských diskusí výjimkou.

Společně s výrazem kondelíkovština se v některých recenzích výjimečně objevují ještě novotvary jiné, významově obdobné: „kráčmerkiáda“, „herrmannovština“ a „slavínskiáda“ (ten se však více užíval ve spojení se Slavínského společenskými komedii než s jeho adaptacemi žánrových idyl).

Je zřejmé, že všechny uvedené charakteristiky, pojící se k pojmu kondelíkovština, nevyrůstaly ani tak z bezpředsudečné četby původních Herrmannových textů, jako spíše z tónu polemik, které se nad nimi za ta léta navršily, a z argumentů, s nimiž se pracovalo a které se časem staly obvyklou výzbrojí každé diskuse o kondelíkovštině. Například často zdůrazňovaná „pivní“ podstata kondelíkovského životního názoru vycházela daleko více z někdejšího odsudku moderny než z poznání, jakou roli skutečně hraje pití piva v samotném Herrmannově románu a zda nějak podstatně spoluurčuje životní styl jeho postav (nezapomeňme, že Kondelík chodí rovněž pravidelně na víno).

Nezanedbatelnou roli při formování pojmu kondelíkovština jistě sehrála i podoba většiny filmových adaptací. To, co se na papíře a v brilantním Herrmannově zpracování mohlo jevit jako příjemná a kultivovaná relaxace, nabývalo v konvenční vizualizované podobě nevábnou příchutí kýče.

Ne každá adaptace Kondelíka však nutně musela obdržet nálepku kondelíkovštiny, jak ukázala Krňanského zvuková verze z roku 1937, která se setkala s takřka jednomyslnou pochvalnou reakcí. Kritika svorně připomínala, že Herrmannův Kondelík se kdysi

43) Např. v článku *Otci Kondelíkovi byl zakázán Barrandov* (J a r y, „Nová svoboda“ 13, 1936, č. 6, s. 72) se jako o „kondelíkovštině“ hovoří o Cikánově filmu *Komediantská princezna*, podobně Brousilova recenze filmu *Venoušek a Stázička*, natočeného podle předlohy literárního soupevníka P. Biliánové Josefa Skružného, je lakonicky nadepsána *Kondelíkovština* (AMB [A. M. Brousil], „Venkov“ 34, 8. 4. 1939, s. 6).

44) O. Š. M. [Otakar Štorch-Marien], *Nové české filmy*. „Rozpravy Aventina“ 2, 1926 – 1927, s. 142.

45) -zm-, *Vdávky Nanynky Kulichovy*. „Filmová politika“ 3, 1936, č. 1, s. 2.

v počátcích českého filmu stal jeho neštěstím, neboť vyvolal epidemii kondelíkovštiny. Krňanský však podle nich ukázal, že se lze s „nebezpečným“ tématem vyrovnat také jinak – kultivovaně a vkusně. „Starý hřích českého filmu je napraven,“ konstatoval jeden ze spokojených recenzentů.⁴⁶⁾

Neobvyklou tolerantnost dobové kritiky způsobil zřejmě fakt, že Krňanský tentokrát šetřil se sentimentalitou, a kompenzoval ji lehce humorným odstupem, v němž recenzenti nalézali dokonce stopy ironie. Vždyť už moderna kdysi vyčítala Herrmannovi ani ne tak samu přízemnost zobrazeného životního způsobu, jako spíš absenci jakéhokoli kritického odstupu od něj. Také filmoví recenzenti dvacátých a třicátých let by byli snesli žánrové figurkaření českého filmu daleko snáz, kdyby bylo doprovázeno alespoň minimální satirickou intencí. „Film, který si vezme za námět tak typicky maloměstácké prostředí a jeho lidičky [...] musí pro nás být buď satirický nebo špatný,“ shrnul požadavek kritického odstupu Lubomír Linhart v recenzi němé verze *Kondelíka*.⁴⁷⁾ Podobně posuzovatel Slavínského *Matky Kráčmerky* v ní viděl především nevyužitou příležitost „k satirě nebo aspoň solidní karikatuře“, po níž „takový námět jako přenesení maloměstáka z prostředí periferního domku do paláce v centru města“ přímo volá.⁴⁸⁾ Krňanský požadovaný karikaturní odstup od zprofanovaného tématu alespoň lehce naznačil, a tím měl u kritiky vyhráno. Je přitom zajímavé, že sám Kondelík byl jedinou postavou tohoto filmu, jíž se režisérovy karikaturní sklony nedotkly (možná i díky Pištěkovu zažitému hereckému pojetí), ale kritika to buď nepostřehla, nebo jí to nevadilo.

Příznivé přijetí zvukového Kondelíka mělo zřejmě ještě jeden důvod. Na rozdíl od Slavínského, který staropražské kroniky přenášel zcela mechanicky a nestylově do současnosti, natočil Krňanský Kondelíka jako retro, působící především svou pečlivě vykreslenou dobovou atmosférou. Tím se ovšem aktuálnost předvedené „kondelíkovštiny“ podstatně oslabil. Jak jsme viděli, podobně četla Kondelíka také soudobá literární kritika, což ji vedlo ke smířlivosti vůči obrázku ze starých zašlých časů.

Poslední filmová adaptace herrmannovského námětu tedy poněkud otupila ostří léta trvajících diskusí o kondelíkovštině. Ostatně záhy už pro ně v české společnosti stejně nebylo místa. Schylovalo se k okupaci a v ní namísto teoretických sporů o české národní povaze docházelo k jejím praktickým „zkouškám ohněm“. Krňanského film z roku 1937 jako by znamenal konec příběhu Václava Kondelíka. Poválečná atmosféra kolektivistického budování rodinné idyle nepřála. Kondelík se stal synonymem zaniknuvšího měšťáckého soukromníčení a Herrmann autorem hořkého Snědeného krámu a sociologizujících podskalských črt. Zdálo se, že problém kondelíkovštiny byl jednou provždy vyřešen.

Nicméně spor, jehož byl Kondelík kdysi ztělesněním, nezmizel. Permanentní boj socialistické kultury s „maloměstáckými přežitky“ signalizoval, že problém biedermeierovského závětrí je zřejmě věčný. Polistopadové poměry aktualizovaly dávný spor o populární kulturu. V atmosféře končícího tisíciletí, prudkých civilizačních proměn a chaosu kritérií může být kondelíkovská idyla vnímána (a to intenzivněji než po skončení první

46) -va-, *Otec Kondelík a ženich Vejvara*. „České slovo“ 30, 18. 1. 1938, č. 14, s. 6.

47) Lht. [Lubomír Linhart], *Filmy, které se hrají*. „Rudý večerník“ 10, 16. 11. 1929, č. 238, s. 5.

48) *Co nového ve filmu*. „Magazín Družstevní práce“ 2, 1934, č. 7, s. 219.

světové války) jako zdroj bezpečí – a tedy jako hodnota. Ukazují to některé úvahy z posledních let. Například Bohuslav Blažek na Herrmannovi oceňuje pojetí života jako těžko uchopitelného proudění všednodennosti, vzdorujícího všem ideologickým doktrínám.⁴⁹⁾ Josef Jedlička závidí Kondelíkovi jistotu, s níž obývá svůj malý svět.⁵⁰⁾ A Milan Exner obhajuje *biedermeier* jako směr neprávem opomíjený a má pro Herrmannovu idylu slova tak láskyplná, jaká snad na adresu Kondelíka v této zemi ještě nezazněla: „Hodnoty, které si vepsal do štítu *biedermeier*, nejsou jen hodnotami zakrslého měšťáctví. Kult domácnosti, domova a pracovitosti, snášenlivost, věrnost, přirozená radost z vlastnictví, to všechno jsou pozitivní hodnoty, o něž usiluje člověk ve všech dobách. Čteme-li, s jakou přímo živočišnou rozkoší se Vejvara a jeho Pepička oddávají své domácnosti, víme bezpečně, že jsme v Čechách a že otec Kondelík je naším předkem.“⁵¹⁾ Příběh Václava Kondelíka tedy nekončí, problém „kondelíkovštiny“ trvá a nám nezbyvá než opakovat onu tradiční otázku moderní české společnosti: Jací jsme? A jakou roli v tom všem vlastně hraje otec Kondelík?

doc. PhDr. Dagmar Mocná, CSc. (1958)

Vystudovala filosofickou fakultu UK v Praze (obory český jazyk a literatura – hudební výchova). Po absolutoriu (1982) pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, od roku 1993 působí na katedře české literatury PF UK v Praze. Zabývá se dějinami české populární četby a jejích vztahů k literatuře umělecké. Knižně publikovala *Červená knihovna: Studie kulturně a literárně historická: Pohled do dějin pokleslého žánru* (Praha 1996).

(Adresa: Pedagogická fakulta UK, katedra české literatury, M. D. Rettigové 4, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Do panského stavu (Matka Kráčmerka I.) (Karel Anton, 1925), *Komediantská princezna* (Miroslav Cikán, 1936), *Matka Kráčmerka* (Vladimír Slavínský, 1934), *Otec Kondelík a ženich Vejvara I.* (Karel Anton, 1926), *Otec Kondelík a ženich Vejvara II.* (Karel Anton, 1926), *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (Miroslav J. Krňanský, 1937), *Paní Katynka z Vaječného trhu* (Václav Kubásek, 1927), *Sextánka* (Josef Medeotti-Boháč, 1927), *Tchán Kondelík a zeť Vejvara* (Svatopluk Innemann, 1929), *V panském stavu (Matka Kráčmerka II.)* (Václav Kubásek, 1927), *Vdavky Nanyňky Kulichovy* (Miroslav J. Krňanský, 1925), *Vdavky Nanyňky Kulichovy* (Vladimír Slavínský, 1935), *Venoušek a Stázička* (Svatopluk Innemann, 1922).

49) Bohuslav Blažek, *Čím se provinil Ignát Herrmann*. „Kritický sborník“ 15, 1995 – 1996, č. 1, s. 48 – 56. Redakce se ovšem od Blažkova názoru distancovala poukazem na to, že každý obhájce Herrmannova díla se musí nejprve vyrovnat s argumenty F. X. Šaldy, a jako protějšek k Blažkovu článku otiskla v témže čísle Šaldův kritický nekrolog za Herrmannem.

50) Josef Jedlička, *O maloměšťáctví aneb Otec Kondelík*. In: Týž: *České typy aneb Poptávka po našem hrdinovi*. Praha 1992, s. 47 – 52.

51) Milan Exner, *Figurky a pábitelé*. „Estetika“ 32, 1995, č. 1, s. 33.

SUMMARY

KONDELÍK AND „KONDELÍKOVŠTINA“

Dagmar Mocná

The study concerns with the genesis and transformations of controversies over Kondelík, the character from a novel by the Czech writer Ignát Herrmann. Originally, Kondelík was only meant to be a funny character, but gradually he grew into one of the most significant and also the most questionable representatives of the so-called Czech type (together with such characters as Matěj Brouček by Svatopluk Čech or Josef Švejk by Jaroslav Hašek). Disputations over Kondelík and „kondelíkovština“ (ie the life-style symbolized by this character) form a noteworthy chapter in the history of the Czech cinema between the two world wars, because the considerable part of these discussions was concerned with film adaptations of Kondelík and similar novels.

The first chapter concerns with the genesis of Herrmann's novel, which involuntarily enkindled discussions on the typically Czech tendency to earthiness and parochialism. The author reminds that the final version of the novel has two layers: the original humorous layer penetrates the later (and quantitatively prevailing) idyllic and idyllicized one. The author shows that also Herrmann's readers contributed to the genesis of the novel, they forced it out of Herrmann and, as a reward, they presented him with the main triumph of his career of a writer.

The second chapter is devoted to the first round of disputations, which arose after the first edition of Kondelík and its unusual success with the reading public. It focuses mainly on attitudes of modernist critics, who considered the life-style of Herrmann's characters absolutely unacceptable. The author analyses arguments of modernist critics, which in many aspects predetermined the main trends of subsequent polemics, and she explains the general context of that period.

The third chapter outlines the chief tendencies of philosophic, sociological and ideological discourses on „kondelíkovština“, which took part in the period between the two world wars. During these discourses, Kondelík gradually ceased to be a mere literary character, he left the borders of the novel and became a symbol of certain lifelong attitudes, which were subjected to criticism, which were politicized within the context of that period and which were seldom also defended (eg by Ferdinand Peroutka). On the other hand, for the literary critics between the two world wars (as the fourth chapter of the study demonstrates) Kondelík no longer presented an acute literary problem, since he was mostly perceived as a character from an extinct world, whose life-style Herrmann had documented in his novel. If there appeared any more fundamental reservations against Herrmann's (and Kondelík's) view of the world, they originated mostly with the former representatives of modernism, who had started these disputations at the end of the 19th century (eg attitudes of F. X. Šalda and Arne Novák).

The fifth chapter sets forth the historical background of the origin of the motion pictures filmed according to novels by Ignát Herrmann and his popular follower Popelka Biliánová, which constituted a compact genre of idyllic picture from the life of the common people in the film production of that period. The sixth chapter focuses on the critical acceptance of the mentioned films and, above all, it is devoted to the controversies over „kondelíkovština“ life-style, which were restored to life with the existence of these films. The author observes the genesis of the term „kondelíkovština“ and also the gradual transformations of its content and extent. The final part of the study is devoted to a contemplation on the renaissance of controversies over Kondelík and over the justification of the 19th century idyll after November 1989. These discourses signify that it still represents one of the key themes of the Czech society.

Translated by Gabriela M. Zemanová

Články

MOC STRACHU VERSUS
SÍLA ČLOVĚKA*Nad filmem Zbyňka Brynycha ...a pátý jezdec je Strach*

Stanislava Přádná

Film *...a pátý jezdec je Strach* (1964) spolu s předchozím *Transportem z ráje* (1962) patří k uměleckým vrcholům režiséra Zbyňka Brynycha (1927 – 1995). V kontextu české filmové tvorby šedesátých let je to ojedinělý stylistický počín, který bychom mohli označit jako neo-expresionistický.

Expresionistický vliv Brynych právě u tohoto díla sám potvrdil.¹⁾ Koncepčním záměrem bylo zobrazit skutečnost „realisticky“, vzhledem k závažnosti tématu se snahou o maximální pravdivost. Nicméně v nové a výrazově autentické podobě tu nacházíme i to, co je pro expresionismus historicky nejprůzračnější – stylizační deformaci, subjektivizované představy či vize ve vyšinutém vnímání reality. Expresionisticky koncipované, vypjatě stylizované, jsou ve filmu některé výrazové prvky zejména v herectví, scénografii a zvukové dramaturgii.

Stylotvorný princip deformace je v Brynychově díle iniciován fenoménem strachu, jenž už v titulu filmu je akcentován velkým písmenem. Název je odvozen z apokalyptického textu Zjevení sv. Jana [6,9], ze sugestivního vyličení zkázyplné prorocké vize, v níž se zjevují čtyři jezdci. V názvu filmu přibyl ke čtyřem biblickým jezdcům pomyslný pátý, jenž dostal abstraktní podobu – imaginární mocnosti strachu, která člověka mučivě terorizuje.

Ve zpětném ohlédnutí do historického údobí protektorátu (rok 1941) provedl Brynych v tomto filmu psychologicky pronikavou sondu do české povahy a zároveň přesáhl časové i nacionální vymezení látky. Aktualizovaný dosah vyplyne i z obrazově impresionistického rámce filmu, odehrávajícího se v pražských ulicích na začátku šedesátých let.

1) „Já jsem opravdu expresionista. Jsem člověk, který je pro vyjadřovací způsob předurčený deformací. Vybírám si podle toho i látky.“ Viz Otakar V á ň a, *Tvůrci a kritik*, „Divadelní a filmové noviny“ 8, 1963, č. 17, s. 5.

V rozhovoru s Brynychem, v němž Galina Kopaněva nanesla téma režisérovyho expresionistických sklonů, včetně nebývalé perfekce v psychologických portrétech Němců, Brynych odpověděl: „Přiznávám, že jsem se velmi těžko prokousával dobou, kdy mi byl expresionismus předhazován. Dnes se k němu hlásím, protože si nemyslím, že by to byl překonaný styl, zvláště používá-li se ho k zesílení účinku. [...] Odjakživa jsem miloval Pabsta s celou jeho formou a názorem a s celým jeho tematickým výběrem. Svým způsobem mě dost ovlivnil.“ Viz *Co jsem musel říci*. (Rozhovor Galiny Kopaněvové se Zbyňkem Brynychem.) „Film a doba“ 14, 1968, č. 7, s. 372.



*Braun: „Přece nemohu přestat myslet. On se někdo najde, kdo nemyslí vůbec.
A proto chce myslet za ostatní a klidně to za ně rozhodne.“*

Foto archiv

Tento kratičký obrazový „esej“, poskládaný v sestřihu ze záběrů-fotografií pražských zákoutí s osamělou postavou, je tichým zamyšlením přerušovaným vpádem hlučného pouličního provozu s proudícími davy lidí. Vyjadřuje neklid náladového rozpoložení současníka, ale je i výrazem vážného morálního znepokojení v autorském postoji.

* * *

Jako literární předlohu filmu si Brynych zvolil prvotinu Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce* (autorka s režisérem spolupracovala i na scénáři),²⁾ v níž ho přitahovala příkrá dvojlomnost v tématu – uměle udržovaný veřejný poklid civilního obyvatelstva v Němci

2) Hana Bělohradská, *Bez krásy, bez límce*. Praha 1962. Debut Hany Bělohradské (1929) prokázal nevšední literární zralost, ačkoli autorka do té doby (do svých 33 let) nic nepublikovala. O čtenářském ohlasu svědčí fakt, že za dva roky kniha vyšla podruhé. Invenci a cit pro film prokázala autorka i při tvorbě literárního scénáře. Kromě této prvotiny byla zfilmována ještě její kniha *Poslední večere pod názvem Znamení Raka* (1966) v režii Juraje Herze. Po roce 1970 měla Bělohradská zákaz publikovat z politických důvodů, překládala z angličtiny, někdy pod krycím jménem překladatelky Jarmily Emmerové.

okupované Praze v protikladu k soukromému, podpovrchovému napětí Pražanů, které nemělo daleko k hysterii. Na tuto nerovnováhu zvláště citlivě reagovali židovští občané, oficiálně zbaveni všech práv a vyloučení ze společnosti. Téma židovství ve filmu však zahrnuje nejen rasovou, ale mezilidskou nesnášenlivost vůbec jako závažný problém, který se nevyřešený táhne dějinami dodnes.

Vlastní filmové drama podmíněné strachem a jeho důsledky se odehrává pod povrchem vnějšího děje (rozdíl v jednom pražském činžáku, kde se octne zraněný ilegální odbojář antifašista). Ve scénáři byla literární předloha mírně pozměněna a upravena se záměrem zdůraznit dramatickosti. Postava víc jak sedmdesátiletého židovského lékaře Armína Brauna byla omlazena na střední věk a stala se centrální postavou filmu (v knize zaujímá rovnoměrnou pozici s několika dalšími postavami v mozaikovitě rozestřeném příběhu).

Vyostřena byla zápleтка se zraněným odbojářem, jehož utajená přítomnost v domě rozníť hlavní dramatické ohnisko v ději. Braun operuje postřeleného v drastických nouzových podmínkách, zatímco v knize dotyčného „jen“ tajně léčí v kritickém stadiu jeho choroby. Stejně jako v knize, zmobilizuje v sobě i filmový Braun, paralyzovaný strachem, odvahu k záchraně pacienta před gestapem. Po anonymním udání někým z domu si nakonec hrdina vezme život. V knižní verzi nezemře dobrovolně, ale až později: v ochromeném očekávání předvolání k transportu Brauna na ulici raní mrtvice. Filmová realizace dostala podobu vyhroceného dramatu, rozepjatého od každodenních všedních hrůz, nočních můr a úděsných vizí až k sebezníčovajícímu, leč osvobodivému patosu Braunova finálního gesta.

Ač na pohled nenápadná, odlišuje se postava Brauna od všech ostatních aktérů (loajálních a mravně nevyhraněných), kteří jsou vůči němu ve skryté opozici semknutí průměrností většiny. S jednotlivými obyvateli domu Brauna pojí jediné – strach, extrémně vystupňovaný na hranici snesitelnosti.

Převážnou většinu situací v domě propojuje ve scénáři připsaná postava malého Honzy, syna Veselých, který z nudy vyhledává povyražení a „šmíruje“ v prostředí dospělých. Jeho uličnický zvědavý pohled je přirozeným dramaturgickým tmelem i těch scén, které na sebe bezprostředně nenavazují, ale významově se k sobě vztahují. Honza je zprostředkovatelem pozorovatelsky nezaujatého náhledu. Jako jediný nemá strach, spíše se baví nebo diví věcem, které jsou nad jeho chápání.

Kvůli zdůraznění psychické vyšinutosti, jíž podléhají víceméně téměř všechny figury, byl herecký projev ve filmu záměrně veden k určité divadelní přepjatosti. K vyvolání konfliktní situace stačí jeden malicherný podnět, aby byl rozehrán konfrontační střet takřka na život a na smrt. Například u staré učitelky hudby zaujme v literární předloze hlouběji rozvedený osobní příběh a emocionálně silný motiv starobní osamělosti, kdežto ve filmu má tato postava (v podání Olgy Scheinpflugové) hrubý obrys ukřičené, teatrálně strojené stařeny bez zjemňujících polotónů. Stejně tak je tomu ve zkratkovitém vyostření tragického osudu šílené paní Wienerové (Slávka Budínová) nebo u nahluhlé hulákající domovnice (Eva Svobodová). Zejména u těchto figur pak lze hovořit o expresionistickém herectví ostrých tahů.

Majitel domu, dr. Veselý (Jiří Adamíra), strach a hysterii bravurně zakrývá elegantní vnější pózou a kultivovaným hlasovým projevem; v knize zevrubněji rozkreslená postava

představuje Braunova charakterového antipoda, za jehož snobstvím a povýšeneckou pýchou vzdělance se krčí duševní ubohost a malost bezcitného cynika.

Druhým „objektivním“ pozorovatelem velkého domácího divadla v domě je postava zvenčí, zástupce mocenské strany – komisař gestapa (Jiří Vršála), která hereckou interpretací přerůstá jak epizodní dimenzi role, tak typické schéma reprezentanta nacistické totality. S pobavenou ironií (nesenou v nenápadné mimice a jízlivých očích) si krutě pohrává s lidmi, jimiž nepokrytě pohrdá, a přesto je rozlišuje podle vlastní hodnotové hierarchie. Při domovní prohlídce psychologicky zkušeně odhadne snaživého oportunistu Fantu (Josef Vinklář v této roli do nuancí vycizeloval obludnou karikaturu zbabělosti) i dandyovsky nadutého dr. Veselého. V závěru filmu, kdy komisař Braunovou sebevraždou utrpí *de facto* profesionální porážku, promění se tato figura v přísného soudce, který jediným gestem usvědčuje osazenstvo domu z kolektivní viny za Braunovu smrt. Braun, jenž pro komisaře představoval jen „zajímavý odpad“ a ježž štítivě oslovoval Žide, mu zaimponuje až svou smrtí, kterou dosáhl zdůstojnění i před úhlavním protivníkem.

„Likvidační“ metafora

Režijní koncepce filmu byla ovlivněna Franzem Kafkou – „vyznavačem rozpadu velkých celků“, jak spisovatele označil Zbyněk Brynych.³⁾ Vliv je zřejmý nejen v širokoúhlých ponurých záběrech staré Prahy, v ostře černobílé tonalitě, jež vzbuzuje úzkost, depresi, asociaci nezadržitelného vnitřního rozkladu. Ke Kafkovi odkazuje i typ hlavního hrdiny – židovského intelektuála, strádajícího ve vnějším ghettu i ve svém nitru, do něhož se sám uvězní. Prostředí, v němž se Braun pohybuje, je materializovaným odrazem jeho psychického stavu. Už předtitulkovou sekvenci lze chápat jako vizuálně-zvukovou výpověď o totálním rozvratu.

Úřad, kde je Braun nouzově zaměstnán jako „likvidátor“ („likvidujeme sami sebe“ – trpce poznamená při vykonávání této práce), je vybudován jako monstrózní dekorace z nashromážděných nejrozmanitějších věcí – zkonfiskovaného židovského majetku (architekt Milan Nejedlý). V zahlcujícím množství systematicky roztříděných věcí podle druhů (místnost s porcelánem, jiná s věšáky, klavíry, židlemi nebo výmluvné stěny ověšené houslemi, klíči či nástěnnými hodinami, vše s očíslovanými evidenčními cedulkami) vznikly uspořádané soustavy – výtvarné instalace, vytržené ze souvislosti oněch „velkých celků“. Nakupené věci symbolicky „křičí“ v němém mnohohlase: množství zavěšených klíčů a jinde řada vysazených dveří s vyleptanými ornamenty ve skle jako by už navždy zabraňovaly odemknutí i ochrannému uzavření někdejších domovských prostor. Stěna celá pokrytá nejrůznějšími závěsnými hodinami zpředměňuje zmnoženými ciferníky a zesíleným tikáním rezignované bezčasí. Čas, jakoby též zabavený a vřazený mezi věci, trpně odměřuje trvání zmarněných životů a nekonečnost lidského utrpení.

Záběr, v němž se objeví název filmu a následovné údaje, je náhle zadržen v pohledu na Brauna procházejícího místností s klavírními křídly. Do znehybnělého stop-záběru však

3) -sw-, *Mezní situace Zbyňka Brynychy*. „Filmové a televizní noviny“ 2, 1968, č. 22, s. 3.



*Heslo protektorátní éry na pouličních plakátech:
„Rychlým a přesným udáním chráníte svou bezpečnost.“*

Foto archiv

dál pokračuje hudba, provázející celou sekvenci: z netrpělivě znovu a znovu vyfukávaných úhozů na rozladěné klávesy (jako při ladění pianu) se ve shluku skřípavých tónů začne neobratně prodírat fragment disonantní melodie. Motiv porouchaného nástroje navozuje ve zvukové představě pocit agonicky se zmítajícího a zanikajícího lidského organismu.

Braun, mechanicky procházející tímto bizarním velkovetešnictvím, eviduje jednotlivosti s pečlivou důsledností, aniž si připouští soucit s bývalými majiteli všech těch věcí. Vždyť i on sám je odumřelou a odloženou součástí, zbaven profese, bytu, zázemí i vlastní totožnosti, zarovnán k ostatním, zatím ještě nezlikvidovaným Židům. Figura v záběrových kompozicích s předmětnou výplní téměř srůstá: ve velkém celku zabírajícím do posledního místa zaplněné skladovací prostory se postava Brauna téměř ztrácí. Neživé věci převzaly vládu nad skutečnými hodnotami – náhradou za duchovní prázdnotu tím víc zaplňují každé volné místo a nezastaví se ani před znesvěcením židovské modlitebny zprovozněné jako skladiště.

Celá tato počáteční pasáž filmu rovnou uvádí do neobvyklého prostředí a zahajuje děj bez jakékoli vstupní informace. Stylizovaná scénografická koncepce, silná myšlenkově i esteticky, je v podstatě odvozena z reálného pedantického systému, podle něhož nacisté s příslovečnou důkladností v koncentračních táborech pořádali a uskladovali kvanta

zabavených věcí. V obdobném významu promlouvá scénografie i v Brynychově předchozím filmu *Transport z ráje* – například ve skladišti kufrů podobném bludišti nebo ve scéně nočního ověřování počtu vězňů v seznamu sturmführera Herze (Ilja Prachař). Po celé ploše stěny v jeho kanceláři je se zjevnou sběratelskou zálibou rozvěšena jeho sbírka holí (taktéž přivlastněných od internovaných Židů v terezínském ghettu). Vzhledem k tomu, že Herz hole užívá jako prodloužené trestající ruky při drezúře vězňů, jde vlastně o okázalou výstavku „zbraní“, i když se z nich nestřílí.⁴⁾

Docent Braun

Docent Braun vystupuje navenek jako nenápadná civilní osoba, nijak výrazněji ozvláštněná: zdvořilý ctihodný zjev s plnovousem, těkavě mžourající za drátěnými brýlemi, v tmavém kabátě a klobouku, při nejisté chůzi se opírá o deštník.⁵⁾ Ve filmové podobě, oproti jeho literárnímu protějšku – sedmdesátiletému starci Armínu Braunovi – byl hrdina zbaven křestního jména a náhradou za ně dostal akademický titul, jež všichni důsledně používají při oslovení. Figura se tím ještě víc odcizuje, zdůrazňuje se její ztráta identity. Ve filmu se o Braunovi nedozvíme nic bližšího, je zbaven privátní jedinečnosti a konkrétnosti, kterou v knize utváří často připomínaná pocitovost stáří a náznakové reminiscence z jeho minulosti.

V zevnějšku jako by byl tento muž něčím stigmatizovaný. Není to však rasová determinace, která jej typizuje do modelové podoby vyhnance zatíženého židovským syndromem – údělem věčného vyvržení, vydědění, nezakotvenosti. Braun se odlišuje od ostatních jako svérázný lidský typ s nervní, takřka seismografickou citlivostí, s níž vnímá kolem sebe varovné signály apokalyptické zkázy (v úřadě, u Wienerových, v židovské tančírně, při návštěvě blázince i v domě). Úporně jim vzdoruje, naplněn lítostí z okolního lidského utrpení, od něhož se však odvrací a snaží se je ze sebe setřást.

Braun je osudově vydělená figura a sám tomu ještě napomáhá. Ať je kdekoli, vždy stojí jako osamocený jedinec proti nějakému celku – v zaměstnaneckém prostředí synagogy, i v domě, kam byl nuceně vystěhován do půdního provizoria, kde se ani nemůže cítit „doma“. Vyhýbá se nájemníkům, kteří ho považují za nezvaného cizince, cítí se nesvůj i mezi svými – v nočním židovském baru. Zde jako by vystoupil ze sebe a stal se zástupcem všech postižených a nešťastných. V próze Hany Bělohradské je doloženo, jak Brauna vnitřně rozleptala jeho židovská příslušnost, za niž musí pykat: „Jeho život byl smazán.

4) K tématu zabaveného židovského majetku ve smyslu ukradené (zcizené) totožnosti jeho majitelům se nabízí srovnání a Radokovou *Dalekou cestou*, konkrétně ve scéně odehrávající se ve vetešnictví zešílého žida Abrahamoviče. Oproti roztřídným věcem ve scénografických „figurách“ u Brynychy, komponoval Radok krám s barokní rozbujelostí jako nepřehledně zastavěný prostor. Také tady hovoří užité věci i vzácné antikvity za oněmělé utrpení lidí. Ve srovnání s Brynychovou strohostí je předmětný svět v této scéně až mysticky animován.

5) Masky a kostýmy Brauna i ostatních postav jsou dílem Ester Krumbachové (1923 – 1996). Výtvarnice vybavila Brauna/Macháčka neviditelnými drobnostmi, skrytými v kapse – provázek, nožem a kostkou cukru pro případ největší nouze neustále ohroženého Žida. (Podle svědectví Jana Kališe v rozhovoru s autorkou dne 24. 2. 1998.)

Jeho osoba už neexistovala. Ze všeho zbylo nesmyslné a rozhodující označení – žid. Saujude [...]. Jedno slovo rozmetalo celý jeho život. Když s postupem času poztrácel všechno [...], stal se sám sobě také už jen jednoslabičným slovem.“⁶⁾

Ve filmu Braun ve stroze sekaných větách zdůvodňuje sousedovi Šidlákovi, proč mu nemůže pomoci a ošetřit jeho známého: „Jsem mimo zákon. Nejsem teď disponovaný. Jsem teď něco jako skladník.“

Braunova chůze Prahou

Expresionistické výrazové tendence se uplatnily v krátké, ale pro atmosféru filmu a psychologii hlavní figury významné pasáži Braunovy chůze pražskými ulicemi. Praha se silnou židovskou tradicí jako geografické centrum a mystický střed Evropy má v Brynychově filmu autentickou a zároveň obrazově stylizovanou topografii. I když postava Brauna není exponována ryze duchovně, ale spíš intelektuálně, rozumově, židovská mystika, vyvěrající ze staropražského jádra, jej do sebe vtahuje. Kameraman Jan Kališ (1930) vsadil jeho postavu do tísnivé atmosféry okupační Prahy, s inspirovanými odkazy k Židovskému městu a jeho kulturní tradici, i k přízračnému ovzduší Kafkových románů.⁷⁾

Ač Braunova chvatná chůze Starým Městem trvá jen několik minut, představuje ve filmu klíčovou existenciální zprávu o prožitku paranoického strachu. Město se proměnilo v labyrint, ve kterém bloudí hrdinova duše. V tísnivém tichu jsou slyšet jen ozvěny jeho rychlých kroků. Cesta začíná Braunovým odchodem ze synagogy a pokračuje v odlehklých úzkých uličkách s otlučenými zdmi, lešením a zabeđenými okny, na nichž upoutávají křiklavé plakáty špeditérských firem. Právě ony svázejí z opuštěných bytů tuny nábytku a věcí do centrálního skladiště. V Braunově posedlé vizi stojí stěhovací vozy výhruzně v ulicích, kde se nic neděje, jen u každého hlídkuje nepříjemný muž v klobouku, a vrhá na osamělého chodce potměšilý pohled.

I když Braun pospíchá k domovu po známé trase, jeho pohyb temnými podloubími, zúženými prolukami mezi domy, střídavě zšeřelými a zas prosvětlenými, svádí k dojmu, že bezcílně křížuje ulicemi. Toto zdání je podpořeno i montáží: v jednom záběru Braun rychle kráčí přímo ke kameře, ve druhém se zas od ní prudce vzdaluje. Ve stihomamu, celý sevřený v obranném předklonu, prodírá se vedlejšími ulicemi, aby nebyl nikým viděn; v synkopicky zadržávajícím kroku, téměř v poloběhu prchá před neviditelným, leč všudypřítomným pronásledovatelem.

6) Viz H. Bělohorská, *Bez krásy, bez límce*. Praha 1964 (2. vyd.), s. 9.

Označením „Saujude“ před příjmením se Židé museli povinně ohlašovat (v Terezíně, v koncentračních táborech), což samo o sobě lidsky degradovalo: z donucení se „přiznat“ ke své méněcennosti. (Die Sau znamená v němčině svině, prase; sau ve složeninách má význam méněcenný, nedbalý, svinský; v českém překladu – „smradlavý Žid“.)

7) Genius loci staré Prahy a oživený zájem o Kafkovo dílo v šedesátých letech zasáhly v té době i jiné filmaře, jak v tematice, tak ve formálním zpracování: Jana Němce v *Démantech noci* (1964) a v *Mučednících lásky* (1966), Pavla Juráčka v *Postavě k podpírání* (1963), nebo Jaroslava Kučeru v jeho kameramanské kreaci ve filmu *Dita Saxová* (1967) režiséra Antonína Moskalyka.

ILUMINACE

Stanislava Přádná: Moc strachu versus síla člověka



*Braun jako těžký astmatik s nadlidskou silou odtáhl na zádech raněného odbojáře.
Se strachem o svůj život zachraňuje cizího člověka.*

Foto archiv

Když se na okamžik zastaví a v děsu zavře oči, ozve se náhle jako na povel výsměšná ryč-
ná dechovka. V zoufalství se Braun brání alespoň tímto dětským trikem: „zatmívačkou“
zavřených očí vymaže na vteřinu nevlídný okolní svět a jeho ruchy. Když otevře oči, vše
podezřelé zmizí, včetně vize stěhovacích vozů a podivných mužů s jízlivými úsměšky.

V obrazové stylizaci přestává být Braunova chůze vylištěnými pražskými ulicemi každodenní reálnou cestou a proměňuje se v metaforu úzkostného bloudění. Braun v této sekvenci zosobňuje neklidnou, vzpírající se novodobou inkarnaci ahasverského mýtu – Věčného Žida. Prochází podél zvětralých zdí s mapovitými skvrnami v omítce, ze světla vchází do temných úzkých uliček, jeho prodloužený stín dopadá na dlažbu. Figura tu opět jakoby vrůstá do snímaného prostředí, stává se jeho „uvězněnou“ součástí.

Lokalita pražského Židovského města se ve filmu objeví ještě jednou později, v jediném záběru – v epizodě s pomatenou paní Wienerovou, která v rozrušení otevře okno s výhledem na Židovský hřbitov, kde si pokrřikující děti hrají mezi hřbitovními náhrobky. Děti jako ztělesněný život a naděje mezi mrtvými kameny, v nichž je navrstvena věkovitá židovská historie, nemocnou ženu rozběsňují. Hluk dětí vedle mrtvolného ticha – to je znakové vyjádření jednak rozpolcené mysli hrdinky (vyhrožuje manželovi pomstou, že bude mít dítě, a vzápětí na děti zlostně řve z okna jako na „parchanty“), ale i Braunovy úzkosti. Každý další případ židovské paranoie chápe zcela osobně jako ničivou ránu. Výhled zatím neúspěšné sebevražednice paní Wienerové z okna na hřbitov připomene, co o něm napsal Angelo Rippelino v *Magické Praze*: že „budí zhoubnou melancholii a vražedné chmury“.⁸⁾

Dialog v monologu

Braunova rozdvojenost (a s tím spjaté dilema při zásadním rozhodnutí) je reflektována v psychodramatické scéně samomluvy v jeho podstřešní mansardě. Jako štvanec přechází v nuzném prostoru těkavě sem tam, chtěje se obhájit před fiktivním oponentem, kým si z toho zlého světa, odkud byl vypuzen. Ve skutečnosti rozmlouvá se svým svědomím (zda a proč zrovna on má shánět těžko dostupné morfium pro zraněného a riskovat život) a chce se vyhat ze zodpovědnosti lékaře. Herec Miroslav Macháček (1922 – 1991) předvedl tuto monologickou kreaci jako schizoidní „dialog v monologu“, vygradovaný do teatrálně vzrušeného, skoro hádavého tónu. S trpkostí, bez sebelítosti přiznává: „Já nemůžu myslet jinak, dělat můžu cokoli. Přece nemůžu přestat myslet... Podívej, ty ses nějak nevyved. Nelíbíš se mi... Máš trochu smůlu, že jsi na té nesprávné straně, víš to? Ano – vím, vím, vím... Historicky jsem optimista, ale osobně už vlastně nejsem.“

Koncentrované herecké sólo se odehrává v dlouhém, nepřerušovaném záběru v nehostinné místnosti, kde se Braun pohybuje na pozadí zdrsnělé bílé zdi bez omítky, mezi několika kousky vyřazeného nábytku, v ostrém proudu světla, dopadajícího na jeho tvář z úzkého půdního okénka. V průběhu monologu si připravuje čaj, přemáhaje nervózní třas rukou. Macháčkovu hektickou řeč s ostře řezanou dikcí hudebně podbarvuje Vivaldiho houslový koncert, který v pomalé, teskné melancholii zjemňuje a jakoby chlácholí Braunův samotářský nářek a zlobu na sebe sama.⁹⁾ Později při policejní prohlídce bude donucen sám hrát tuto melodii na housle na rozkaz komisaře, sevřen smrtelnou hrůzou, neboť pod postelí leží hledaný pacient.

8) Angelo Maria Ripellino, *Magická Praha*. Praha 1992, s. 147.

9) Opus Antonia Vivaldiho byl reprodukován i při natáčení této scény, což tvořivě motivovalo nejen herce, ale celý natáčecí štáb (Podle svědectví Jana Kališe v rozhovoru s autorkou dne 24. 2. 1998.)

Není sporu, že Macháčkova herecká osobnost se do charakteristiky postavy tvořivě promítla. V Braunovi vytvořil jednu z nejvýraznějších postav intelektuálů v českém filmu. V monografické studii o Macháčkově divadelním herectví zdůraznila Alena Urbanová jeho mimořádnou schopnost „zachytit a sdělit iracionální složku lidské psychiky“ – a to paradoxně metodou „zakrývání“, kdy jde „jakoby proti tušenému charakteru postavy“ a „chrání její tajemství“.¹⁰⁾

Sugestivita „až hypnotizérská“ Macháčkovy osobnosti se odrazila i na jeho filmových figurách. Připomenu například fanatického jezuitu ve Vlácilově filmu *Ďáblova past* nebo epizodu ironického mnicha v *Údolí včel*; magickou nezbadatelnost mají Macháčkovy postavy v jiném Vlácilově filmu *Stín kapradiny* nebo ve *Vlčí boudě* Věry Chytilové. Jako by na nich ulpělo cosi těžko pojmenovatelného – snad temná skvrna ďábelsky uhrančivého znamení, které mocně vtahuje do zrádně propastných hloubek.

Toto stigma se otisklo i do židovského „cejchu“ docenta Brauna, byť všedního, nijak ozvláštněného zjevu. V Macháčkově interpretaci působí Braun navenek jako klidný, zdvořilý a vyrovnaný muž – pravý opak jeho rozvráceného nitra.¹¹⁾ Ani v plachosti a vystrašenosti se ovšem neubrání vzteklým výpadům, nevyznává lékařskou laskavost ani útěchu, je hysterickým doktorem, který nedokáže ovládnout svůj vnitřní neklid. Ponejvíc sice mlčí, ale když promluví, slova z něj vybuchují s prudkostí střely. Než vykoná operativní zákrok, čtyřikrát za sebou nervózně vykřikne „Třesou se mi ruce“, drže dlaně roztažené před sebou; později v útočném tónu opakovaně varuje, že pacient „bude křičet“, až přijde po operaci k sobě. Protivně štekavým hlasem se pak ptá doma sám sebe na ono nezodpověditelné „proč zrovna já?“. Misanthrop Braun není a ani nechce být příjemným společníkem. Nikomu, ani sám sobě.

V nepolevující vnitřní tenzi se jej zmocňují občas paranoické vize, o nichž napovídá výraz vytřeštěných očí. V Braunově nitru zápasí na jedné straně lékařská etika, morálka spořádaného, inteligentního člověka – a proti tomu živočišný, pudově nezvladatelný strach o život. Braunovy/Macháčkovy reakce při střetnutí s bezprostředním lidským utrpením se podobají bolestnému nářku zraněného zvířete: v nočním baru začne hlasitě řvát, ořesen výjevem, v němž zřízenci násilím odvádějí ženu do blázince. Na jeho řev příznačně nikdo nereaguje, jako by ani nebyl slyšet – navzdory fyzické hlasitosti jsou tyto výkřiky ve skutečnosti jen němými symboly trýznivého duševního přetlaku a bezmoci.

Braun jako ambivalentní hrdina rozežíraný strachem zápasí se svou přirozenou humanitou, kterou v celkovém oslabení musí v sobě neustále obnovovat. Poté, co jako těžký astmatik odtáhl na zádech po schodech raněného, ptá se sám sebe v údivu, kde se v něm vůbec vzala síla (v knižní verzi): „Samočinně se [netušené rezervy] připravily a v okamžiku potřeby se samočinně zapojily. Jsme složitá a důmyslná mašinerie, pomyslel si, a život nám v každé situaci poskytuje nekonečný počet možností.“¹²⁾

10) Alena Urbanová, *Miroslav Macháček*. In: *České divadlo. O současné české režii 2*. Praha 1983, s. 354.

11) Vznětlivost, choleričnost a přecitlivělost až psychotická je patrná i v Macháčkově deníkové sebereflexi z jeho hospitalizace v Bohnicích v roce 1975 (srov. Miroslav Macháček, *Zápisky z blázince*. Praha 1995). Nalezneme tu i jistou analogii hercovy soukromé osoby s filmovou postavou Brauna: jako bychom při četbě nahlíželi do skrytého Braunova nitra – stejně jako on byl Macháček zneuznaný a vystrnaděný, oslabený jedinec, který usiloval o záchranu své churavé duše v době „vymknuté z kloubů“.

12) H. Bělohorská, c. d., s. 73.

V nočním baru

Ať vstoupí Braun kamkoli, všude nachází úzkost a hysterii, která jeho vnitřní rozvrat ještě umocňuje. Všude je cizincem, snad s jedinou – paradoxní – výjimkou: při návštěvě blázince, kde je zpočátku mylně považován za potenciálního klienta zralého pro hospitalizaci.

V nočním židovském baru, kam se vydal shánět morfium pro svého pacienta, trne hrůzou z prokletí své rasy, která se tu schází ve zkoncentrované množině. Ani tady Braun nesplyne s prostředím a v trpném odstupu pozoruje panoptikální scénérii křečovitěho veselí, rozněcovaného alkoholem a bezuzdnou erotikou. Depresivní blouznění osamělců nad sklenkou i dvojice zaraženě tančící na parketu „tanec nad propastí“ se marně pokouší rozptýlit barový houslista chytlavou laškovnou melodií (hudba Jiří Sternwald /nar. 1910/).

Hromadná úzkost všech přítomných jako by se slila do dvou kapek hořké tresti: ta první ukápla do postavy excentričky (Alexandra Myšková) nesoucí v sobě všeobecné šílenství. Se somnambulním pohledem čarodějné vědmy prochází žena sálem, zasněně přistupuje k lidem, aniž promluví a co chvíli se řezavě zachichotá, dokud ji neodvedou dva zřízenci do psychiatrické péče. Druhá kapka esenciální úzkosti se vsákla v několika krátkých záběrech do neznámé, koketně usměvavé dívky v čepici s bambulí u barového pultu (Jana Brežková). S ležérní distancí se protahuje a zvědavým pohledem si měří roztěkaného, přio opilého Brauna. Poté, co v sále zavládne pauza stísněného ticha (do něhož zazní unisono zpěv nostalgické písně) a k Braunovi se přiblíží duchem nepřítomná excentrička, vysměje se jí dívka hysterickým smíchem, a přehluší tak náhlý závan smrti.

Šílenství, hysterii a úzkost evokuje i mizanscéna. V sále se sníženým stropem, do něhož bylo speciálně zabudováno osvětlení, vzniká dojem utěsněného, dusivého vakua jako v tonoucí lodi přeplněné ztroskotanci: osazenstvo se ve strachu k sobě jako by těsně přimknulo. Kamera spolu se zmateným Braunem se namáhavě prodírá masou těl a zachycuje nejružnější tváře s grimasami předstírané normálnosti i neskrývané skleslosti. Prostorové sevření, natěsnání figur a přízračné, potemnělé kalné světlo se ke konci filmu ještě jednou zopakuje v další kolektivní a hystericky vygradované scéně ve sklepě, kam německá police vžene obyvatele domu.

Dům

Samotný objekt s Braunovým podkrovním obydlím je situován na Žižkov nedaleko sportovního stadionu Viktoria, na nějž je i výhled z Braunova okna.¹³⁾ Vertikála oválně točitého schodiště s chodbami je centrálním dějištěm filmu a lze ji chápat i jako průřezové schéma společnosti *in vitro*: v podzemí je sklep, kde se všichni sejdou ponížení (jejich sestup do suterénu platí i přeneseně); přízemí obývá spodina (domovnice), nad ním jsou byty rodiny řezníka (živnostník), fízla a udavače (byrokracie), učitelky hudby (kultura),

13) K žižkovskému perifernímu svérázu se Brynych jako rodilý patriot ve svých filmech často vracel; nejdůvěrnějším vyznáním byla *Žižkovská romance* (1958).

měšťáckého inteligenta a pána domu (právník). V patře nejvyšším, a to i v symbolickém významu, žije lékař Braun.

Kališ opticky modeloval tento prostor propastně hloubkovými průhledy (kolmo zdola i shora), vyhrál si graficky a kompozičně s oblouky pater rámovaných zdobným zábradlím. Dekorativnost prostoru, obsažená v secesním dekoru domu, je rafinovaně snímána z různých stran a úhlů. Významnou funkci zde plní kontrastní plasticita světla a tmy – důrazné, jakoby nečekané dramatické cézury řízené intervaly mezi zhasínáním a rozsvěcováním světla na chodbách.

Pro Brauna je schodiště jakýmsi stupňovitým veřejným pódiem, na němž se nelze vyhnout střetům s „partajemi“. Když prochází touto spojnici mezi cizotou venkovního světa a domovským „hnízdem“, je ostražitě sledován: ostrží strnulou hlavou neúnavného špicla Fanty, zarámovanou do čtverce větracího okénka, nebo ukřičenou a vlezlou správcovou či zvědavým klukem Veselých.

Speciální významovou funkci v tomto prostoru má bohatě zvrstvená zvuková složka (Miloš Alster), která neslouží jen jako ozvučené pozadí scén, ale má rovnocenný význam, někdy i jako dominantní nebo zástupný motiv, vypovídající za živou figuru mimo obraz. Různorodá směsice zvuků, hluku, šumu, hlasů či hudby s charakteristickou chodební rezonancí atakuje sluch záměrně předimenzovanou intenzitou: neustávající drnění zvonků, telefonů či budíku, úmorné žákovské brnkání na klavír v bytě učitelky, sousedské a manželské hádky, pláč dítěte, volání na psa a jeho štěkot, bouchání dveří – to vše ještě víc rozdražďuje celkové napětí. Ani ticho však nepřináší klid: mnohohlasý znervóznělý šepot, na chvíli zaražený tichem, evokuje uměle navozený klid před zhroucením – ať v již zmiňovaných vizích se stěhovacími vozy nebo když ztichnou hluk a hudba v tančírně po Braunově výkřiku. Extrémní hlasitost a zvuková agresivita vnějšího světa charakterizuje napjaté protektorátní ovzduší (ustavičné hlášení z radia) i Braunovu stupňující se neurózu.

Funkce schodiště je zvláště zvýznamněna v závěru filmu. Právě na schodech, stoje vyvýšeně nad komisařem jako na řečnické tribuně, pronese Braun své krédo v poslední větě, než pozře smrtící jed: „Člověk je jako to, co myslí, to nemůžete změnit.“ Po jeho smrti – na komisařovu výzvu, aby se přihlásil ten, kdo Brauna udal – se dolů z pater vykloní hlavy nájemníků. Z komisařova gesta sice vyvstává zlovolná chuť ponížít zbabělý dav, ale i úcta k Braunově odvaze. Všichni, rozestoupeni v různých patrech, znehybní v předklonu, aniž se kdo přizná. Tím je – paradoxně z nepřátelské strany – nepřímou, bezeslovně vyjádřena posmrtná pieta i zásadní mravní odsudek obyvatelstva domu, a nikoli pochvala za loajální službu, jak by se předpokládalo. Braunova hrdinská smrt ve filmu pateticky povznáší jeho předchozí útrpnou existenci. Postava jako by eticky „uzrála“ a dospěla k východu ze svého bludiště, v němž setrvat by znamenalo odumřít zaživa.

* * *

Brynychovo životní filmové dílo, v dějinách českého filmu poněkud zastíněné někdejšími průbojnými začátky československé nové vlny, má v sobě i při dnešním zhlédnutí zcela ojedinělý dramatický tah a ryze filmové cítění látky. Film se dotkl živého nervu našich moderních dějin, přispěl i k disputaci o české národní povaze – totiž k otázce

podílu viny pasivního a bojácného občanstva na židovské genocidě. Hlavní postava ve filmu, diskriminovaný židovský intelektuál, je zprvu zastižena také v této egoistické pozici, bez zájmu o bližní, ponořena do stavu nespravedlivé ublíženosti. Současně s postupující destruktivitou strachu však probíhá v Braunovi i konstruktivní proces jeho sebeuvědomění. Vklíněn do úzkého rozmezí mravní polarizace strach – hrdinství a život – smrt, je nucen podstoupit těžkou zkoušku. A zvítězil v ní nad sebou a nad strachem, byť za cenu vlastního života. „Smrt je maličkost, pokud to náhodou není má vlastní“, říká v ironickém aforismu Braun ještě dlouho předtím, než se k smrti sám rozhodne.

Brynychův film chtěl dokázat, že už samo úsilí vzepřít se strachu a vést s ním boj proměňuje v člověku zápornou energii v mocnou sílu. Přemoci strach v sobě ve jménu pomoci druhým je možná heroičtější čin než bojovná statečnost vůči živému konkrétnímu nepříteli. Smrtnou obětí nabývá Braunův ukončený život nejen úctyhodné důstojnosti, ale v okamžiku, kdy přestane mít strach o sebe a tudíž i ze smrti, je potvrzena bytostně autentická účast hrdiny na jeho vlastním osudu.

doc. PhDr. Stanislava Přádná (1952)

Vystudovala na FF UK obor dějiny a teorie filmu – dějiny a teorie divadla. V letech 1981 – 1990 pracovala jako redaktorka v Československém filmovém ústavu; 1990 – 1995 působila jako odborná asistentka na katedře teorie a dějin dramatických umění na FF UP v Olomouci. Od roku 1994 přednáší na katedře filmové vědy FF UK (český a slovenský poválečný film; vybrané kapitoly ze zahraničního filmu). V publikační činnosti (Film a doba, Iluminace, Filmový sborník historický) se specializuje mimo jiné na problematiku herectví ve filmu. Přispívá do Literárních novin a Respektu.

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

...a pátý jezdec je Strach

Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor, 1964

Režie: Zbyněk Brynych. **Námět:** próza Hany Bělohradské Bez krásy, bez límce. **Scénář:** Hana Bělohradská, Zbyněk Brynych. **Dramaturgie:** Věra Kalábová, Radovan Kalina. **Kamera:** Jan Kališ. **Hudba:** Jiří Sternwald. **Výtvarník dekorace:** arch. Milan Nejedlý. **Výtvarnice kostýmů:** Ester Krumbachová. **Zvuk:** ing. Miloš Alster. **Střih:** Miloslav Hájek.

Hrají: Miroslav Macháček (docent Braun), Jiří Adamíra (Dr. Veselý), Zdenka Procházková (paní Veselá), Josef Vinklář (Fanta), Olga Scheinpflugová (učitelka hudby), Slávka Budínová (paní Wienerová), Čestmír Řanda (MUDr. Wiener), Ilja Prachař (Šidlák), Jana Prachařová (Šidláková), Jiří Vršála (komisař), Tomáš Hádl (Honza Veselý), Jana Břežková (dívka v baru).

Další citované filmy:

Daleká cesta (Alfréd Radok, 1949), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Dita Saxová* (Antonín Moskalyk, 1967), *Ďáblova past* (František Vlácil, 1961), *Mučedníci lásky* (Jan Němec, 1966), *Postava k podpírání* (Pavel Juráček, 1963), *Stín kapradiny* (František Vlácil, 1985), *Transport z ráje* (Zbyněk Brynych, 1962), *Údolí včel* (František Vlácil, 1967), *Vlčí bouda* (Věra Chytilová, 1985), *Znamení raka* (Juraj Herz, 1966), *Žižkovská romance* (Zbyněk Brynych, 1958).

SUMMARY

THE POWER OF FEAR VERSUS THE STRENGTH OF MAN

A reflection on Zbyněk Brynych's film ...and the Fifth Rider Is Fear

Stanislava Přádná

Brynych's masterpiece, hidden somewhat in the history of Czech film in the shadow of the one-time assertive beginnings of the Czechoslovak new wave, possesses, even when watched today, a quite unique dramatic pull and purely film perception of the subject-matter. The film touched a raw nerve of our modern history, and probably also of our Czech national character – the question of the passive and timid population's share of guilt for the genocide of Jews. The principal character in the film, a discriminated Jewish intellectual, is also first fallen upon in this egoistic situation, without an interest in his kin, immersed in a feeling of being unfairly wronged. Braun's increasing destructive fear is however accompanied by a constructive process of his growing awareness. Wedged in the narrow interface between the moral polarity of fear – heroism and life – death, he is forced to undergo a formidable test. And he overcomes himself and his fear, albeit at the cost of his own life. „Death is a trifle as long as it is not by chance my own,” says Braun in an ironical aphorism a long time before he, personally, opts for death.

Brynych's film wanted to demonstrate that the actual effort to stand up to fear and fight against it transforms the negative energy in man into a powerful force. To overcome fear in oneself in the name of helping others is maybe a more heroic act than militant courage against a live, concrete enemy. With the ultimate sacrifice it is not only Braun's completed life which assumes a respectable dignity but also, at the moment when he stops being afraid for himself – and thus also of death – comes the confirmation of the purely authentic participation of a hero in his own destiny.

Translated by Naďa Abdallaová

Články

STAVEBNÍ HISTORIE
PRAŽSKÝCH KINOSÁLŮ

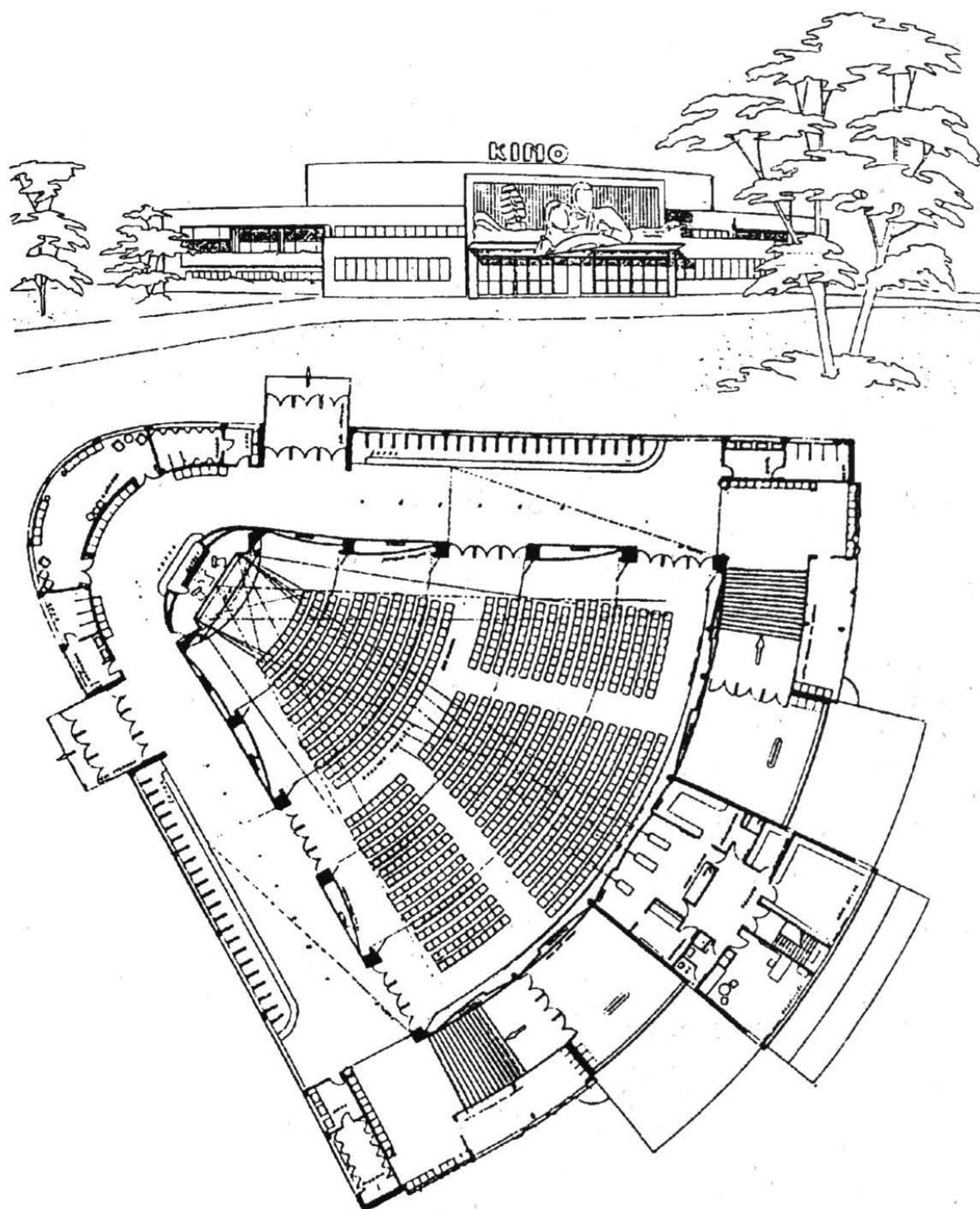
Část IV – poválečné půlstoletí

Jiří Hilmera

Poslední část naší historie zabírá zhruba stejný časový úsek jako předchozí tři části dohromady – a bude dokonce i zřetelně hubenější. Má to však své reálné důvody: Praha byla už v počátečních poválečných letech nasycena počtem kvalitních kinosálů; stavebnictví mělo zejména bezprostředně po válce mnohem více životně důležitých úkolů, a nedlouho poté, co se situace do jisté míry zkonsolidovala, vyvstala filmu a biografům mocná konkurence v televizi. Ale projevilo se tu i cosi jiného: jestliže v předválečné době se nám Praha jevila jako místo, kde se nejvíce uplatňovalo vše nové v oblasti projektování a výstavby kinosálů, v letech poválečných musíme přihlédnout také k výsledkům obecně míněných záměrů nebo i k projektům mimopražským, zařazujícím se do širšího světového kontextu.

Heslem, pod nímž hledělo poválečné stavebnictví zvládnout své úkoly, bylo téma typizace. Z toho vzešla také *soutěž na vzorové projekty kinosálů* ve třech kapacitně rozlišených kategoriích, která proběhla z podnětu Československé filmové společnosti na přelomu let 1946 a 1947.¹⁾ Kategorie A se týkala malých sálů s 250 místy a promítáním 16 mm filmu v malých obcích, kategorie B a C byly určeny pro projekty sálů s 550 a 800 sedadly. Vypisovatelé soutěže kladli zvláštní důraz na akustické kvality navrhovaných sálů; v tom směru vybavili účastníky soutěže i aktuálními technickými podklady, a zřetel na předpokládaný akustický výsledek se také výrazně uplatňoval v posudcích poroty (na podstatně pozdějších příkladech pak uvidíme, jak se akusticky efektivní prvky staly i významnými prostředky výtvarného členění). Někteří soutěžící (v kategorii A) si svou úlohu zkomplikovali nikoliv neopodstatněnou snahou o skloubení funkce kinosálu s možností divadelního využití. Všechna řešení však znamenají důraznou distanc od konzervativních reziduí, která v dispozici kinosálů dožívala ještě v posledních předválečných letech, a stejně jednoznačný příklon k těm rysům, které jsme v předchozích částech vyzdvihli jako progresivní znaky v projektování kinosálů. Jako vůdčí myšlenka se ve všech zveřejněných návrzích projevuje snaha o dokonalou funkčnost. Zmizela boční lóžová ramena, ale ve shodě s představou o demokratickém uspořádání hlediště (jak ji už před půlstoletím

1) „Architektura ČSR“ 6, 1947, s. 246 – 256; informace jsou zde však přes rozsáhlost textu dosti kusé: chybějí např. konkrétní časové údaje, i sdělení o složení poroty nebo celkovém počtu účastníků.

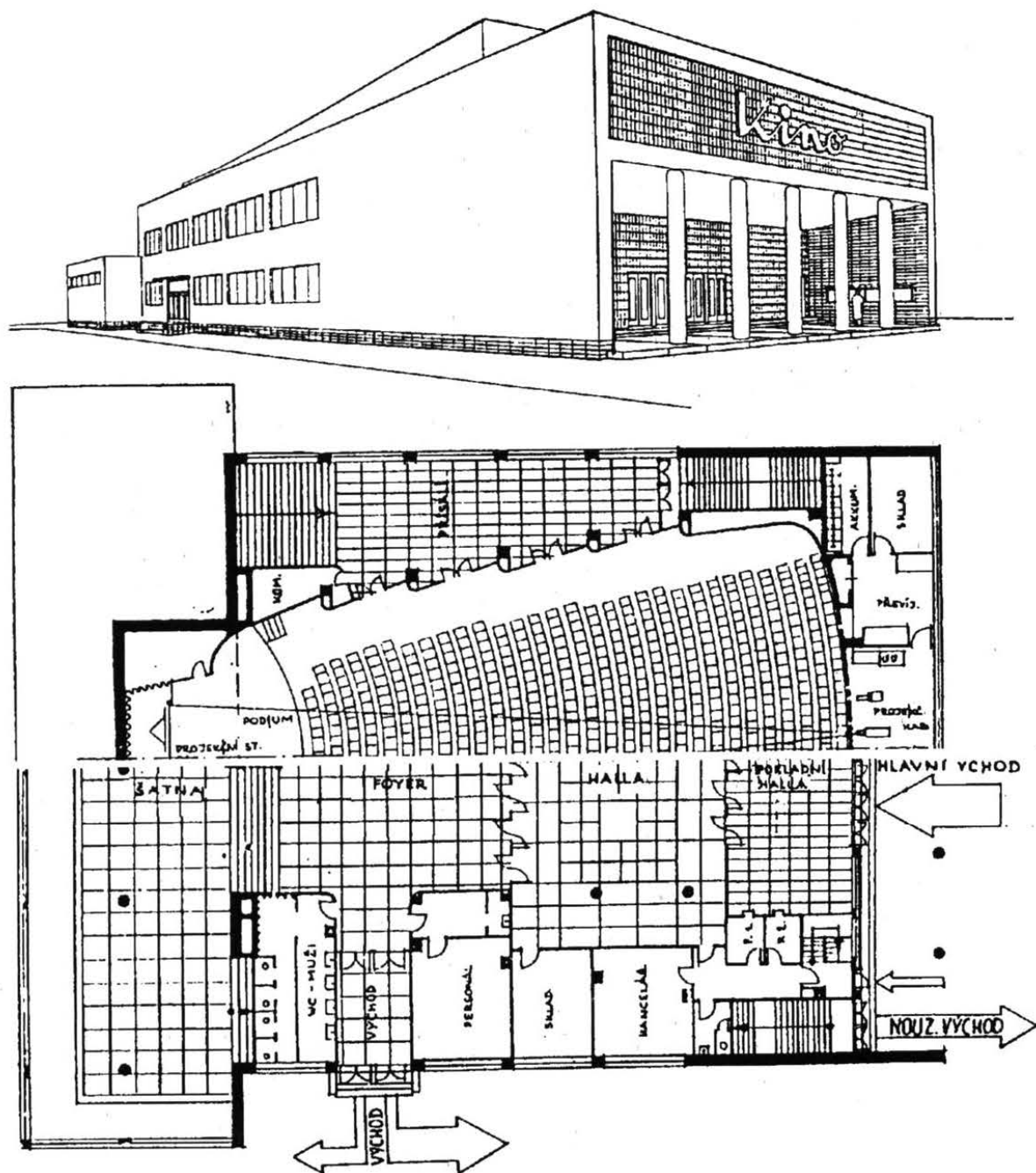


*Nejvýše oceněný návrh v soutěži na vzorové projekty kinosálů z roku 1946;
autoři František Stalmach a Jan Svoboda*

formulovali reformátoři divadelního prostoru) i lóže vůbec a dokonce i jakékoliv balkony. Všechny práce navrhují jednotný hledištní prostor, zpravidla založený na výrazně stoupavém, někdy progresivně obloukovém profilu. V půdorysech se vesměs projevují charakteristické prvky reformního výsečového půdorysu – nejvýrazněji v nejvýše oceněném projektu kategorie C od Františka Stalmacha a Jana Svobody – projektantů, jejichž práci

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Návrh ze soutěže na vzorové projekty kinosálů z roku 1946;
autoři Edmund Holub a J. Michálek*

jsme v předchozí části vysoce ocenili v případě kina Atlas.²⁾ Pouze z formálních důvodů zůstal mimo soutěž oceněn jinak nejvýše hodnocený (v kategorii C), příbuzně koncipovaný projekt Edmunda Holuba (později na sebe upozornil v soutěži na karlovarské festivalové kino v roce 1964) a J. Michálka. Z ostatních významných architektů se mezi soutěžícími objevuje Josef Grus, Antonín Minář (roku 1955 se uplatnil při soutěži na dům

2) Srov. Jiří Hilmera, *Stavební historie pražských kinosálů. Část III – od dvacátých do sklonku třicátých let.* „Iluminace“ 10, 1998, č. 3 (dále jen *Část III*), s. 125 – 127.

kultury v Českých Budějovicích) a Jaroslav Paroubek (v letech 1955 – 1963 na sebe upozornil při podobných soutěžích pro Jihlavu, České Budějovice a Litvínov).

Proti bohatství podnětných myšlenek, jak je přinesla zmíněná soutěž, byla ovšem praxe podstatně chudší – a to především v Praze, jejíž dosavadní slušné vybavení ji při plánování nových kin stavělo do stínu proti všemožně zvýhodňovaným sídlištím, zakládaným při nově budovaných průmyslových konglomerátech. – Jako velice skromná prvnička se jeví libeňský **Čásek**, zřízený počátkem roku 1951 v přízemí domu v Zenklově ulici (24/236).³⁾ Jeho prostý sál se sedmdesáti místy byl určen k promítání zpravodajských filmů ze 16 mm aparátu. To bylo dobově symptomatické nejenom po této technické stránce, ale především svým programovým posláním – v době dlouho před zavedením televize, kdy vysoká politická místa přikládala velký propagandistický význam filmovým aktualitám, se vážně pomýšlelo na doplnění dosavadních týdeníků filmovým deníkem.

Další dvě kina byla tou dobou zřízena v odlehlých okrajových oblastech Prahy – velmi prostým a úměrně k daným skromným nárokům nevynalézavým způsobem. – V Jinonicích působilo už od předválečných let kino, nesoucí jméno své obce, v místní sokolovně (Butovická 33/100).⁴⁾ Tamní podmínky se však už při stávajícím kombinovaném provozu jevily v nových poměrech jako neúnosné, a tak bylo v roce 1950 rozhodnuto upravit pro filmová představení sál v prvním patře hostince (Butovická 10/510), jehož se už od roku 1939 používalo k příležitostným ochotnickým představením. Projekt nové úpravy, datovaný 25. 12. 1950, dodalo projekční oddělení Čs. státního filmu (ing. V. Janský). V interiéru nepravidelného půdorysu bylo umístěno sedmnáct mírně obloukových řad pro 193 diváky, přiměřeně byly upraveny přilehlé prostory a přistavěno nové samostatné schodiště, na zadní stěnu pak byla zvnějšku zavěšena mohutnými pilíři podpíraná promítací kabina. Kolaudace nového kina se konala 6. 3. 1951.

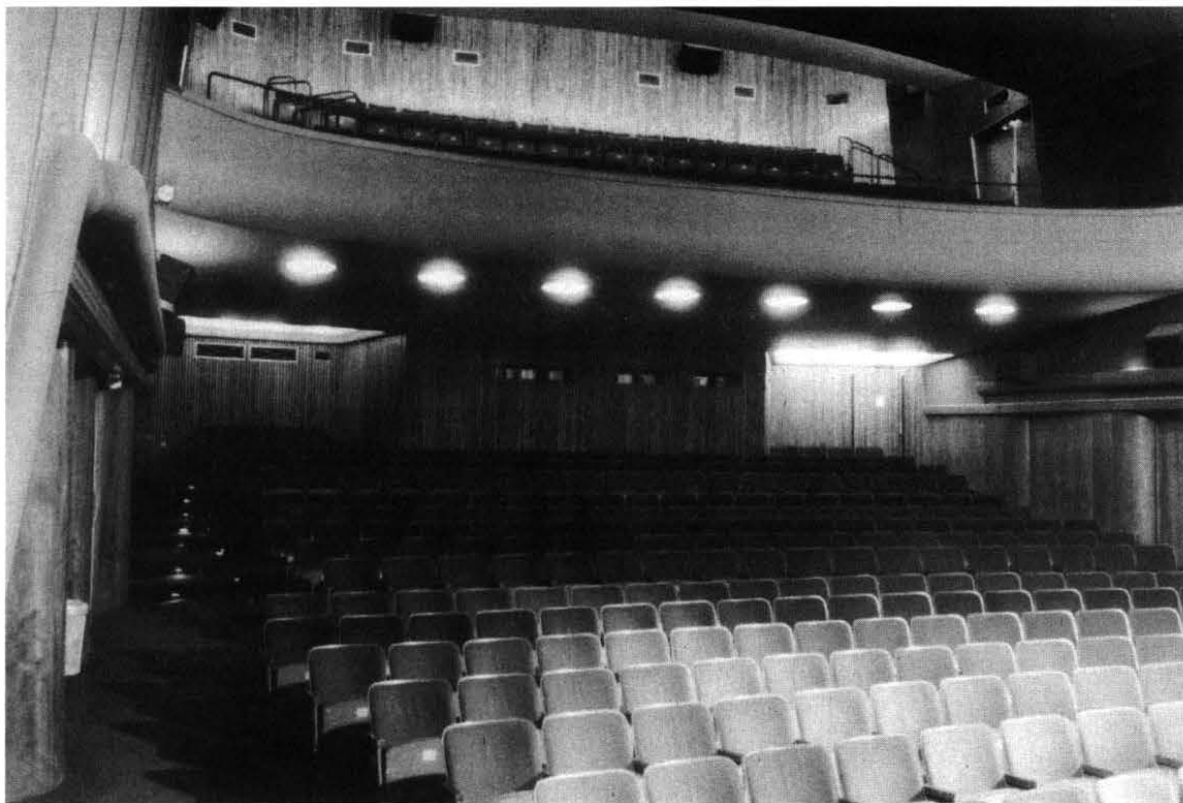
V Záběhlicích bylo z malé tovární haly při domě čp. 59 (dobová oznámení dávají jeho místu nad nevábným tokem Botiče poetické jméno Růžový ostrov) v režii Ústředního národního výboru hl. m. Prahy a podle plánu nezjištěného projektanta z prosince 1951 upraveno kino **Pionýr**. Sál o rozměrech 18 x 10 m s rovnou podlahou byl vybaven sedmnácti přímnými řadami po čtrnácti místech, přístavek po levé straně byl vcelku vkusně upraven na předsálí s pokladnou, vpravo byla přistavěna kuřárna a kancelář.

První pražskou poválečnou novostavbou na poli biografů bylo až malostranské **Kino 64 U Hradeb** (Mostecká 21/273–274-III), jehož zřízení mělo dlouhou a složitou historii.⁵⁾ Už roku 1939 byla na tomto místě povolena demolice dvou starých domů a novostavba, pro jejíž náplň se už tehdy počítalo i s biografem. Práce byly zahájeny v říjnu 1939, ale v září 1940 zastaveny po zákroku Plánovací komise hl. m. Prahy, jejíž předseda označil předtím schválený projekt „pro území Malé Strany za neproveditelný“. O rozestavěném, ale v přízemí už zčásti užívaném objektu se znovu jednalo teprve v roce 1947, kdy bylo po konstatování zjištěných závad mj. nařízeno odbourat nehotové první patro. Až roku 1956 bylo rozhodnuto o realizaci nové dvorní zástavby s průchodem do Prokopské ulice, a do tohoto dvorního křídla bylo také situováno kino, pro něž vypracoval Miroslav

3) Stavební archiv ObÚ Praha 8.

4) Stavební archiv ObÚ Praha 5; Srov. J. Hilmera, *Část III*, s. 110.

5) Stavební archiv ObÚ Praha 1; pasport SUPPOP 1964 – dějiny budovy O. Novosadová.

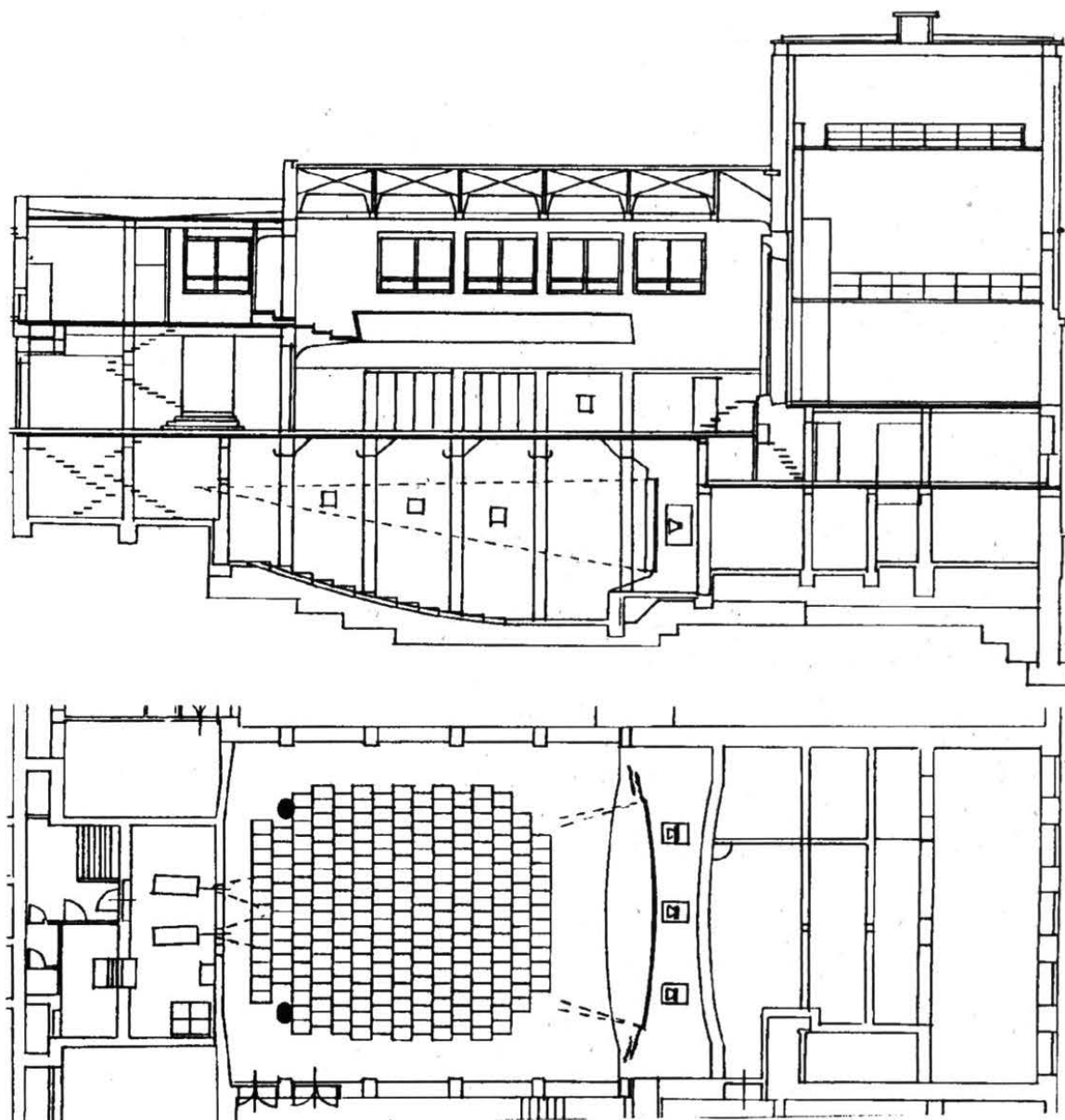


Interiér Kina 64 U Hradeb (Mostecká 21/273-274-III);

Miroslav Hudec, 1957 – 1964

Foto Jiří Hilmera

Hudec z Vojenského projektového ústavu plány, datované březnem 1957. Pokračování ve stavbě bylo povoleno s řadou podmínek až v září 1958, kolaudace probíhala postupně v několika fázích od roku 1961, ale dvorní stavení s kinem nebylo hotovo ani do konce roku 1963 a promítání bylo zahájeno teprve 24. 9. 1964. Snad takový časový posun, ale spíše menší přísnost úředního dohledu způsobily, že jak v řešení malého nádvoří, tak zejména vnitřních prostor kina se uplatnilo podstatně modernější i celkově živější pojetí než na umrtveně zdrženlivém pojednání uličního exteriéru. Proti odvážným projektům ze soutěže roku 1947 je ovšem řešení malostranského kina mnohem opatrnější a setrvává v podstatě na úrovni předních předválečných či časně okupačních pražských kin – je to ostatně jediný kinosál postavený v poválečné Praze nikoliv s jednotným amfiteátrům hlediště, ale s prostorem rozděleným na parter a balkon. Sál, jehož celková kapacita činí 425 míst, má pravoúhlý půdorys, v němž na zásady reformních koncepcí reaguje řešení hlediště uspořádáním řad v parteru, kde se prvních šest ze sedmnácti obloukových řad rozšiřuje na výsečovém půdorysu od 16 do 20 míst, na balkoně je v sedmi výrazně stoupajících obloukových řadách převážně po osmnácti místech. Pro zvláštní příležitosti je před promítacím plátnem založeno půloválným obloukem vystupující pódium. Zubovitý půdorys bočních stěn sleduje pozitivní akustický efekt, stejně jako dřevěné obložení stěn v jejich spodním pásu, jehož hnědé zbarvení působivě kontrastuje s malbou stěn a stropu v různě odstíněných tónech modré barvy; tentýž dvojzvuk se pak uplatňuje i v řešení křesel s modrým potahem na dřevěných kostrách. Výtvarné řešení malostranského



*Podélný řez Kulturálním domem 17. listopadu (Praha-Ruzyně, čp. 763)
a půdorys tamního kinosálu (překresleno);
autor Jaroslav Kříž*

kina je příznačným výtvořem své doby, v níž se naše architektonická tvorba vymaňovala z diktátu „socialistického realismu“ a hledala znovu (nikoliv bez překážek či zábran) své začlenění do proudu moderní architektury. Hledáme-li obdoby, pak nejbližšími příklady jsou interiéry současně projektovaných a budovaných kulturních domů v Jihlavě (Věra a Vladimír Machoninovi) nebo v Příbrami (Václav Hlinský).

Souběžně s kinem U Hradeb se v Ruzyni stavěl podle projektu Jaroslava Kříže ze října 1957 **Kulturní dům 17. listopadu** (Kralupská 763).⁶⁾ Uplatnilo se tu standardní uspořádání budov toho druhu s divadelním sálem na úrovni přízemku a prvního patra (rovná

6) Stavební archiv ObÚ Praha 6.

podlaha parteru umožňovala využití i pro taneční zábavy) a v suterénu s kinosálem, jehož koncepce byla pozoruhodně aktuální i v tom, že od začátku počítala s tehdy nově zaváděnou širokouhlou projekcí (plátno rozměrů 8 x 3,15 m). Hlediště na ploše 16,6 x 12 m pro 227 diváků bylo pojato jako jednotný prostor s patnácti přímými řadami, umístěnými na stupních ve výrazné elevaci na profilu progresivně stoupavého oblouku. Postup realizace (v době vlastně nepříliš vzdálené) však zjišťujeme z dostupných zdrojů jen obtížně. Plynulý postup stavby byl zřejmě nad síly místních zakladatelů, takže ještě v roce 1966 se dovídáme o objektu „již zhruba postaveném“, kde „má být jednak kino v suterénu, jednak tělocvična adaptovaná z prostor určených původně pro divadlo“. V září 1968 získal kinosál do nájmu Pražský filmový podnik a následně tu až do roku 1987 působilo kino **Ruzyně**; odkdy přesně se nepodařilo zjistit.

Mezitím proběhly modernizační úpravy v kinech **Maceška**, **Aero** a **Letná**, kino **Adria** bylo v letech 1958 – 1959 adaptováno pro Laternu magiku, přičemž projektanti František Cubr, Josef Hrubý a Zdeněk Pokorný zvýraznili elevaci sálu a interiér zbavili balkonů, které jsme již dříve (jmenovitě na bočních ramenech) charakterizovali jako rušivý element v čistotě základní koncepce.⁷⁾ Nové směry v projektování kinosálů pak vyjádřila další veřejná anonymní soutěž, kterou vypsala Ústřední správa Čs. filmu k 1. 8. 1960 s lhůtou (po prodloužení) do 14. 1. 1961. Tématem byly *vzorové projekty kin pro 380 a 550 diváků*.⁸⁾ V obou kategoriích získaly nejvyšší ocenění návrhy autorské dvojice V. Bořuta – A. Daříček, vycházející v obou případech ze shodné koncepce, kombinující sál na půdorysu sférického trojúhelníku s pravoúhle založenými přidruženými prostory, přičemž svébytnost obou členů (spojovaných ve vynalézavě řešených variantách) byla výrazně vyjádřena i navenek nejen odlišnými obrysy hmot, ale i různým způsobem zastřešení a povrchovou úpravou stěn. Progresivní myšlenky v založení navrhovaných kin přinášely i další projekty (třeba práce Ivo Loose nebo Františka Fencla).

Významnou a realizací završenou událostí pro řešení našich kin byla roku 1964 *soutěž na projekt mezinárodního hotelu s kinem v Karlových Varech*.⁹⁾ Nejvyšší ocenění tehdy získal projekt Věry a Vladimíra Machoninových, který byl do dvou let realizován. Moderně pojatý kinosál dostal oválný půdorys, vzhledem na požadavek značné kapacity byl založen jako dvojetážový prostor s výsečovým amfiteátre v parteru a frontálně obloukovým balkonem nad ním. Snad i s ohledem na předpokládané zvláštnosti festivalového provozu je balkon propojen s parterem táhlými, podél bočních stěn vedenými schodišti, částečně skrytými za variabilně natáčenými akustickými panely. Z ostatních oceněných účastníků připomeňme vzhledem k následujícímu alespoň další dvojici projektantů – Nedu a Milošlavy Cajthamlovy.

Nepříliš početná, ale koncepčně ucelená a cenná řada nových kinosálů se počíná po polovině šedesátých let zřizovat také v Praze – z valné části v souvislosti s výstavbou nových sídlišť, kde individuálně projektované objekty kulturního určení znamenaly osvěžující protíváhu k uniformitě panelových obytných domů. Téměř všechna nová kina

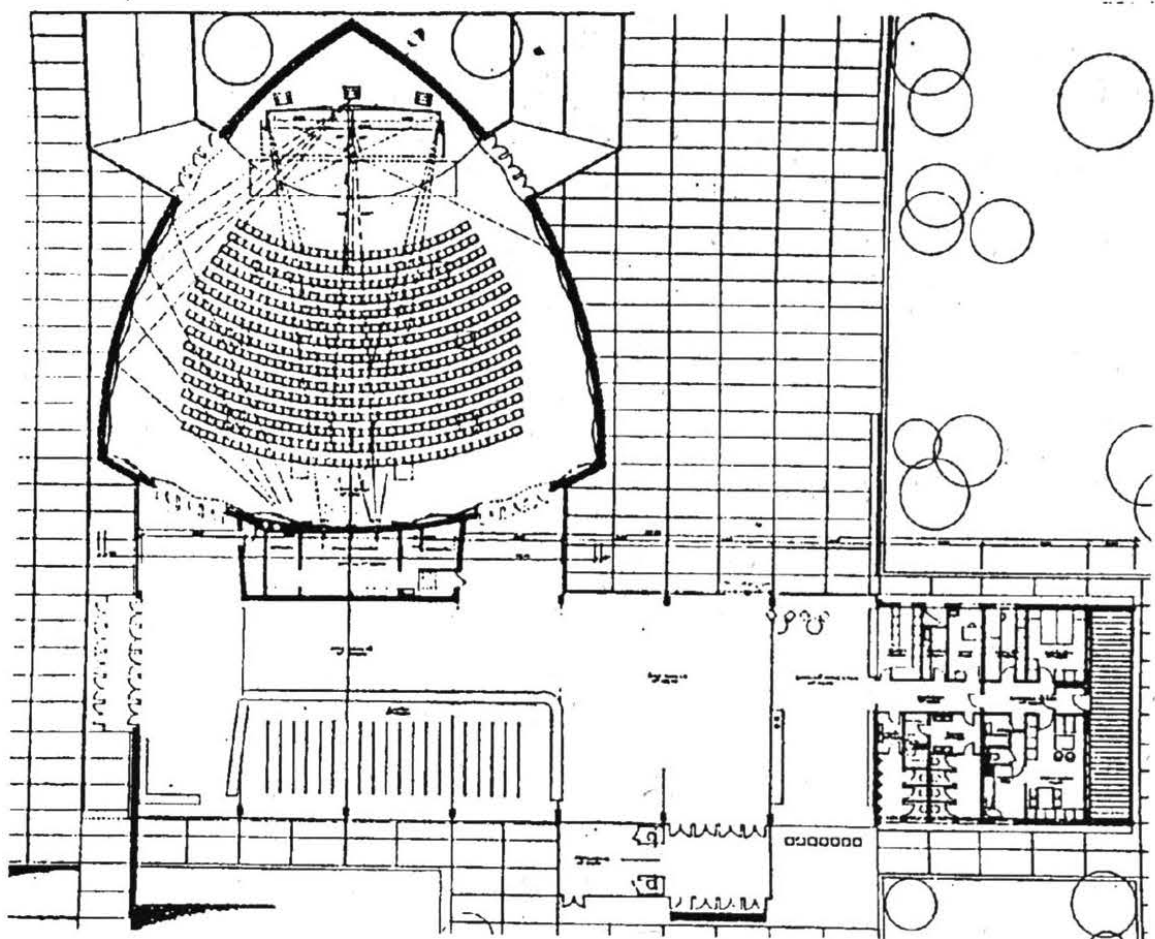
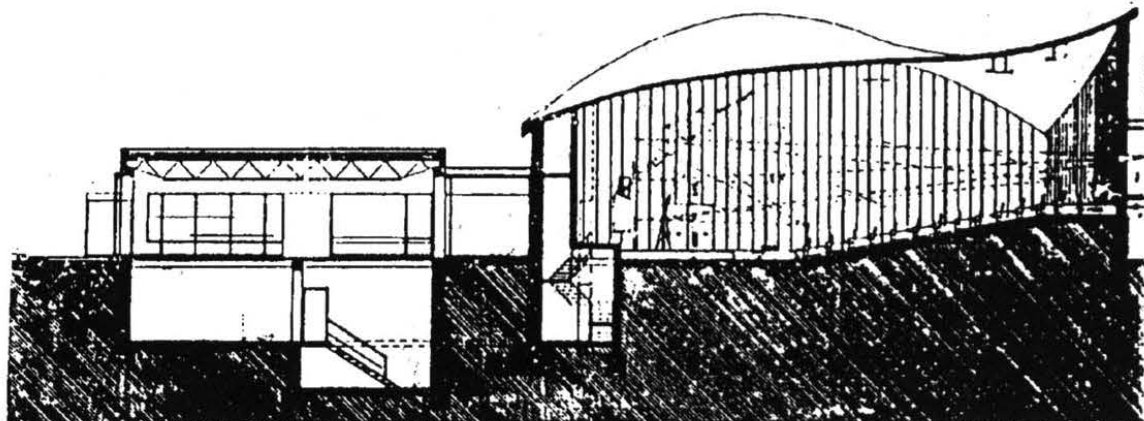
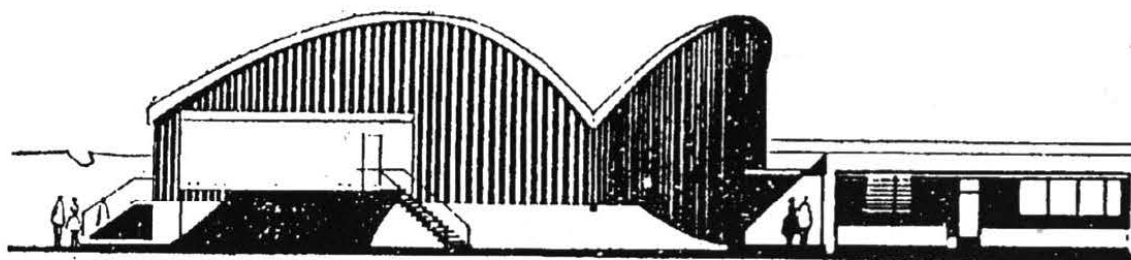
7) „Architektura ČSR“ 18, 1959, s. 396n; Srov. Jiří Hilmera, *Stavební historie pražských kinosálů. Část II – dvacátá léta*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 2, s. 120 a 122.

8) „Architektura ČSR“ 20, 1961, s. 445 – 452.

9) „Architektura ČSR“ 23, 1964, s. 603 – 610; „Architektura ČSR“ 25, 1966, s. 29 – 36.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



Vítězný návrh ze soutěže na vzorové projekty kin z roku 1960;
autoři V. Bořuta a A. Daříček

postihlo nebývale pomalé tempo realizace, které nejenom znepřehledňuje sledování jejího průběhu, ale které nejednou vedlo k dodatečným, někdy i původní plán poškozujícím zásahům. Všechny nové sály sledují zásadně ty progresivní koncepční myšlenky, které se projevily v předchozích byť nerealizovaných projektech. Jde vesměs o jednotné prostory bez balkonu s výraznou elevací řad, kdysi obligátní divácké lóže patří definitivně minulosti.

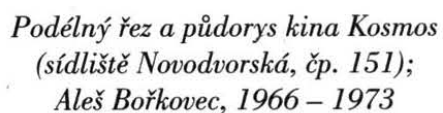
Jako první z této řady vzniklo kino **Kosmos** na náměstíčku sídliště Novodvorská (čp. 151).¹⁰⁾ Je součástí kulturního domu, který dále obsahuje velký společenský sál pro 580 osob, loutkové divadlo se 120 místy, knihovnu, klubovny a další odpovídající místnosti. Projekt z roku 1966 je dílem architekta Aleše Bořkovce. Půdorys kinosálu je založen na lichoběžníkovém půdorysu, přičemž čelní stěna se přizpůsobuje vydatému tvaru širokého promítacího plátna a zadní kopíruje obloukovou linii sedadlových řad. Jí se podřizuje i uspořádání technických komor po obou stranách promítací kabiny a přilehlých předsíní nouzových východů, stejně jako tvar vnější lodžie, vystupující spolu s připojeným otevřeným schodištěm v podobě segmentového rizalitu z líce zadního průčelí. Ta v něm představuje prvek předstihující svou zajímavostí řešení do náměstí obráceného hlavního průčelí se vchodem, zasunutým do společného podloubí s krámskými výkladei a vstupy do restaurace či herny. Kapacita sálu je 485 míst, jeho délka stejně jako maximální šířka činí 22,3 m. Šířka řad, stoupajících na tupouhle zalamovaném profilu, stoupá od 17 sedadel vpředu ke 34 v posledních pěti řadách, před promítacím plátnem je nehluboké široké pódium čočkového půdorysu. Pod rovným stropem je bočním stěnám představen sled vysokých panelů, jejichž korkový povrch je stejně výtvarně působivý jako akusticky funkční. Zadní stěnu pokrývá mozaika hrubě sekaných opukových kvádrů, seskupovaných v pravouhlé síti do jemného plastického vzorku. Dokončená budova byla kolaudována 19. 9. 1973, ale první představení se konalo už prvního června.

Mezitím začaly některé radikální adaptace starších kinosálů, jejichž společným cílem bylo vedle technické inovace zlepšení podmínek pro diváky. Obecně se usilovalo o zlepšení křivky viditelnosti zvýrazněním elevace řad. Výrazným příkladem byla už dříve uvedená úprava kina **Adrie** pro Laternu magiku z let 1958 – 1959¹¹⁾ a roku 1967 přestavba kina **Alfa**, kde se tehdy zavádělo promítání 70 mm filmu se stereofonním zvukem. Řešení prostoru bylo přitom zmodernizováno k lepší funkčnosti tím, že nyní výrazně stoupající parter se spojil s balkonem a už v době původního projektu z roku 1927 jako konvenční residuum působící boční balkonová ramena byla vyřazena z provozu. – Obdobnou proměnou prošlo roku 1968 kino **Světozor**, v němž bylo instalováno zařízení pro tzv. Kinoautomat (diváci tu měli v klíčových okamžicích děje možnost stiskem tlačítka hlasovat pro tu či onu variantu pokračování). Při té příležitosti byla zvýšena elevace diváckých řad, jejichž počet byl při šířce dvaceti míst snížen ze třiatřiceti na šestadvacet, boční lóže byly zrušeny a jejich otvory v přední části hlediště (vzadu je zakryla stoupající úroveň sálu) změněny na geometricky členěné niky. Zároveň byla rozšířena promítací kabina, která v nové úpravě zabrala celou šířku sálu. – Následujícího roku se

10) Stavební archiv ObÚ Praha 4.

11) Viz poznámka č. 7.

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



84

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Zadní průčelí a interiér kina Kosmos
(sídliště Novodvorská, čp. 151);
Aleš Bořkovec, 1966 – 1973
Foto Jiří Hilmera*



*Interiér dejvického kina Kyjev po rekonstrukci v roce 1969;
(srovnej s plány původního stavu: Iluminace 1998, č. 3, s. 109)*

Foto Jiří Hilmera

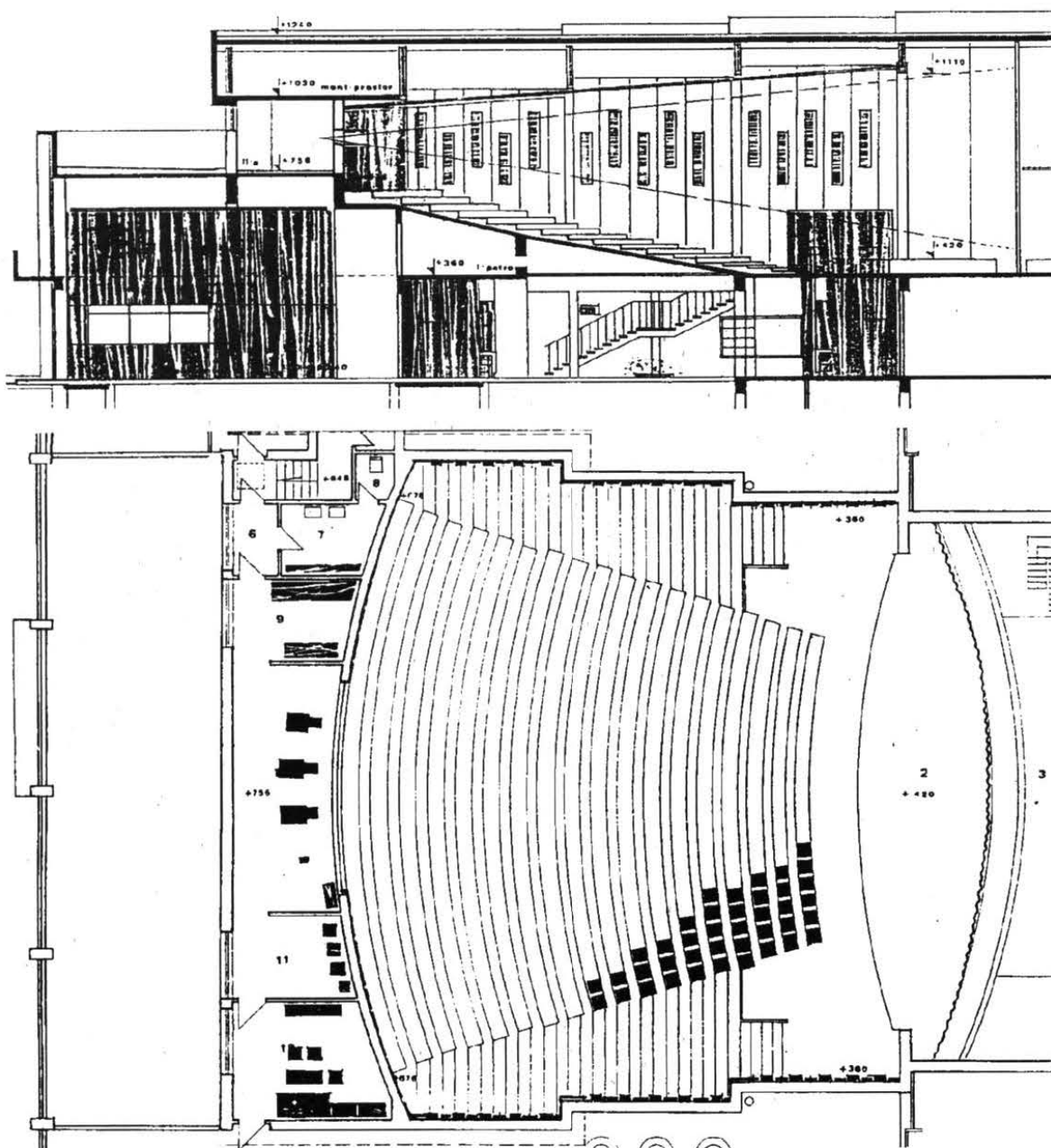
kupředu vyšikmených dřevěných polopilířů, intervaly mezi nimi pokrývají skupiny úzkých akustických panelů ve světlešedé barvě, jaké jsou napříč položeny i na stropě; boční stěny v prostoru mezi přední řadou sedadel a promítacím plátnem jsou pokryty tlumivými polštářovanými pásy ve tmavě šedomodré barvě. Foyer byl zařízen (a je využíván) pro instalaci příležitostných výstav, jeho úprava však vzdor okázalému serpentinovému obkladu působí poněkud lacině.

Ještě před dokončením kina Kosmos začala na opačném konci Prahy v sídlišti Ďáblice stavba kina **Moskva** (Kobylisy, Hlaváčova 1662).¹²⁾ Autorem projektu ze října 1971 je ak. arch. Jiří Kulišřák, na výtvarném řešení interiérů se podílel František Trmač. Znovu jde o sál amfiteatrálního řešení, jehož boční stěny se trojitým rozšiřováním na půdorysu pravoúhlých zálomů přizpůsobují výsečovému půdorysu, na němž jsou uspořádány stoupající oblouky osmnácti diváckých řad. Podobně jako v kinu Kosmos, je tu před širokým plátnem pódium na čočkovém půdorysu, stejně jako tam slouží zde výtvarnému i akustickému efektu dřevěný obklad stěn (zde včetně zadní). Sál má 494 místa, jeho délka i maximální šířka činí 23 m. Vedle tohoto hlavního sálu bylo však v průběhu stavby

12) Stavební archiv ObÚ Praha 8.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Podélný řez a půdorys kina Moskva
(sídliště Ďáblice, Kobylisy, čp. 1662);
Jiří Kulišťák a František Trmač, 1971 – 1977*

rozhodnuto zřídit (bez zvláštních architektonických úprav) v původně jako klubovna koncipovaném prostoru rozměrů 11,7 x 5,5 m s rovnou podlahou komorní kino pro 54 osoby. Do vnějšího prostoru se budova obrací dvojpodlažním průčelím, v němž jsou široce prosklené plochy zasazeny do sledu vysokých pilířů. Zahájení provozu v obou sálech 3. 11. 1977 bylo načasováno do oslav 60. výročí ruské revoluce, ve velkém sále se dával *Výstřel z Autory* a v malém české psychologické drama *Dým bramborové natě*. Od roku 1976 stavěl podnik Vodní stavby v Hostivaři podle projektu Jindřicha Kvasničky komplex provozních i obytných budov, k nimž patřil i kulturní dům, obsahující



Interiér kina Sparta (sídliště Černý Most, čp. 1139);

Miroslav Vajzr, 1977 – 1984

Foto Jiří Hilmera

v suterénu také malý kinosál, jehož interiér řešil ing. arch. Klušina.¹³⁾ To je pravoúhlý prostor se 180 místy v přímých řadách na deseti stupních pod stropem, složeným ze čtyř šikmých, vzájemně se překrývajících panelů. Kolaudace objektu se konala 17. 4. 1980, od října téhož roku zde pak začalo působit kino **Vltava**.

Podobně jako v jiných sídlištích, pamatovalo se při plánování Černého Mostu na východním okraji Prahy se založením ústředního objektu (Bratří Venclíků 3/1139), obsahujícího restauraci, poštu, pobočku spořitelny, obchody a kino, které dostalo jméno **Sparta**.¹⁴⁾ Jeho plány vypracoval roku 1977 Miroslav Vajzr v projektovém ústavu Výstavby hl. m. Prahy, v ateliéru Vladimíra Machonina. Kolaudace objektu se konala 23. 2. 1984 a 5. 4. téhož roku začalo kino hrát. Sál je dlouhý 15,25 m (z toho promítací vzdálenost činí 14,9 m), jeho půdorys má základní tvar lichoběžníku, jehož šířka činí u plátna 10 m a v zadní čtvrtině je rovnoběžnými stěnami vymezena na 16 m, před promítacím plátnem je 2,5 m hluboké pódium. 226 míst je rozděleno do jedenácti výrazně stoupajících řad na ploše, jejíž půdorys dovádí do důsledku výchozí lichoběžníkovou dispozici sálu: v první řadě je čtrnáct míst, v poslední pětadvacet. Celý sál má tmavohnědé dřevěné obložení – na bočních stěnách plochými deskami na pilovitém půdorysu, vzadu hustým sledem svislých lišt; strop je rozdělen do příčných pasů na pilovitém profilu a nese

13) Stavební archiv Praha 15.

14) Stavební archiv MÚ Praha 14 a podnikový archiv závodu Pramen.

světly potah režného plátna. Tmavohnědé dřevěné obložení udává vzhled také vstupním prostorům a uplatňuje se zejména ve foyeru s bufetem.

Podle projektu Hany Peškové a Dalibora Peška byl ve Vršovicích postaven kulturní dům **Eden** (nároží ulic Vršovické a U Slavie, čp. 1467-XIII).¹⁵⁾ Plánování začalo v roce 1978, ale stavba byla povolena až v říjnu 1980 a dokončena teprve po sedmi letech; promítání v novém kině pak bylo zahájeno 11. 7. 1987. Budova ocelové konstrukce je poutavá už svým exteriérem tupouhle zalamovaného obrysu, se širokým arkýřem na východním průčelí a válcovým tělesem schodiště přiléhajícím k severnímu, s bohatým prosklením většiny ploch kouřovými tabulemi i abstraktní mozaikou u pravého nároží hlavní fasády. Vnitřní dispozice opakuje už klasické schéma podobných staveb, spojující nad sebou horní víceúčelový sál se spodním kinosálem. Tomu dali projektanti půdorys sférického lichoběžníku s amfiteátre na výsečovém půdorysu, v jehož třinácti řadách stoupá počet sedadel od patnácti do osmadvaceti. Kapacita sálu činí 291 míst. Detailní úprava spojuje zřetelně výtvarné s akustickými. Boční stěny pokrývají svislé profily hustého zvlnění, pod stropem jsou napříč sálem zavěšeny ploché lamely měkce zvlněného obrysu. K modré, šedí doplňované tonalitě těchto prvků představuje kontrast zadní stěna, pokrytá drobně („valchově“) zvlněnými dlaždicemi, tvořícími nepravidelně šachovnicový ornament v bělavé a terakotové barvě, ale i opona, na níž jsou našity dvě nestejně velké plochy pestrobarevné geometrické kompozice. K možnosti širšího využití (např. pro přednášky) bylo dodatečně rozšířeno pódium před plátnem a přední řady sedadel opatřeny sklopnými psacími pultíky.

Svůj kulturní dům, nesoucí jméno **Delta**, dostalo i sídliště Dědina na rozhraní Liboce a Ruzyně (Vlastina 887).¹⁶⁾ Stavba podle plánů Jiřího Raucha z roku 1978 byla zahájena roku následujícího a slavnostně otevřena 4. 5. 1987. Kino, jehož programy se začaly v přehledech objevovat od 10. 1. 1988, je zde umístěno ve víceúčelovém sále, procházejícím třetím a čtvrtým patrem ve východní části rozsáhlé budovy. K šířkově disponovanému hledišti na ploše 30 x 15 m se připojuje 6 m hluboké pódium. Celkem 200 sedadel je rozmístěno do deseti řad, jejichž stupňovitou konstrukci lze postupným zasouváním spojit do uzavřeného bloku v pozadí sálu, a tím prostor sálu uvolnit pro jiné uspořádání. Význačným prvkem vizuální úpravy jsou řady lamp, spojovaných do horizontálních i vertikálních dvojlinek. Projdeme-li na cestě do sálu třemi patry černě natřeného schodiště, působí sám sál v kombinaci modré a černé až tvrdě negativistickým dojmem, umocňovaným ještě celkovou zanedbaností interiéru.

Déle než kdysi plánování a stavba Národního divadla trval zdlouhavý proces, vedoucí ke zbudování Domu rekreace ROH na Dlabáčově, známého dnes pod jménem Hotel Pyramida (Bělohorská 24/125).¹⁷⁾ Už v roce 1967 vypracovali Neda a Miloslav Cajthamlovi projekt, jímž vyhráli veřejnou soutěž. Teprve po jedenácti letech však vydal Útvar hlavního architekta rozhodnutí o umístění stavby a další dva roky trvalo, než bylo vydáno stavební povolení týkající se první fáze výstavby – vlastního hotelového jádra budovy.

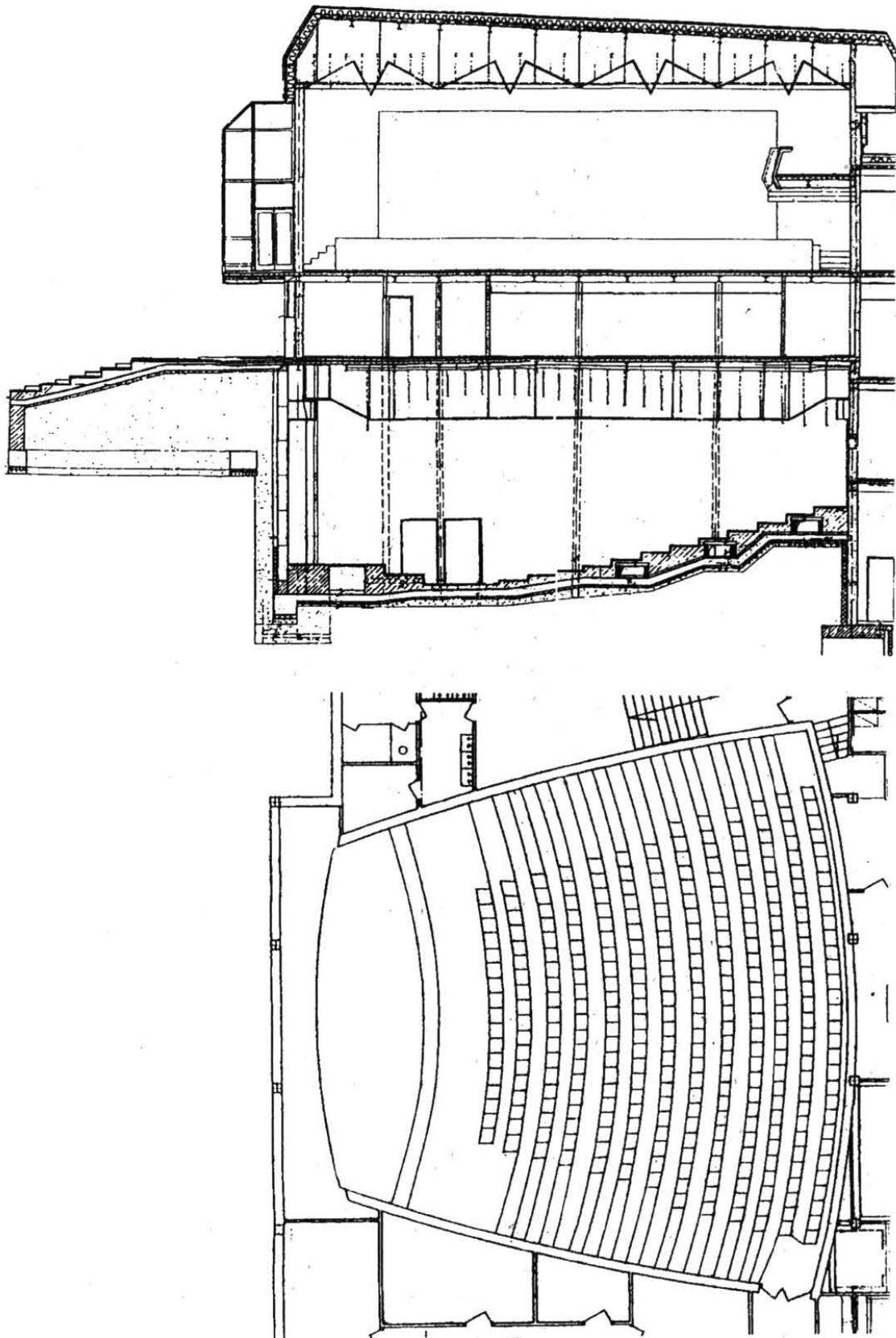
15) Stavební archiv ObÚ Praha 10.

16) Stavební archiv ObÚ Praha 6.

17) Stavební archiv ObÚ Praha 6; „Architektura ČSR“ 28, 1969, s. 366; „Architektura ČSR“ 29, 1970, s. 57 – 60.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Podélný řez oběma sály a půdorys kinosálu v kulturním domě Eden (Vršovice, čp. 1467);
H. Pešková a Dalibor Pešek, 1978 – 1987*

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Exteriér kulturního domu Eden a interiér tmavého kinosálu;
H. Pešková a Dalibor Pešek, 1978 – 1987
Foto Jiří Hilmera*

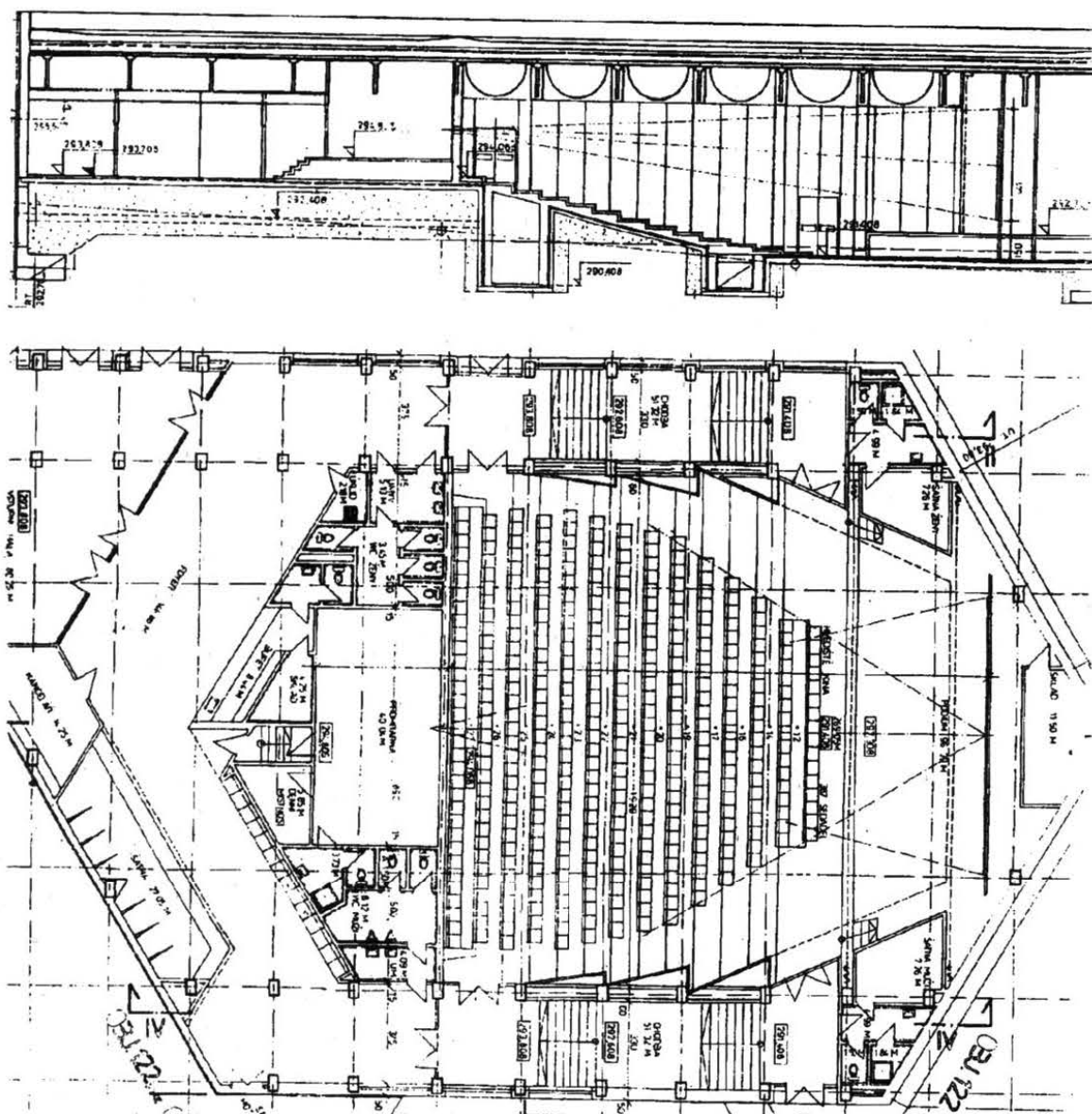
ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Dva snímky kinosálu v kulturním domě Eden;
H. Pešková a Dalibor Pešek, 1978 – 1987*

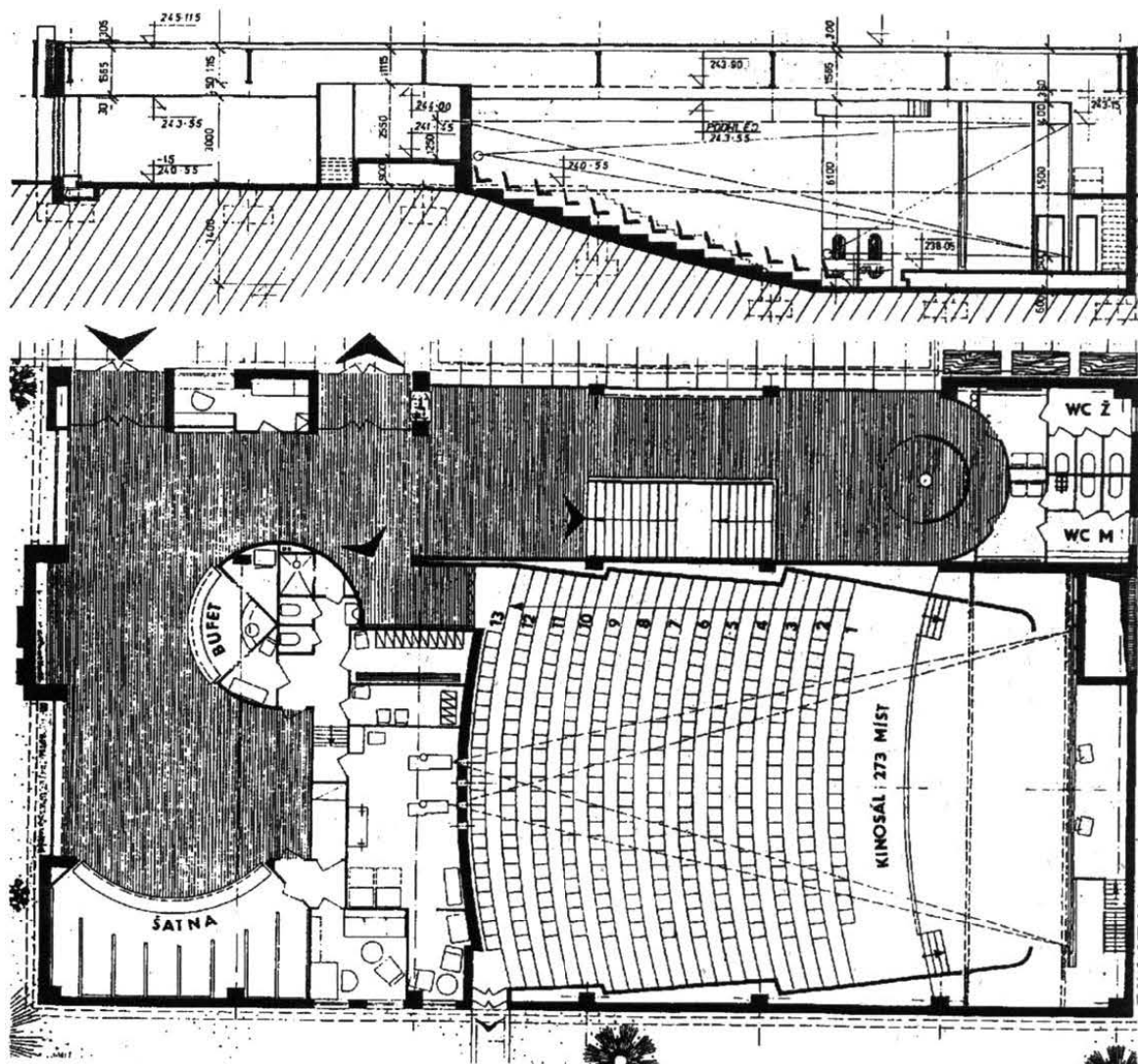
Foto Jiří Hilmera



Podélný řez a půdorys Promítací sň Dlabáčov (Bělohorská 24/125);
Neda Cajthamlová a Miloslav Cajthaml, 1967 – 1988

V říjnu 1980 se chýlily k závěru práce na úvodním projektu tzv. druhé stavby, zahrnujícím mj. i kinosál. Roku 1985 došlo k částečnému předání objektu, ale zdejší **Promítací sň Dlabáčov** začala fungovat až v květnu 1988. Jádrem celého objektu je hvězdicově trojkřídlé jádro v podobě komolého jehlance, k němuž se připojují vnější sektory s prostory převážně na půdorysu protáhlých šestiúhelníků. Tak je založen také nízký sektor s kinosálem, ležící na rohu ulic Bělohorské a Pod Královkou. Vstupní hala s pokladnou, foyer se šatnou a bufetem, ochozy a další místnosti kopírují danou osnovu, vlastní sál se opírá zády o příčnou stěnu, předělující kolmo základní půdorysný šestiúhelník, od níž klesá 27 přímých řad se 387 místy na kupředu se zužujícím půdorysu.

S další skupinou nových kin se opět vracíme do rozvíjející se výstavby sídlišť – nyní výlučně v jižních částech města. Kino komorního charakteru představuje spořilovská



*Podélný řez a půdorys kina Sigma (Záběhllice, čp. 1402);
Václav Oupor, 1983 – 1989*

Sigma, v samostatném přízemním pavilonu na hlavní třídě (Záběhlická 1402),¹⁸⁾ jejíž projekt z listopadu 1983 pochází od Václava Oupora. Při délce 21 m činí největší šířka 14,5 m; ve třinácti obloukových řadách na výrazně stoupajícím, mírně obloukovém profilu je místo pro 273 osoby, dalších několik míst je v bezbariérově přístupné lóži, zřízené už v průběhu realizace v levém zadním rohu. Před promítacím plátnem je prostorné pódium. Trojím půdorysným odstupněním členěné boční stěny vymezují kupředu se mírně zužující prostor a naznačují tak projektantovu inspiraci sály na výsečových půdorysech. Vzhledu předsálí dodávají na zajímavosti opakovaně aplikované válcové prvky: vydutý pult šatny, okrouhlý kiosek bufetu, půlkruhem vydutá zástěna před toaletami za obdobně vedenou stěnou. I u tohoto nevelkého pavilonu trvala stavba téměř šest let, představení zde začala v dubnu 1989.

18) Stavební archiv ObÚ Praha 4.

Architekt Aleš Bořkovec, autor kina Kosmos, projektoval ústřední budovu Jižního Města v bezprostředním sousedství stanice metra Háje (Arkalická 874).¹⁹⁾ Od této stanice vedl přesklenou obchodní pasáž k nevelkému patiu, jehož výtvarným těžištěm je sousoší Olbrama Zoubka Slunce a Luna, působivé na první pohled kontrastem tmavého matování postav a zlatého tónu vlasů a atributů. Fasády domů, ze tří stran obklopujících prostor, člení svislice stříbřitých profilů, rámuje světlé panely a široce prosklená okna, přízemí ustupuje na způsob podloubí, k západní stěně přiléhá volné lomené schodiště. Jsou tu obchody, restaurace, cukrárna a zejména kulturní dům pestré náplně: V horním podlaží zaujal dominantní postavení čtvercový společenský sál, v jehož jednom rohu stálo okrouhlé pódium se spirálově stoupající rampou, zatímco na ostatní ploše byla sedadla pro 377 diváků rozdělena do tří radiálně seskupených lichoběžníkových oddílů. Dále tu byly různé klubovny, kanceláře i obřadní síň – a v nižším podlaží kino **Galaxie**. Jeho dispozice připomíná kino Kosmos. Opět jde o jednotný prostor s amfiteátre na výsečovém půdorysu se zaobleným čelem i zadní stěnou, jen klínovitost půdorysu zde není tak radikální: v osmnácti řadách se počet sedadel pohybuje od dvaadvaceti do jednaticeti. Výtvarnému i akustickému efektu slouží dřevěný obklad bočních stěn, členěných nepravidelným sledem polopilířů, stejně jako úprava stropu, na němž hustě za sebou řazené oblouky dřevěných pásů zvýrazňují základní princip prostorového řešení. Na řešení interiérů se podílel arch. Z. Wasserbauer. Svou kapacitou 467 míst zůstává kino mírně pozadu za Kosmosem a Moskvou; poválečná kina byla svými rozměry vůbec skromnější než ambiciózní velkosály předválečného údobí – a Galaxie, projektovaná roku 1982 a dokončená po devíti letech, je posledním pražským kinem, které bylo postaveno v takové velikosti.

Netradičním a snad i trochu úsměv vzbuzujícím způsobem vzniklo radlické kino **Sport** (čp. 298).²⁰⁾ V letech 1967 – 1976 zde byl postaven kombinovaný sportovní pavilon, obsahující vedle krytého bazénu a jiných zařízení také halu pro míčové hry, opatřenou po jedné straně stupňovitou tribunou. Právě tento prostor byl později využit ke zřízení kina zcela obdobným způsobem, jakým se pro letní promítání upravují i otevřené stadiony: za tribunou byla zřízena promítací kabina a na protější straně instalováno plátno, umožňující při výšce 5 m promítat obraz v šířce 7 až 12 m. Autorem projektu z března 1989 byl M. Malík, práce byly hotovy snad už v červnu 1990, ale v programových přehledech se nové kino objevuje až od září 1991. Toto bylo ovšem zcela výjimečné řešení; dobově typickým jevem se naproti tomu stává zakládání malých komorních kin, v několika případech klubového statutu – s orientací na kvalitu vybíraných titulů.

Kino komorního charakteru představuje **Zvonková** na Zahradním městě (čp. 3058).²¹⁾ Jeho interiér vznikl podle projektu Eduarda Cífký a Vlastislava Rubka rozdělením dřívějšího víceúčelového sálu na videoklub a malý kinosál pro pouhých 112 osob. V přibližně čtvercovém, 11,3 m širokém prostoru jsou sedadla v sedmi ploše obloukových řadách uspořádána na způsob výsečového amfiteátru tak, že počet míst se rozšiřuje ze třinácti míst v první řadě na devatenáct v nejvyšší. Stěny mají osvědčený dřevěný obklad

19) Stavební archiv ObÚ Praha 11.

20) Stavební archiv ObÚ Praha 5.

21) Stavební archiv ObÚ Praha 10.

ILUMINACE

Jiří Hilmera: Stavební historie pražských kinosálů



*Patio před multikinem Galaxie
se sousoším „Slunce a Luna“ (Olbram Zoubek)
a interiér hlavního sálu;
Aleš Bořkovec, 1982 – 1991
Foto Jiří Hilmera*



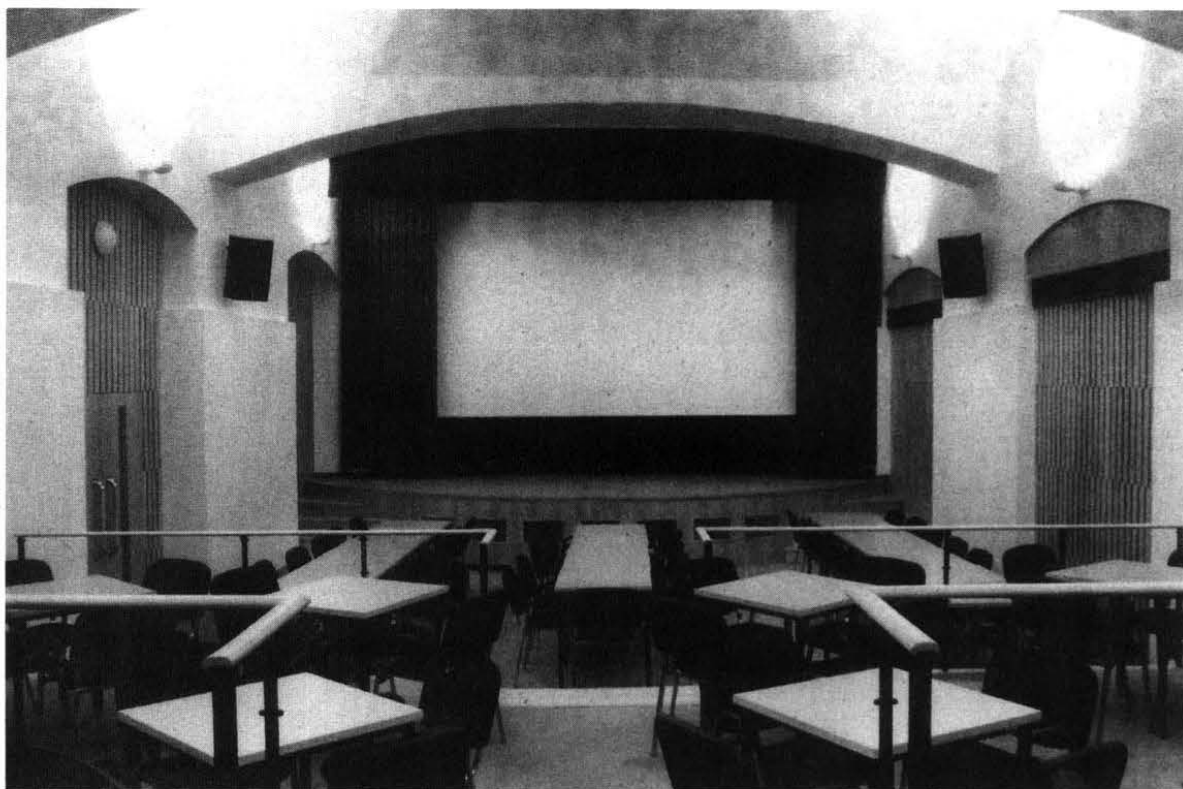
*Interiér kina Zvonková (Zahradní město, čp. 3058);
Eduard Cífka a Vlastislav Rubek, skleněné reliéfy Jiří Soukup, 1987 – 1989
Foto Jiří Hilmera*

v tmavohnědém zbarvení; snad u vědomí někdy až příliš vážného efektu podobné úpravy zavěsili autoři do tří polí bočních stěn abstraktní skleněné reliéfy, prosvěcované mdlým žlutavým světlem, jejichž autorem je Jiří Soukup. Zajímavým (a znovu: akusticky efektivním) způsobem je vyřešen strop, rozdělený do čtvercových polí, v nichž vždy střední svislý trn vypíná plastický potah do tvaru projmutých jehlců. Projekt adaptace pochází ze října 1987, úprava byla povolena 27. 6. 1988 a provedení kolaudováno 12. 12. 1989, přehledy filmových pořadů pak uvádějí nové kino od ledna 1990.

Podle projektu Štefana Blochy byl v letech 1993 – 1995 celkově rekonstruován dům na Karlově náměstí (19/285-II)²²⁾ a v souvislosti s tím byla v suterénu zřízena předváděcí promítací síň, která byla záhy změněna na veřejně přístupné kino pod názvem **Mat** (jeho provoz začal v říjnu 1995). Přitažlivost kina zvyšuje nepochybně i to, že návštěvníci tu nacházejí kromě dobře řešeného promítacího sálu i příjemně působící předsálí s elegantním barem.

V době sílící konkurence televize a videa začalo být zjevné, že kina budou muset získávat své publikum nejenom cílevědomým výběrem filmů a jejich technicky perfektní projekcí, ale i tím, že „jít do kina“ bude opět, jako kdysi, znamenat „jít do společnosti“ – a možnost posedět při takové příležitosti s přáteli a něco dobrého přitom pojmít či vypít k tomu patří. A tak se mezi pražskými biografy objevuje v posledních letech

22) Stavební archiv ObÚ Praha 1.



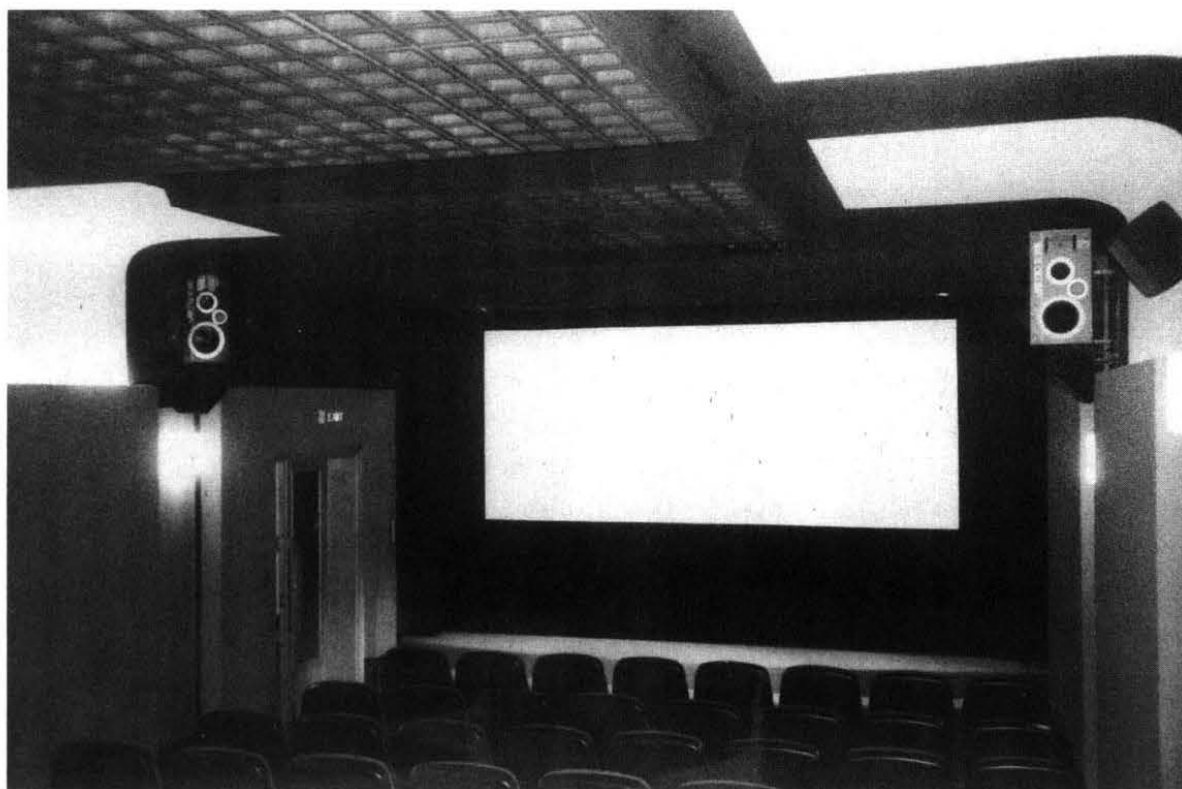
*Interiér kina Perštýn (Na Perštýně 359-I);
Jan Němec a Zdeněk Žilka, 1996
Foto Jiří Hilmera*

něco vlastně velice dávného – kinosály se stolovým zařízením. První v tom směru byla roku 1991 otevřená kinokavárna při kině **Jalta**, která tu vznikla z někdejší nevelké předváděcí síně (rozměry přibližně 10 x 5 m) v podstatě bez jakýchkoliv stavebních úprav.

Důkladnou přestavbou podle projektu architektů Jana Němce a Zdeňka Žilky prošel naproti tomu dům na rohu Perštýna a Martinské ulice (359-I) při adaptaci pro Všeobecnou zdravotní pojišťovnu.²³⁾ V souvislosti s tím bylo také v suterénu nově upraveno kino **Perštýn**, a to programově jako sál se stolovým zařízením. Dřívější povlovně klesající podlaha byla nyní rozdělena do tří terasových stupňů, jejichž sestavu zvýrazňují světlá madla zábradlí na černé konstrukci, vymezujících oddíly se souměrně rozmístěnými stolky i delšími stoly. Před promítacím plátnem bylo zřízeno malé pódium na segmentovém půdorysu. Výklenky v bočních stěnách vyplnily panely ze světlehnědých dřevěných lišt, jaké pokrývají také čelo promítací kabiny, vystupující ze zadní stěny v trochu fantazijní podobě převráceného komolého kužele. Sál na půdorysu 25 x 7 m má kapacitu 120 míst, první představení se v něm konalo 10. 10. 1996.

O symbiózu s bezprostředně k promítacímu sálu přiléhající restaurací se opírá také komorní kino **Evald**, nazvané tak ve vzpomínce na režiséra Evalda Schorma, který kdysi o existenci takového malého, náročný program uvádějícího kina snil (Národní

23) Stavební archiv ObÚ Praha 1; podnikový archiv VZP.



*Interiér kina Evald (Národní třída 28/60-II);
Stanislav Kopecký, 1996 – 1997
Foto Jiří Hilmera*

třída 28/60-II).²⁴⁾ Projekt adaptace v prostorách bývalé vinárny Vysočina vypracoval Stanislav Kopecký v květnu 1996, provoz kina začal 13. 9. 1997. V sále na ploše 10 x 6 m stoupá devět rovných řad s celkem 72 místy, charakteristickým prvkem výtvarné úpravy jsou akusticky efektivní mřížové voštiny, význačně se v interiéru uplatňuje i „odkrytá technika“ nemaskovaných zvukových reproduktorů.

Řešením mezi pražskými biografy zcela nové kvality se pak stal typ multikina. Skromnou předzvěstí toho druhu bylo už zřízení druhého malého sálu u kina Moskva, realizací ve velkém měřítku se u nás prvně stalo **Multikino Galaxie**. O tamním původním sále už byla řeč;²⁵⁾ z podnětu společnosti Kino 2005 byl nyní celý objekt podle projektu Jiřího Doubka přebudován tak, že k původnímu kinu přibýlo rozdělením velkého společenského sálu a adaptací kluboven a obřadní síně celkem sedm nových kinosálů. Jde vesměs o nevelké pravouhlé prostory s kapacitou pohybující se od 43 do maxima 157 míst. Všechny jsou vybaveny rovnými stupňovitě řazenými řadami, brilanci promítaného obrazu má zvyšovat záměrně velmi tmavý nátěr stěn. Ekonomiku provozu podporuje umístění společných promítacích kabin pro některé sály (pro všech osm sálů je tu pět kabin), atraktivnosti celku slouží (obdobně jako u prve zmíněných kin) i nově upravená kavárna

24) Stavební archiv ObÚ Praha 1 a přímé informace od správy kina; sám dům postavila firma Matěje Blechy v letech 1924 – 1926.

25) Viz poznámka č. 19.

a snackbar. V nové sestavě začalo kino hrát 3. 4. 1996. – Zdá se, že takové řešení přináší pozitivní ohlas, a tak se v současnosti chystá na severní straně města obdobný podnik, který by vznikl radikální přestavbou d'áblické budovy někdejšího kina Moskva, a nejnověji se vynořily i úvahy o zřízení multikina v centru Prahy v prostorách rekonstruovaného Slovanského domu Na Příkopě.

* * *

Na své cestě po stavební historii pražských kinosálů jsme tedy dospěli k prozatímnímu konci v živé současnosti. Absolvovaná přehlídka začínala v době, kdy filmové produkce měly ještě z valné části charakter varietních atrakcí; brzy jsme však zaznamenali pevné zakotvení filmových představení v kulturním a společenském životě měst a doslova oslnění nebývalými možnostmi nového uměleckého druhu, ale po letech vzestupu i obtíže, vyvstalé z nové konkurence v televizním vysílání. Viděli jsme nedokonalé podmínky v improvizovaně zařízených kinosálech počátečních let i potom až velikášskou snahu podnikatelů přiblížit se okázalostí nových interiérů dekorativní nádheře tradičních divadelních hledišť a posléze střízlivou úvahou řízenou tendenci po maximální, specifické filmového představení odpovídající funkčnosti projektů. Poznali jsme vlnu masového zakládání nových podniků a tendenci k budování sálů tisícové kapacity i zase dobu zániku mnoha kin a obratu ke zřizování interiérů komorního charakteru. Zdá se, že vývoj už překonal spodní oblouk kritické křivky nedávných let, že podnikatelé našli nové způsoby řešení a naznačili tak nové cesty i stavebním projektantům. K jakým výsledkům povedou tyto cesty, to možná ukáží už příští léta. A nové tisíciletí – kdoví?

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)

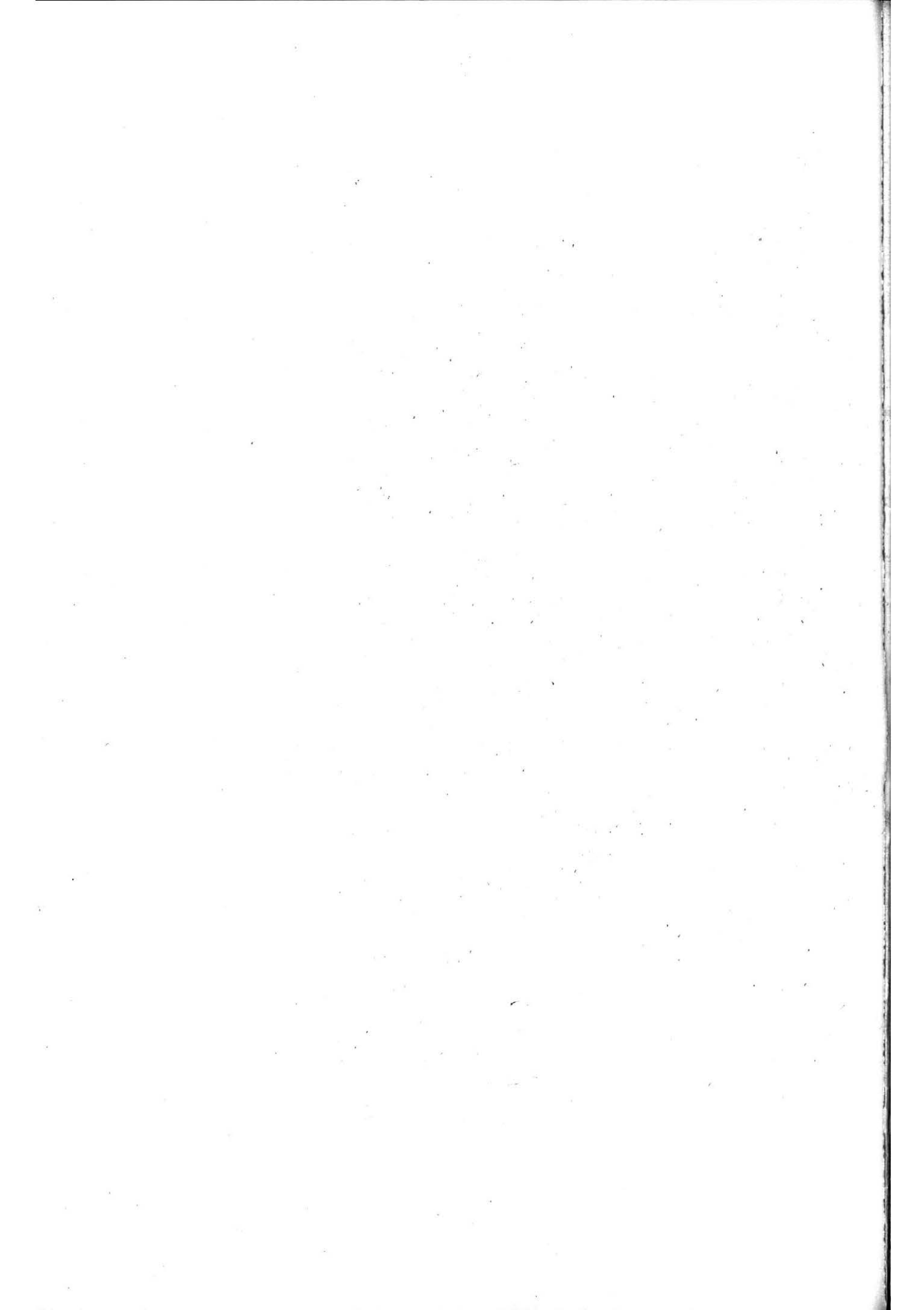
SUMMARY

THE HISTORY OF THE CONSTRUCTION
OF PRAGUE MOVIE HOUSES*Part IV – The Post-War Half-Century*

Jiří Hilmera

The fourth and last part covers approximately the same time span as the preceding three parts together. Prague was already equipped with a number of top-quality cinemas during the initial post-War years; the building industry had much more important tasks to undertake immediately after the War and, not longer after the situation stabilised, tough competition faced film and cinemas in the form of television. During the pre-War period, Prague appeared to be the centre of innovation throughout the world of film screening and cinema construction; just after the War, however, projects of a more universal nature and those developing outside Prague in a broader global context began to emerge. The slogan beneath which post-War construction sought to undertake its tasks was standardisation. This also prompted a competition in designing model projects for cinema halls which was instigated by the Czechoslovak film company at the end of 1946 and early 1947. Those calling the tender stressed the importance of the acoustic quality of the proposed cinemas. All the designs signalled a marked distance from conservative residue which continued to characterise the disposition of the cinemas during the last few pre-War years and indicated an equally clear trend towards those traits of cinema screening technology which we regarded in the previous parts as progressive. The endeavour to perfect the function of cinema screening was clearly the leading idea underlining all the published designs. Set against the wealth of initiative generated by the competition, in practice, of course, the situation was much less desirable. Such was the case chiefly in Prague when the new venues were being planned; the capital's hitherto high-quality screening equipment and cinema interiors were forced back into the shadows by all kinds of facilities introduced into the new housing estates which themselves were part of emerging industrial conglomerates. A small but nevertheless conceptually integrated and prized number of new cinemas began to appear in the centre of Prague after the mid-1960s. These were unified spaces without balconies but with a marked floor-level gradation for unobstructed viewing. The once obligatory theatre boxes were definitely a thing of the past. During a period of growing competition from television and video, it would become apparent that the cinemas would have to win their audiences not only with an attractive, well-chosen film programme and technically perfected screenings but also by proving to viewers that to „go to the cinema“ would again mean, as it did before, to „go out into society“.

Translated by Karolina Vočadlo



Ozvěny 54. kongresu FIAF

BEZ GREGORA

Rozhovor s Enno Patalasem

Pane Patalasi, jména Gregor a Patalas u nás mnohým čtenářům Dějin filmu splynula v jednu osobu. Co tomu říkáte?

Jeden knihkupec v Německu si dokonce myslel, že jsem otec Gregora Patalase. Můj syn se jmenuje Igor. Knihkupec něco pochytil o Gregorovi/Patalasovi a Igor mu splynul s Gregorem. Když jsme tehdy tu knihu psali, řekla Gregorova žena, že je snad jasné, že jména autorů půjdou podle abecedy, a já jsem se pousmál a řekl, když se nebojíte, že lidé budou mít Gregora za moje křestní jméno, tak nemám nic proti tomu.

Tak aspoň vznikla hezká mystifikace.

Když se nás ptali, jestli nechceme napsat pokračování, byl jsem proti. Gregor pak napsal další díl. K novému vydání jsem napsal úvod o tom, proč nechci pokračovat a co si o té knize myslím. Můj přístup byl od počátku vlastně žurnalistický. Byli jsme dva novináři, kteří chtěli nejprve sami získat přehled a Sadoul se jim zdál nevyhovující, Paul Rotha už také nebyl aktuální. Chtěli jsme vyplnit mezeru – v určitém konkrétním historickém momentu.

Zvláštní důraz jste kladli na vývoj jednotlivých národních kinematografií.

To byla perspektiva, která nás zajímala. Ne film jako sociologický fenomén, ale jako umění stavějící se proti panujícím ideologiím. Dnes už mne chronologické podání dějin filmu moc nezajímá. Takže, jestli někdo považuje za autora naší knihy Gregora Patalase, tak je mi to vhod, protože to nejsem já.

Mohl byste nám přiblížit, jak asi vypadalo cinefilní Německo v roce nultém?

Po válce se ve Francouzi obsazené části Německa dělo v kulturní politice mnohem víc než v americkém a britském sektoru. A ke kultuře počítali Francouzi už tehdy kinematografií. Filmový úřad francouzské vojenské vlády a vyslanectví organizovaly setkání německých a francouzských filmových klubů, první v roce 1949 v Titisee (to jsem ještě chodil do školy), druhé v roce 1950 ve Schluchsee, to už jsem měl za sebou první semestr na vysoké. Chtěl jsem se stát politickým žurnalistou, aktivně jsem se angažoval před prvními volbami do spolkového sněmu v roce 1949, ale když se systém etabloval a bylo jasné, že Adenauer bude na věčné časy, přešla mne chuť dělat opoziční politiku.



Enno Patalas na pražském kongresu FIAF v dubnu 1998
Foto Roman Sejkot

Zklamán politikou, začal jsem spoluorganizovat filmové kluby. Po Schluchsee jsme založili studentský filmový klub a já jsem si k žurnalistice přibral němčinu a dějiny umění. Ve Schluchsee jsem poprvé viděl Chaplinovy filmy natočené u Mutualu, Flaherty přijel s *Příběhem z Louisiany* a Melville s *Mlčením moře*. Sprátelil jsem se s Howardem Vernonem. Konalo se to v internátu a promítalo se v tělocvičně.

Váš tamější klíčový divácký zážitek?

Zloději kol! A pak ještě *Utrpení Panny Orleánské*, ale to hlavně proto, že mi při něm na rameni usnula krásná žena Chrise Markera.

Jak to potom s filmovými kluby pokračovalo?

Britové měli ve všech velkých městech střediska nazvaná Die Brücke (Most). V Bacharach pořádali retrospektivy dokumentů, přijeli Paul Rotha a Grierson, promítal se Harry Watt...

Stával se Mnichov už tehdy centrem dění?

Vůbec ne. Tam byl nezávislý filmový klub, který odmítal vstoupit do Svazu filmových klubů, když se tento usnesl, že bude promítat jen filmy povolené „Dobrovolnou

sebekontrolou“, aby získal státní podporu. A mnichovský klub řekl: ne, tomu se nepodřídíme. Existoval zákon, podle kterého musel být každý komunistický film (včetně filmů Defy) nejpozději do 24 hodin předložen interministeriálnímu výboru. Takže jsme večer v šest vyzvedli z nádraží třeba kopii *Křižníku Potěmkina* z Amsterdamu, promítli ji v přeplněném kině Apollo s osmi sty místy a téhož večera ji odnesli na nádraží a poslali zpátky. Stejně to bylo se Staudteho filmy *Klec* a *Poddaný* – pro běžnou distribuci byly zakázané. Adenauerova éra byla velice zpátečnická. Pokus zabránit promítání Resnaisova filmu *Noc a mlha* v Cannes byl typický. U filmu Konrada Wolfa *Hvězdy* chtěli zase zamlčet závěr, kde se německý dezertér připojí k odboji. Odboj nebyl diskutabilní. Když se ukazovaly zločiny a páchala je SS, tak to prošlo, ale když to byla wehrmacht, tak ne. *Řím, otevřené město* byl v Německu zakázaný, prý aby neohrožoval vztahy s Itálií. *Paisà* se promítala bez poslední epizody. A v německém dabingu zmizely nářáčky na nacistické Německo, v *Casablance*...

...a v Pověstném muži.

Ano. To samozřejmě budilo u mladých autorů odpor... a díky tomu byla zábava!

Proč se kolem počátků německé nové vlny nevytvořila žádná legenda podobná té francouzské?

Ve Francii existovala tradice tzv. kvalitních filmů, než se od nich nová vlna distancovala. A měli tam Jacquese Beckera a Ophülse a Bressona. Režiséry tohoto formátu jsme tehdy vůbec neměli, německý film byl dost ubohý.

Za jakých okolností vznikl časopis Filmkritik?

V orgánu Svazu filmových klubů Filmforum naše politické kritiky odmítali. Když tehdy v nakladatelství Rowolth poprvé vyšla Kracauerova kniha *Od Caligariho k Hitlerovi*, tak tam místo slovo třída pokaždé stálo „vrstva“, protože něco jako třída nebo třídní boj bylo tabu... Theodor Kotulla, s nímž jsem v Münsteru často sedával v kavárně, jednoho dne prohlásil, že potřebujeme vlastní časopis. Oproti francouzským cinefilům jsme byli my více v politické opozici. Nás zajímala hollywoodská levice pronásledovaná McCarthym.

Takže žádné „hitchcocko-hawksiánství“, ale lidé jako Kazan, které v Cahiers neměli moc rádi...?

Ano, a právě s francouzskou novou vlnou došlo uvnitř Filmkritik k obratu, ke schizmatu.

Předtím jste Cahiers nečetli?

To ano, ale ještě nás tolik neovlivnily. Náš jízdní řád byl jiný. Četli jsme Adorna, Kracauera a Benjamina, když ta jména ještě žádný Francouz neznal, ti je objevili teprve v posledních deseti letech, zatímco pro nás to byl kolem roku 1955 ohromný impuls.

Jak se odrazilo „schizma“ ve vašich filmových zálibách?

Jeden mnichovský kinař začal promítat westerny, které už nebyly léta k vidění. Fordovy *Stopaře* jsem napoprvé vůbec nepochopil. Později, při nočních projekcích ve filmovém muzeu, se Straubem a jeho ženou Danièle Huilletovou, jsme už byli Fordovi přívrženci. Když jsem poprvé viděl *Dlouhou šedou řadu*, byl jsem u vytržení. U Forda se při militaristických průpovídkách Johna Waynea začali studenti vzadu ošívát a smáli se. Danièle se otočila a volala: „Nebudte moc chytří, nebudte moc chytří!“ a já jsem dodal: „Ticho, akademičtí hochštapleři!“ To bylo před osmašedesátým, byl tam často Wenders a Fassbinder sedával se svou partou v první řadě. V padesátých letech jsem ještě tvrdil, že Hitchcock jako postava je zajímavější než jeho filmy a že by si měl hledat jiné náměty. Také Howard Hawks a *Hatari!*...

...ten film mám od něj nejraději!

...no, tak ten se mi zdál úplně úděsný! Dnes už ovšem samozřejmě... Tehdy byl pro nás vrcholem neorealismus – a Renoir, Welles... a Rusové. V cinefilii nám Němcům chyběla politická nevinnost. Později jsem napsal článek Obhajoba estetické levice, což byla reakce proti tzv. „politické levici“. Nesouhlasil jsem s krajními pozicemi ve stylu článku Hanse Rolfa Strobela O umění budeme mluvit později, i když zpočátku to byl i náš postoj, že film musí být nejdřív politicky v pořádku. Wilfried Berghahn se pak za Strobela postavil textem *Názory jedné skupiny*. Já jsem potom psal v článku *Názory jedné skupiny II* o nové generaci mnichovských filmařů, kteří nebyli společensky angažovaní a pro komise hodnotící kvalitu filmů nebyli žádoucí: Rudolf Thome, Klaus Lemke a další. Ti byli ve styku se Straubovými. Komu se líbil Godard, ten byl i pro Thomeho a Wenderse. Politickému křídlu kolem Kotully se celý ten směr nezamlouval, Godard ani Thome. Vzpomínám si, jak nám už dříve přišel jeden známý sdělit, že Godard natočil úplně hrozný film, takže konečně poznáme, jak jsme se v něm zmýlili. Nechali jsme si tedy s mojí ženou od něj ten strašný film vypravovat, byli to *Karabiniéři*, a čím déle mluvil, tím víc rostlo naše nadšení!

Jaké máte vzpomínky na začátky německé nové vlny?

Volkera Schlöndorffa jsem poznal jako asistenta Resnaisova *Loni v Marienbadu*. Pro Francaise byl něco jako německé kápo, někdo, kdo je popoháněl k práci. Napsal jsem článek o jeho krátkém filmu *Koho to zajímá*, zakázaném Dobrovolnou sebekontrolou. Později jsme ho s mou ženou potkali v Paříži, kde ještě studoval a moc dobře se mu nevedlo. Řekl jsem mu, že u nás se teď něco dává do pohybu, začínají se podporovat levné filmy. Alexander Kluge zažádal o podporu pro *Rozloučení se včerejškem*. Řekli jsme Schlöndorffovi, ať jde do Německa a jako námět jsme navrhli román, který už znal, Musilovy *Zmatky chovance* Törlesse.

Takže díky vám začal točit literární adaptace!

(Smích) Ano, staly se jeho specialitou. Jeden distributor vypsál cenu Carla Mayera pro scénář od neznámého autora. V porotě byla jedna frakce pro Straubovu *Kroniku Anny*

Magdaleny Bachové, to bylo ale ještě před filmem *Neusmíření*, když Strauba ještě nikdo neznal. Favoritem druhé frakce, k níž jsem patřil já, byl Schlöndorff. A jako pokaždé, když se dva nemohou dohodnout, shodnou se na něčem třetím. To byl scénář Wernera Herzoga Ohňová znamení (*Feuerzeichen*), z nějž se pak stal *Signál k životu* (*Lebenszeichen* = znamení života). Poslal ho pod pseudonymem, ale s číslem telefonu. Když pak byl u nás v bytě a řekli jsme mu, že vyhrál cenu, odpověděl, že věděl od začátku, že jeho scénář bude nejlepší a že to poznáme.

Někteří už tou dobou měli za sebou krátké filmy: Edgar Reitz, Haro Senft a další. Znal jsem je částečně ze setkání filmových klubů nebo z festivalů v Oberhausenu a v Mannheimu. Wenderse, který studoval na Vysoké filmové škole a natočil tam *Týž hráč zase střílí*, jsme získali jako autora pro Filmkritik. Jinak jsem podporoval hlavně Vlado Kristla, jehož záhřebské filmy jsem znal už z Oberhausenu a Hellmutha Costarda. Tomu jsem zůstal věrný dodnes, stále je to pro mne důležitá postava... točil extrémní věci jako *Kopaná jako ještě nikdy*.

S pochopením Jeana-Marie Strauba jsem měl zpočátku problémy. Scénář *Kroniky Anny Magdaleny Bachové* několikrát neprošel, teprve pod jiným názvem, *Kantáta*. Na financování tohoto filmu byl vytvořen fond, do nějž přispěl hlavně Maximilian Schell.

Mezi celovečerními filmy znamenal průlom Klugeho film Rozloučení se včerejškem, o němž jste tehdy napsal velmi pochvalnou recenzi.

Ten film mne skutečně nadchl, ovšem už ne ten, který následoval, *Artisté pod kopulí cirku*.

A ostatní?

To se střídalo. Co dělá v televizi, se mi zdá moc zajímavé a z filmů se mi velmi líbila *Moc citů*. Dnes už si ani nejsem jistý, jestli jsem měl tehdy s *Artisty* pravdu. Byl jsem strašně naštvaný, a když přišel Straub a řekl, že Rivettovi se z toho filmu udělalo tak špatně, že dostal žloutenku, tak jsem to bral jako potvrzení.

Z redakce Filmkritik jste počátkem sedmdesátých let přešel do mnichovského filmového muzea, které jste od roku 1973 řídil. Jaké je jeho postavení a role mezi německými filmotékami a archivy?

Nejdřív to bylo jen filmové oddělení Městského muzea. Už můj předchůdce měl nápad, udělat z něj filmotéku, to označení by také odpovídalo lépe. Berlínská Stiftung Deutsche Kinemathek je naopak ve skutečnosti archiv, který pořádá během filmového festivalu retrospektivy, ale nemá vlastní kino, takže jakápak filmotéka! (Gregorův Arsenal je nezávislé artkino s vlastní distribucí.) Hlavní filmový archiv je Bundesarchiv v Koblenzi. Zajišťoval filmy, které jsou vlastnictvím státu; po sjednocení mu připadl Státní filmový archiv NDR, ačkoli Bundesarchiv vůbec netoužil spolknout něco, co daleko přesahovalo jeho vlastní kapacity. Das deutsche Institut für Filmkunde je nekomerční větev Murnauova ústavu, vlastnického práva na staré německé filmy; obdobná nadace se připravuje pro filmy Defy.

V Mnichově jsem začal od počátku sbírat filmy, abych měl z čeho dělat program a abychom byli při výměnách atraktivní pro ostatní archivy. Umožnili jsme třeba Gosfilmofondu přístup k filmům Fassbindera, Herzoga a Wenderse a získali za to Ejzenštejna, Pudovkina a Dovženka. Chtěl jsem sbírat vrcholy světových filmových dějin, ale také německou novou vlnu, která počátkem sedmdesátých let ještě nebyla tak etablovaná. Chtěl jsem ji sbírat právě v Mnichově, kde bylo její centrum. Tvůrce, kteří mne zajímali, jsem chtěl mít pokud možno kompletně, i ty méně uznávané jako Kristla a Costarda nebo Herzogovy dokumenty. Kompletní Fassbinder nebo Wenders byly zaručené hodnoty, když jsme potřebovali mít hodně diváků. S německou klasikou jsme začali, když jsme zjistili, že nebyla v německých archivech dobře zachovaná. Při klubových setkáních ve Francii jsem viděl lepší kopie, například jednu krásnou, Murnauova *Fantoma*. Pátral jsem, odkud je, a tak jsem začal sbírat klasické filmy v té formě, jak se dochovaly a pokoušel se je zrestaurovat. Majitelé práva (Murnauův ústav) nebyli vůbec nadšení, že máme jejich filmy v lepším stavu. Když pak chtěli lidé z televize obnovit práva na staré německé filmy a dožadovali se mnichovských verzí, začali jsme být teprve pro Institut für Filmkunde zajímaví.

Zlepšila se během let podpora ze strany státu?

Ano. Nyní máme tzv. sdružení filmoték (Kinemathekenverbund). Členy se mohly nejprve stát jen státní instituce, ne komunální. Bavorský stát by za nás musel převzít záštitu, což bych ale já nechtěl. Slyšel jsem, že při nynější rozpočtové krizi se uvažuje o tom, že stát bude financovat jen Bundesarchiv, ale už ne Institut für Filmkunde, který by pak byl ohrožen. Jiná otázka je, jak si spolkový archiv poradí s přírůstkem archivu NDR, včetně personálu.

Nerestaurujete jenom německé filmy. Když chtějí Rusové vidět kompletní verzi svého nejslavnějšího filmu, musí se asi obrátit na Mnichov...?

Na *Křižník Potěmkin* jsme padli čirou náhodou, protože jsme chtěli kopii pro představení s hudbou a přitom zjistili, že autentická verze *Křižníku Potěmkina* neexistuje. Kopie Gosfilmofondu byly stažené z jedné kopie německého Říšského filmového archivu. Rusové tedy do této zkrácené německé verze doplnili staré ruské titulky, ale co vystříhla německá cenzura a ještě před ní Philipp Jutzi, který film adaptoval pro německou distribuci, to ve verzi Gosfilmofondu chybí. Tyto části obsahovala ozvučená verze, kterou kdysi udělali Sergej Jutkevič s Naumem Klejmanem. Pro nás nepřicházela v úvahu, protože byla na formátu zvukového filmu a ve špatné kvalitě, prostě duplikáty duplikátů. Ony chybějící části, které jsme teď už znali, jsme pak našli v jedné newyorské a jedné londýnské kopii. Když jsme je chtěli doplnit, zjistili jsme, že na místa, která německá cenzura vystříhla, byly dosazeny záběry z jiných částí filmu a na jejich místa zase duplikáty těchž záběrů. Takže byly ve špatné kvalitě tam, kde měly být a v dobré tam, kam nepatřily. My jsme je vrátili nazpátek. Teď se říká, že nejlepší verze *Křižníku Potěmkina* je v Mnichově.

U newyorské a londýnské kopie jsme si mysleli, že tam jsou chyby ve střihu nebo nečistoty vzniklé při kopírování, protože mezi dvěma záběry byla často vlepena dvě políčka

z jiného kotouče a často dokonce vzhůru nohama! Dnes si myslím, že to žádné chyby při kopírování nebyly a že to tak bylo v původní verzi. V celém filmu byly takové odštěpky, pro něž jsem v literatuře nenašel vysvětlení, až na to, že Ejzenštejn jednou řekl, že do filmu jakoby byly vypáleny střely plněné kovovými tělísky, tzv. kartáče. Snad to byla metafora pro tuto podivnost...

Rád bych se do toho filmu pustil ještě jednou a vyšel z dochovaných kopií, z americké a z anglické, abych viděl, jestli není třeba je respektovat víc, než jsme to udělali my. Naše verze je kompletnější než ona z Gosfilmofondu a v lepší obrazové kvalitě než ozvučená verze, ale montáž je změněná, není autentická.

S hudbou Edmunda Meisela ke Křížníku Potěmkinovi byl Ejzenštejn velmi spokojen, ale věděl přitom o Jutziho změnách?

Ano.

A souhlasil s nimi?

Vůbec ne, polemizoval proti tomu, že z pěti aktů udělali šest, proti mezititulkům a proti úvodním titulům, kde stálo, že ve filmu vystupují herci ze Stanislavského divadla, což byl pro něj úhlavní nepřítel. Pro veřejná uvedení jsme měli dvě kopie, jednu s přeloženými titulky pro turné s orchestrálním doprovodem po Německu a jednu s ruskými, včetně těch, které jsme doplnili z americké Jeye Leydy, například: „Bijte židy!“ Zachovali jsme rozdělení na pět aktů a Lothar Prox navrhl upravit hudbu tak, aby s nimi ladila.

A Deset dní, které otřásly světem?

To je podobný případ. Grigorij Alexandrov udělal v šedesátých letech ozvučenou verzi.

Se Šostakovičovou hudbou?

Ano. A tam jsou scény chybějící v kopii Gosfilmofondu, jen jedna scéna byla společně s nepovolenými caristickými filmy separátně v trezoru. Bylo to zasedání ÚV s Leninem a s Trockým. Naum Klejman si všiml mezititulku, jehož text znal ze scénáře *Deseti dnů, které otřásly světem*, a Alexandrov tu scénu do filmu vrátil.

Takže v jeho verzi bylo možné vidět Trockého?

Ano, ale jen se tam mihne, v původním filmu ho asi bylo víc. Alexandrov kromě toho doplnil několik chybějících záběrů z jedné kopie na šestnáctce, které teď známe z jeho ozvučené verze, ale ne na pětatřicítce ve formátu němého filmu. Vím, odkud z Anglie Alexandrov tu šestnáctku získal, ale zatím mi nikdo nedokázal říci, jak k ní předtím ona anglická instituce přišla a kde je pětatřicítka, na níž se ta distribuční šestnáctka zakládá. Myslel jsem, že to mohla být americká distribuční verze, ale to se nepotvrdilo. Doufám, že mí angličtí partneři budou v té věci dále pátrat.

U nás se zatím uvádějí němé filmy s doprovodem orchestru jen velmi zřídka. Je pro vás tento způsob prezentace němé kinematografie žádoucí?

Zpočátku vůbec nebyl, promítal jsem je bez hudby. Na festivalu experimentálních filmů v Knokke běžely avantgardní filmy bez zvuku a bylo to dobré. Když jsme u nás v muzeu promítali bez hudby rekonstruovanou verzi Robisonových *Varovných stínů*, bylo v plně obsazeném sále velké napětí, protože obraz na plátně provokoval k soustředění. Jindy jsem zjistil, že vedlejší zvuky ruší. Když jsme našli původní hudbu k Langovým *Nibelungům*, přestala být Kriemhildina pomsta najednou tak těžkým soustem a já pochopil, že tam hudba přece patřila. Ale nezačali jsme s tím my. Frankfurtské filmové muzeum mělo dobrého pianistu, pro nás jsem angažoval Aljoschu Zimmermanna a díky příspěvkům jediných dvou milionářů, které znám, Rudolfa Augsteina a Güntera Sachse, jsme pořídili křídlo. Nechal jsem Zimmermanna improvizovat výhradně k filmům z mé sbírky. Našli jsme také partitury k Lubitschovým filmům *Sumurun* a *Žena faraonova*, které upravil. U Renoirovy *Nany* jsme zjistili, že při premiéře se hrál Jacques Offenbach a Aljoscha vypátral, že kromě Offenbacha existuje spousta další výborné francouzské operetní literatury, což všechno využil ve svém klavírním doprovodu. Nejsou to korektní rekonstrukce, ale historická dimenze tam vždycky je. Co se zvukových filmů týče, promítáme je výhradně v původním znění, třeba japonské a bez titulků, i když je pak méně diváků. Japonci se radují...

Proč se restaurované němé filmy více nevyměňují mezi filmotékami v různých zemích? Místo toho se novým generacím diváků předvádí staré nekvalitní, krácené a zkomolené verze...

Problém, o němž mluvíte, je způsoben starou tradicí, podle níž promítají archivy to, co mají ve sbírkách. Když chtěl třeba Jacques Ledoux z Bruselu ode mne nějaký film a já jsem mu ho chtěl půjčit a udělat společnou retrospektivu Murnaua nebo Fassbindera, tak odmítl. Chtěl předvádět jen to, co sám měl, chtěl ty filmy mít. Já jsem jich chtěl také mít co nejvíce, ve správných verzích! Při půjčování jsem byl zpočátku hodně velkorysý, ale pak jsme museli udělat černou listinu institucí, jimž nebudeme kopie půjčovat, protože s nimi špatně zacházely. To mohly být i filmotéky! Co jste zmínil, by tak nemuselo být. Já jsem naše restaurované kopie často představoval v zahraničí na pozvání Goetheova institutu, ale promítalo se samozřejmě ve velkých sálech, třeba v Museum of Modern Art. Jistě by to bylo možné i v Praze, kdyby se našlo vhodné místo a peníze na transport.

Archivy a filmotéky musí filmy uchovávat, ale také je zpřístupňovat veřejnosti. Jaký je váš postoj k tomuto věčnému problému?

To je třeba stále znovu řešit. Negativy ztrácejí každým novým kopírováním na kvalitě. Kdybychom chtěli filmy jen uchovávat, nesměli bychom je promítat. Film ale žije jenom na plátně před publikem. Mrtvý objekt v krabici, to není film!

V jednom rozhovoru z doby vašeho ředitelování v Mnichově jste řekl zajímavou věc: Když by někdo chtěl psát práci o určitém režisérovi a obrátil by se na vás, ale stačilo by mu vidět

filmy toho režiséra na videu, tak byste ho vyhodil. V jiném archivu by zase třeba vyhodili toho, komu by to nestačilo.

To byla moje zásada i v praxi, že jsme lidem, kteří na něčem bádali, dali ke studiím videokazetu, ale museli se předtím podívat na ten film na plátně. Když neměli chuť, řekl jsem: nejste pro nás partner. V tom případě mne ani nezajímá, co byste o tom filmu napsal. Dnes už lze z kritik vyčíst, že autor píše jen o věcech, které lze z filmu pochytit na televizní obrazovce.

To se ovšem už i u nás stává pravidlem.

Že se kritikové takhle připravují? Může to být užitečné, ale napoprvé je třeba vidět film na velkém plátně. Jednou jsem mojí ženě básnil o jednom filmu s Fredem Astairem, a když ho pak vysílali v televizi, řekla, o čem prý jsem to mluvil, že tam nic takového neviděla!

Když jste byl v muzeu zahlcen německou klasikou, zbyl vám ještě čas pro německou novou vlnu?

Ano, vždyť právě tu jsem chtěl sbírat především. S klasikou jsem začal, když jsem ji chtěl uvádět a neměl jsem pořádné kopie. O filmech, které se mi vůbec nelíbily, jako *Metropolis*, jsem prohlásil: musíme ho mít, protože je důležitý.

Možná se vám stále ještě nelíbí...

(Smích) Kupodivu ano. Často se dělo to, že jsem odněkud přijel a všichni se vyptávali: „Tak co, zase jsi něco viděl?“ A já jsem řekl: „Asi mě roztrhnete, ale našel jsem ještě jednu kopii.“ „Ale ne *Metropolis*!“ „To víte, že ano!“ „Do p...! Už nám to tak leze krkem!“ Pak jsme si ale sedli ke stříhačskému stolu a okamžitě jsme byli zase nadšení dokonalostí formy a zjišťovali podle partitury, co patří jinam, než to bylo dochováno. Narozdíl od Rivetta, který kdysi napsal, že ty obrazy jsou tak úžasné, že je vedlejší, jak šly za sebou, jsme teď viděli, jak výborně byly sestříhané. Sílu obrazové rétoriky Američané vůbec nepochopili. Langovy mezititulky člověka vždycky vhodí do příštího záběru, obrazy reagují na to, co říká někdo na jiném místě. Názor Dominique Païniho, že plynulost montáže se prosadila ve zvukovém filmu a my si ji teď do naší představy o němém filmu zpětně dosazujeme, je nesprávný. Napětí narativní motáže buduje Lang od obrazu k obrazu naprosto zřetelně – Noel Burch o tom psal v souvislosti s filmem *Doktor Mabuse, dobrodruh*. Nesouhlasím také s Païniho myšlenkou, že filmy, které známe jako torza, bychom tak někdy měli ponechat, i když objevíme chybějící část, tak jako se může separátně uschovat nalezená část sochy, která už se vžila v období krásného torza. Musel jsem se smát, protože třeba film *Od rána do půlnoci* se v odborné literatuře vyzdvihuje jako beztitulkový a my jsme přitom zjistili, že tam titulky původně byly!

Asi je také nesprávná spekulace, že Renoirově Noci na křižovatce by neprospělo, kdyby se našel onen pověstný ztracený kotouč.

To je také nesmysl. Pravda jistě je, že *Noc na křižovatce* by zničilo, kdyby se vyčistila zvuková stopa, což se zřejmě stalo se *Zločinem pana Langa*. I u *Vraha mezi námi* se kdosi pokusil filtrovat ruchy. Dokud někdo mluví, tak to hučí, a najednou spadnete do díry ticha. U nějakého filmu mi to šlo tak na nervy...

Ještě jsme nezmínili vaši překladatelskou činnost, například Godardův Úvod do skutečných dějin filmu.

Německé vydání mělo větší čtenářský ohlas než originál. Překládáme společně s mojí ženou, já tak dobře francouzsky neumím. Teď bychom rádi přeložili čtyřřvazkovou knižní verzi Godardova videocyklu Příběh(y) filmu, jejíž originál má vyjít u Gallimarda.

(Praha, duben 1998)

Připravil Milan Doinel

Citované filmy:

Artisté pod kupolí cirku (Die Artisten in der Zirkuskuppel; ratlos; Alexander Kluge, 1967), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Deset dní, které otřásly světem* (Oktjabr; Sergej Ejzenštejn, 1927), *Dlouhá šedá čára* (The Long Gray Line; John Ford, 1955), *Doktor Mabuse, dobrodruh* (Dr. Mabuse, der Spieler; Fritz Lang, 1922), *Fantom* (Phantom; Wilhelm Friedrich Murnau, 1922), *Hatari!* (Howard Hawks, 1962), *Hvězdy* (Sterne; Konrad Wolf, 1958), *Karabiniéři* (Les Carabiniers; Jean-Luc Godard, 1963), *Klec* (Rotation; Wolfgang Staudte, 1949), *Kronika Anny Magdaleny Bachové* (Chronik der Anna Magdalena Bach; Jean-Marie Straub a Danièle Huillet, 1968), *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Potomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Mlčení moře* (Le Silence de la mer; Jean-Pierre Melville, 1948), *Moc citů* (Die Macht der Gefühle; Alexander Kluge, 1983), *Nana* (Jean Renoir, 1926), *Neusmíření* (Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht; Jean-Marie Straub a Danièle Huillet, 1965), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Noc a mlha* (Nuit et brouillard; Alain Resnais, 1955), *Noc na křižovatce* (La Nuit du carrefour; Jean Renoir, 1932), *Od rána do půlnoci* (Vom Morgens bis Mitternacht; Karl-Heinz Martin, 1920), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Poddaný* (Der Untertan; Wolfgang Staudte, 1950), *Příběh z Louisiany* (Louisiana Story; Robert Flaherty, 1948), *Rozloučení se věřejškem* (Abschied von Gestern; Alexander Kluge, 1965), *Řím, otevřené město* (Roma città aperta; Roberto Rossellini, 1945), *Signál k životu* (Lebenszeichen; Werner Herzog, 1968), *Stopaři* (The Searchers; John Ford, 1956), *Sumurun* (Ernst Lubitsch, 1920), *Utrpení Panny orléánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1927 – 1928), *Varovné stíny* (Schatten; Arthur Robison, 1923), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1930), *Zločin pana Langa* (Le Crime de Monsieur Lange; Jean Renoir, 1935), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948), *Žena faraonova* (Das Weib des Pharao; Ernst Lubitsch, 1922).

Ozvěny 54. kongresu FIAF

DĚJINY FILMU
A REKONSTRUKCE FILMŮ

Rozhovor s Janem-Christopherem Horakem

Jan-Christopher Horak (nar. 1951, po otci českého původu) je filmovým historikem a restaurátorem. Absolvoval universitu v Münsteru, studoval na filmové akademii Bostonské university. Od roku 1976 byl volentérem v Institutu George Eastmana (George-Eastman-House) v Rochesteru (stát New York, USA). V letech 1984 – 1994 působil jako kurátor v Institutu George Eastmana a vyučoval na universitě v Rochesteru (v roce 1994 se stal profesorem). V letech 1994 – 1998 byl ředitelem Filmového muzea v Mnichově a profesorem na Televizní a filmové vysoké škole (Hochschule für Fernsehen und Film) tamtéž. V roce 1998 nastoupil na místo ředitele filmového archivu a filmového muzea společnosti Universal (Universal Studios) v Los Angeles.

Publikoval mj.: *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939 – 1945* [Antinacistické filmy německé emigrace v Hollywoodu 1939 – 1945]. Münster 1984. *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933* [Úběžník Hollywood. Dokumentace k emigraci filmařů po roce 1933]. Münster 1984. Editor: *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919 – 1945* [Milovníci filmu. První americká filmová avantgarda, 1919 – 1945]. Madison, WI 1995. *Making Images Move. Photographers and Avant-Garde Cinema* [Uvádění obrazů do pohybu. Fotografové a avantgardní film]. Washington, DC 1997.

* * *

Začneme „prehistorií“. Studoval jste na universitě v Münsteru a Münster je pro filmové vědce spojen s tzv. MAkS Publikationen, ediční řadou, v níž vyšlo mnoho knih o sémiotice filmu. Můžete nám něco říci o historii této ediční řady, celého tohoto výzkumného a nakladatelského podniku?

MAkS je zkratka pro Münsterský sémiotický kroužek (Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik). Kroužek vznikl tak, že se sešla skupina studentů, hlavně lingvistů, kteří se zajímali o sémiotiku filmu, ale nejen o ni, i třeba o sémiotiku sportu. Já jsem byl v Ústavu publicistiky na druhé straně ulice, ale také mé zájmy se týkaly spíše teorie. Tehdy, v polovině sedmdesátých let, nebyly v Německu vůbec žádné publikační možnosti a studenti měli těchto možností ještě méně. Tak jsme se dohodli, že když není k dispozici žádné nakladatelství, bude třeba ho založit. Münsterský sémiotický kroužek se tedy stal také nakladatelstvím. Po řadu let jsme ediční práci obstarávali sami. Knihy i další publikace, jako byl časopis pro filmovou bibliografii *film theory*, jsme produkovali velmi levně. Pak jsme zjistili, že můžeme použít universitní tiskárnu, a když jsme pro některé publikace



Jan-Christopher Horak
Foto archiv

získali od university příspěvek, došlo k tomu, že se nakladatelství po nějaké době osamostatnilo a vydávalo stále více publikací, mezi nimi i mou dvousvazkovou disertaci – *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration a Fluchtpunkt Hollywood*. Bylo pro mě velmi potěšitelné, že se tyto knihy staly jeho prvním bestsellerem, dosáhly čtyř vydání. Nakladatelství poprvé vydělalo nějaké peníze a zaměstnalo pak také obchodního vedoucího – a tak je tomu dodnes.

V rámci MAKs Publikationen tedy stále vycházejí nové knihy...

Ano. Teď už ovšem v „kroužku“ nejsem, protože také už nežiji v Münsteru. Ještě jsem chtěl říci, že se zde projekty vždy předkládají grémiu a to rozhoduje, zda bude projekt realizován, či nikoli.

Hodně jste se zabýval německým exilovým filmem. Proč byla právě tato problematika pro publikum tak zajímavá? A myslíte si, že je toto téma stále důležité?

V době, kdy jsem podnikal své výzkumy, neexistovala žádná vědecká literatura o filmových režisérech, hercích, kameramanech, kostýmních výtvarnících atd., kteří pracovali v Německu do roku 1933 a v Rakousku do roku 1938 a kteří pak jako židé museli utéci. Mnozí z nich přirozeně šli do Hollywoodu a natáčeli tam filmy, hlavně v době války. Často to byly antinacistické filmy, protože se předpokládalo, že když přicházejí z nacistického Německa, budou vědět lépe než Američané, jak ty filmy udělat. A jak už jsem řekl, v té době ještě vůbec nebyl přehled, o kolik filmových umělců skutečně šlo – těch, kteří museli jít do exilu, byly skoro dva tisíce. Bylo tedy jistě zajímavé něco o tom napsat. I nadále jsem toto téma sledoval a došel jsem k tomuto závěru: Pokud jde o dobu fašismu, je třeba mluvit o dvou německých kinematografiích – o kinematografii ovládané fašismem a o kinematografii exilové. Můžeme si všimnout, jak se v exilových filmech stále znovu objevují určitá témata a obsese, ať byly natočeny ve Francii, v Anglii nebo v Americe. A ještě jeden aspekt byl pro mě zvlášť zajímavý, protože můj otec byl v roce 1939 jako pražský student zatčen a odvezen do koncentračního tábora Sachsenhausen-Oranienburg a protože moje teta ukrývala jednoho z původců atentátu na Heydricha a po válce nejprve dostala řád a pak byla komunisty osm let vězněna. V Americe vznikly tři filmy o českém hnutí odporu a o atentátu na Heydricha – *I katové umírají*, *Hitlerův šílenec* a *Rukojmí*. Těmito filmy jsem se také zabýval ve své disertaci, protože v nich určitou roli hrála okupace Československa, i když ne vše, co se zde objevuje, odpovídá pravdě. Ty filmy určitým způsobem souvisely s historií mé vlastní rodiny.

Pracoval jste v Institutu George Eastmana v Rochesteru. Můžete nám popsat povahu jeho činnosti?

Institut George Eastmana je členem FIAF, tak jako Národní filmový archiv v Praze, a plní vlastně stejné úkoly. V Americe neexistuje žádný národní filmový archiv, nýbrž několik takto zaměřených institucí. George-Eastman-House, Museum of Modern Art, The Library of Congress a UCLA Film & TV Archive představují čtyři velké veřejné filmové archivy. Jejich činnost spočívá ve shromažďování, restaurování a prezervaci filmů, především amerických. Jedním z cílů je také zpřístupnění těchto filmů – k tomu jsme měli speciální kino. Institut George Eastmana vlastní rovněž archiv s velkým množstvím listinných dokumentů, kam přichází studovat mnoho vědců. Vedle toho jsme prováděli rekonstrukce filmů a věnovali jsme se práci v oblasti historie filmu, stejně jako v jiných filmových archivech.

V současnosti končí vaše působení ve funkci ředitele Filmového muzea v Mnichově. Jsou cíle Filmového muzea totožné, nebo tu jsou nějaké rozdíly?

Obecně vzato jsou cíle totožné. V Mnichově jsem se pochopitelně už nezabýval americkým filmem, nýbrž především filmem německým a jedním z těžišť mé činnosti bylo shromažďování mnichovských filmů. V Mnichově se filmová výroba datuje od roku 1909,

vzniklo zde po Berlíně druhé produkční centrum a bylo tu natočeno velké množství filmů; snažil jsem se získat ze zahraničí řadu filmů, které v Německu už nebyly k dispozici. Prováděli jsme restaurace filmů a v loňském roce velkou rekonstrukci Pabstovy *Uličky, kde není radosti*. V současné verzi trvá tento film kolem tří hodin, je tedy o více než hodinu delší než všechny verze dosavadní. Snažili jsme se uvést film do podoby, v níž jej už více než padesát let nebylo možno spatřit.

V Mnichově jde o muzeum. Je tam možno také navštívit nějakou expozici?

Muzeum vlastně není vhodný název, nemáme žádnou stálou výstavní plochu. Filmové muzeum založil roku 1963 Rudi Joseph, také emigrant a asistent u Pabsta a Douglase Sirka. V době, kdy muzeum vedl, v šedesátých a sedmdesátých letech, se zde organizoval nejen program filmotéky, tedy projekce filmů, ale opakovaně také různé výstavy (věnované Fellinimu, Paulu Wegenerovi atd.). Můj předchůdce Enno Patalas se o výstavy moc nezajímal, soustředil se spíše na rekonstrukce filmů – díky nim získalo Filmové muzeum mezinárodní proslulost. Po svém příchodu do Mnichova jsem se snažil respektovat obojí zaměření, věnoval jsem se jak rekonstrukcím, tak výstavám (právě nyní jsem uspořádal velkou výstavu o Arnoldu Fanckovi, „filmaři hor“, doprovázenou katalogem Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm [Hory, světlo a sen. Dr. Arnold Fanck a německý horský film]). Nejsou to ovšem stálé výstavy, nýbrž dočasné.

Mluvil jste o rekonstrukci filmů. Myslíte si, že je možno dospět k autentické verzi němých filmů, resp. k jakési „kritické edici“, srovnatelné s kritickými edicemi literárních textů?

Tato věc je velmi obtížná a komplikovaná. Především je myslím třeba konstatovat, že filmové historiografii, jak ji až donedávna pěstovali „klasičtí“ historici filmu, tato textověkritická dimenze chyběla, tj. předpokládalo se, že kopie, které bylo možno vidět, jsou originály, že je tedy k dispozici stejný objekt jako ve dvacátých, třicátých či desátých letech. Dnes – především na základě rekonstrukčních prací, rozvinuvších se v posledních patnácti až dvaceti letech – víme, že tomu tak není, že každá filmová kopie je unikát, že se v průběhu času mění (bývá zkracována, napadá ji a mrzačí cenzura, poznamenává ji chemický rozklad) a že koneckonců není možné znovu získat originál. A i kdybychom originál měli, nemáme už projektory, které by jej mohly promítat. Neexistuje nitrátový film (resp. ještě existuje, ale nepromítá se), nový materiál je chemicky odlišný, a to znamená, že obraz na plátně je jiný než v roce 1910 nebo 1920. Promítací aparatury jsou jiné, jiné je světlo projektoru, už to není světlo vydávané uhlíkovou lampou, nýbrž světlo xenonové. A to má jinou barvu. Nejsme tedy už schopni reprodukovat originál. Můžeme ale sestavit jakousi textověkritickou verzi, a to tak, že – obdobně jako literární vědci – podrobíme všechny dostupné varianty daných filmů velmi důkladnému filologickému zkoumání a výsledky pak porovnáme s dochovanými dokumenty, cenzurními spisy, scénáři, výpověďmi režisérů apod. Poté se můžeme pokusit vytvořit kopii, která bude podobná originálu. V případě *Uličky, kde není radosti* jsme měli pět zcela odlišných verzí, mj. proto, že cenzurní zásahy byly v různých zemích rozdílné. Neměli jsme verzi

německou, ale jen verze zahraniční, takže mezititulky byly vždy v jiných jazycích, nikoli v němčině – cenzurní spis s originálními mezititulky nebyl k dispozici. Museli jsme se tedy k originálu prodírat. Originál tu je, ale jen v podobě ideálního obrazu, z něhož jsou nám dostupné pouze fragmenty. Je to jako zmizelá freska – při pečlivém očištění se objeví její části, ale s celkem se už nesetkáme.

Je to tedy skutečně restaurace jako ve výtvarném umění...

Jsem v tomto ohledu purista: když vytvoříme rekonstrukci, umístíme do úvodních titulků přesný popis toho, co jsme udělali a co ještě chybí. A vždy uvádíme, že nejde o originál, nýbrž o moderní rekonstrukci toho, jak film kdysi vypadal. Rekonstrukce není nikdy úplná – a z teoretického hlediska zůstává vždy neúplnou, i když máme celý film, protože, jak už jsem řekl, je tu jiný materiál, chemikálie, světlo. Také např. formáty obrazu jsou jiné.

Němé filmy se často promítají s „uřezanými“ hlavami herců.

Nejde jen o formáty němých filmů. V současnosti např. pracujeme na filmu Maxe Ophülsa *Lola Montezová*, který byl natočen ve francouzské a německé verzi, se stereofonním zvukem a plným obrazovým okénkem. To znamená, že zvuk je zaznamenán magneticky mezi perforací. Žádné projektory nejsou už schopny takový film promítat, takže ho nemůžeme reprodukovat. Musíme tedy hledat způsob, jak nově vytvořit plné obrazové okénko a stereofonní zvuk. Je to vždy velký problém, protože originál neexistuje.

Jak to vypadá s barvou? Víme, že němé filmy využívaly barvu velmi často. Je to možno nějakým způsobem rekonstruovat?

Barvu je možno rekonstruovat, ale zase přibližně, nikoli v plné míře. Dříve se to dělalo tak, že film byl rozstříhán, ponořen do barvy a znovu slepen. Takto už nemůžeme postupovat. Je to příliš drahé a nemáme už příslušné chemikálie. Takže se používá barevný film – buď se sahá k překopírování na barevný film, nebo se kopíruje na film černobílý a pak je možno negativ prostřednictvím flushingu překopírovat na barevný film. Vypadá to jinak než na nitrátovém materiálu. Opět tedy jde o přiblížení. Totéž se vlastně děje při restauraci prvních systémů barevného filmu: Technicolor už nelze reprodukovat, protože už neexistuje. Kvalita barvy v případě Technicoloru nebo Agfacoloru je zcela specifická, je možno se jí přiblížit, ale nelze ji s naprostou přesností reprodukovat.

Myslíte si, že na základě rekonstrukcí bude třeba napsat nové dějiny filmu, že obraz vytvořený Georgesem Sadoulem, Jeanem Mitryem a dalšími potřebuje určité změny a upřesnění?

Myslím, že klasické dějiny filmu se dnes stále znovu přepisují, resp. píšou se jinak, především proto, že je ukončen boj za film jako umění, který vedli příslušníci první generace historiků filmu, jako byl Sadoul, Mitry, v Německu Enno Patalas. Není už potřeba přit se o tuto věc. Dnes jde o jiné rozpracování dějin filmu, prostřednictvím jiných metodologických forem, jako je nyní sémiotika, psychoanalýza, sociologie; tak jsou předmětem zájmu nejen velké umělecké filmy, ale často i filmy „béčkové“ a žánrové. Je to jiný pohled

na kinematografii, a tak vznikají i jiné dějiny filmu. Díky soustavné práci ve filmových archivech se objevuje stále více filmů, které nebyly známy, které neznali ani „klasičtí“ historici filmu; ti také často psali po paměti a nezhledli, resp. nemohli zhlédnout příslušné filmy znovu v archivu. Např. festival němeého filmu (Giornate del Cinema Muto) v Pordenone přináší každý rok nové téma s novými objevy. Tak byl objeven např. německý film před Caligarim nebo ruský předrevoluční film a jeho velcí mistři, jako byl Jevgenij Bauer. Vynořují se stále nové pohledy a tím se stále mění také dějiny filmu.

Jde mi teď hlavně o to, zda rekonstrukce s sebou přináší novou verzi historie filmu.

Jestliže si nyní, po vytvoření rekonstruované verze *Uličky, kde není radosti*, přečteme odpovídající pasáže u Lotte Eisnerové nebo Siegfrieda Kracauera, zjišťujeme, že oba tento film velmi podcenili. Patrně jej viděli teprve poté, co byl velmi silně zkrácen, tedy po druhém cenzurním řízení, a pak řekli, že film je velmi melodramatický a že příběh není dobře skloubený. Neviděli úplnou verzi, v níž má Pabst nikoli dvě, nýbrž dvanáct hlavních postav. Je to společenské panorama s nejméně čtyřmi nebo pěti rozličnými příběhy, které jsou navzájem protkány jako obrovský koberec. Dnes jsme tuto verzi víceméně rekonstruovali a vznikl film, který se svou narativní strukturou zřejmě řadí k nejkomplikovanějším německým filmům dvacátých let. Pokládám jej za skutečné mistrovské dílo, právě kvůli této velmi komplikované narativní struktuře, která se vlastně obejde bez psychologie. A tak je tento film zcela moderní a vůbec není melodramatický.

Na závěr: Jaké jsou podle vašeho názoru úkoly filmových muzeí a archivů? Co je nyní ještě třeba udělat?

Je třeba udělat ještě velmi mnoho. Mluvili jsme nyní o dějinách, o rekonstrukcích, ale dějiny přece stále pokračují. Natáčí se stále více filmů (teď i na video) a také ty musí být uchovány pro příští generace. To je jeden úkol. Předě mnou jako pedagogem stojí ještě jiný závažný úkol: V moderní společnosti „čteme“ obrazy mnohem více než jakékoli jiné znaky, ale většina lidí se neučí, jak s obrazy zacházet. Ve škole se žáci učí, jak číst slova, ale nikoli, jak „číst“ obrazy. Důležitým úkolem filmotéky, filmového muzea tak je vštípit lidem tuto dovednost.

(Praha, duben 1998)

Připravil Petr Mareš

Citované filmy:

Hitlerův šílenec (Hitler's Madman; Douglas Sirk, 1943), *I katové umírají* (Hangmen Also Die; Fritz Lang, 1942), *Lola Montezová* (Lola Montès; Max Ophüls, 1955), *Rukojmí* (Hostages; Frank Tuttle, 1943), *Ulička, kde není radosti* (Die freudlose Gasse; Georg Wilhelm Pabst, 1925).

*Edice a materiály***Kinozákon 1919**

*„... a jako Jste osvobodil náš celý národ z poroby, tak prosíme,
abyste Svým vlídným zájmem přispěli ráčil k tomu, aby i naše
čsl. kinematografie byla vysvobozena z pout zastaralých utlačujících
předpisů z doby absolutismu, aby jí byla uvolněna dráha k docílení
mety nejvyšší ve službách osvěty, mravnosti a míru.“*

*Z holdu Ústředního svazu kinematografů T. G. Masarykovi
k jeho 80. narozeninám v roce 1930¹⁾*

Vícekrát vzbuzovali historikové českého filmu – autora těchto řádků nevyjímaje – ve svých textech zdání, že československý stát po svém vzniku nevěnoval kinematografii příliš pozornosti a nevyvíjel žádné vážné míněné úsilí k odstranění jejího právního provizoria. Tato teze ostatně dobře korespondovala s vyprávěním pamětníků-„znárodnovatelů“ o macešském vztahu první republiky ke kinematografii. Snad právě proto se filmoví historikové tak dlouho spokojovali s pouhou deskripcí výsledných modelů, a nikoliv se studiem jejich genezí. S tezí o nezájmu státu přitom dlouho nevystačíme, protože skutečnost byla hodně jiná nebo přinejmenším a vlastně přesněji – mnohem složitější.

Starší filmová historiografie se nezřídka opírala jen o několik hlavních filmových periodik a o dokumentační „filmová hospodářství“ Jiřího Havelky, byla tedy do značné míry odkázána na to, co do těchto několika platform z veškerého oborového dění proniklo. Výraznější posun v poznání umožnil teprve systematický průzkum podstatně širšího vzorku filmových a kulturních časopisů i hlavních deníků.²⁾ Ale ani sebedetailnější zpracování těchto sekundárních zdrojů nemůže nahradit zdroje primární, tedy archivní prameny, zvláště pak při rekonstrukci takových událostí, které zůstaly z významné části zrakům veřejnosti skryty. Právě do této kategorie patří i legislativní aktivity státní správy po roce 1918 na poli kinematografie.

Popřevratový, několik let trvající pokus konstituovat moderní právní rámec nového oboru hospodářské i umělecké činnosti je pozoruhodný a nikoliv nedramatický příběh, jenž vypovídá o souběhu i protiběhu rozmanitých zájmů a iniciativ, o sváru koncepcí i o nekonceptnosti, o neústupnosti i nedůslednosti, ale také třeba o závisti a zlé vůli. Stabilní faktor představují v tomto příběhu majitelé kin – ti mají jasnou představu o svých cílech již z dob Rakouska-Uherska, jsou proto i podstatným nositelem určité kontinuity.³⁾ Naopak státní správa svou koncepci kinematografie teprve obtížně, konfliktně a značně nekoordinovaně hledá, vystavena navíc nemalému tlaku veřejného mínění. Přes značné úsilí nakonec k nějaké ucelené, široce akceptované koncepci dospět nedokáže, což její odhodlání dořešit československou kinematografickou legislativu podvazuje na mnoho dalších let.

1) „ZZSK“ 10, 1930, č. 3, s. 3 – 4.

2) Tento průzkum, prováděný v sedmdesátých a osmdesátých letech, je spjat především se jménem Zdeňka Štáblý, který z jeho výsledků vytěžil svá pětisvazková *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. I. – IV.* (ČSFÚ, Praha 1988 – 1990).

3) Srov.: Ivan Klimeš, *Majitelé kin a rakouská státní správa 1912 – 1918*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 3, s. 171 – 179.

Ještě jako rakouští občané domáhali se majitelé kin opakovaně a bezvýsledně právních jistot pro svou živnost. Rakouský licenční systém, jehož aktuálnost pro kinematografy znovu potvrdilo ministerské nařízení ze dne 18. září 1912 č. 191 ř. z., omezoval platnost udělených kinolicencí na dobu maximálně tří let. Poté bylo třeba žádat o prodloužení licence na další období, přičemž na její opětovné udělení nepříslušel žadateli žádný právní nárok. Rakouské úřady sice – už s ohledem na značné investice, jež vyžadovalo zřízení kina – tyto licence víceméně automaticky prodlužovaly, ale majitelé kin těžce nesli, že jsou odkázáni jen na benevolenci úředníků. Požadovali, aby se kinematografická živnost změnila v živnost koncesovanou ve smyslu živnostenského řádu. To by odstranilo časové omezení státního souhlasu a začlenilo provozování kina mezi standardní, zákonem chráněné živnosti. Zatím však chyběly jakékoliv záruky, že úřady nezmění svou strategii. Jak se mělo vbrzku ukázat, obavy majitelů kin vůbec nebyly liché.

Do nové republiky vstupovala tato gründerská generace „kinařů“ s velkými nadějemi, že se jim konečně dostane zadostiučinění. Již v polovině prosince 1918 proskočí ve filmovém tisku rozradostněná zpráva, že film již nebude spadat pod ministerstvo vnitra jako dosud, nýbrž pod ministerstvo školství a národní osvěty (MŠANO), v jehož čele stojí člen Spolku českých majitelů kinematografů ministr Gustav Habrman, že bude za účasti filmových expertů vypracován nový kinematografický zákon, reformována cenzura a licence že budou nahrazeny koncesemi.⁴⁾ Změně resortní příslušnosti přikládaly filmové kruhy symbolický význam – kinematografii by tím společnost přiznala nový status jako oboru s dominantním prvkem kulturním, nikoliv jen přízemně zábavním či hospodářským. „Jedna z hlavních našich myšlenek vždy byla: chceme býti a jsme *lidovýchovným činitelem*, chceme tedy, abychom byli zároveň s divadly postaveni *na roveň školám*,“ ohlašoval jeden z nejvýznamnějších kinematografických činitelů popřevratových let Julius Schmitt.⁵⁾ Téma resortní příslušnosti bylo, zdá se, skutečně nastoleno již v závěru roku 1918, ale do tisku prosakovaly jen kusé informace z druhé ruky. Podle nich bylo ve hře vedle ministerstva vnitra a ministerstva školství a národní osvěty rovněž ministerstvo sociální péče, jež prý mělo zájem zejména o udělování licencí, a dokonce i ministerstvo národní obrany.⁶⁾ Zmatečné zprávy posilovaly ve filmových kruzích obavy, že se kdesi zrodí nějaké zásadní koncepční rozhodnutí, aniž bude vyslechnut hlas těch, jichž se chystaná změna dotkne nejvíce. Od počátku roku 1919 proto můžeme sledovat zvýšené úsilí stavovských kinematografických institucí o to, aby celý proces udržely pod kontrolou či aby se na něm mohly alespoň vlivným způsobem podílet. Tři hlavní oborové organizace – Spolek českých majitelů kinematografů, Sdružení českých výrobců filmových v Praze a Syndikát československých půjčoven a výroben filmových v Praze – podaly v lednu 1919 na ministerstvo vnitra a ministerstvo školství a národní osvěty memorandum, v němž vyslovily a argumentovaly svůj eminentní zájem o příslušnost kinematografie k MŠANO, žádaly maximální zjednodušení cenzury a přizvání filmových odborníků ke koncepčním pracím centrálních úřadů.⁷⁾ Toto memorandum *de facto* odstartovalo předlouhou a nepřítisť úspěšnou sérii pokusů filmových kruhů vstoupit do rozhodování úřadů

4) Srov.: *Budoucnost Kinematografického oboru v našem státu*. „Československý film“ 1, 1918, č. 1 (16. 12.), s. 4.

5) J. S. [Julius Schmitt], *Čekáme*. „Československý film“ 1, 1919, č. 2 (1. 1.), s. 2.

6) Srov. tamtéž. Dále srov.: [Ministerstvo pro péči sociální...]. „Československý film“ 1, 1919, č. 2 (1. 1.), s. 8.

7) Srov.: J. S. [Julius Schmitt], *Naše snahy. Kus historie vývojové*. „Československý film“ 1, 1919, č. 4 (1. 2.), s. 3. Memorandum navrhovalo ministerstvům jako experty jmenovitě tyto představitele jednotlivých organizací: za Spolek českých majitelů kinematografů předsedu spolku Richarda Baláše, místopředsedu K. L. Klusáčka a jednatele Václava Koubíčka, za Sdružení českých výroben filmových ředitele Pragafilmu Antonína Fencla a jednatele Excelsiorfilmu Josefa Zavřela a za Syndikát československých půjčoven a výroben filmových předsedu syndikátu Julia Schmitta a pokladníka syndikátu Jana Reitra.

o životních otázkách celého odvětví a nastolit řádnou spolupráci kinematografických organizací s příslušnými orgány státní správy první Československé republiky.

Zformovat své řady a pozvednout slyšitelněji svůj hlas stalo se za dané situace pro filmové kruhy prvořadým úkolem. Na dny 26. – 27. února 1919 byl svolán I. sjezd majitelů kin v Československu, jehož se vedle majitelů kin z Čech, Moravy, Slezska a Slovenska, zástupců půjčoven i výroben, herců i filmových autorů zúčastnili i zástupci zemské vlády (dr. Hanuš Voves) a ministerstva sociální péče (dr. V. Meduna). Sjezd přijal rezoluci požadující zkoncesování kinematografické živnosti, regulaci množství kin úměrně poptávce a opětovně účast filmových odborníků při projednávání kinematografických záležitostí ve vládě a na příslušných úřadech (viz dokument č. 1 naší edice).⁸⁾ Únorové týdny předsjezdové vyplnili organizátoři sjezdu četnými intervencemi na ministerských úřadech včetně návštěvy u ministra školství a národní osvěty Gustava Habrmána a dvou audiencí u ministra vnitra Antonína Švehly. Odsud si také odnesli zřejmě první skutečně konkrétní odpověď: kinematografie je prý definitivně přidělena ministerstvu vnitra, přičemž ministerstvo sociální péče bude mít pouze právo ingerence při udělování nových licencí, na případné zestátnění kinematografů pak se vůbec nepomýšlí.⁹⁾ Série intervencí vyvrcholila audiencí u presidenta Masaryka v druhý sjezdový den 27. února 1919. Rovněž Masaryk deputaci majitelů kin ujistil, že časopisecké zprávy o možném zestátnění kin nemají žádného podkladu, neboť vláda se touto otázkou vůbec nezabývá.¹⁰⁾

Představa možného zestátnění kin však jejich majitele pronásledovala celkem oprávněně. Ne snad že by k tomu zavdaly bezprostřední podnět samotné úřady, ale jak vysvítá z dobových diskusí v tisku, veřejnost byla podobné myšlence nakloněna více než příznivě. Socializační nálady patří ostatně k charakteristickým rysům popřevratového Československa a různé proudy politické reprezentace, pravicové nevyjímaje, jim zpočátku v rétorické rovině vycházely vstříc.¹¹⁾ Nadějeplné očekávání společnosti, zradikalizované válečným zážitkem i velkým úkolem vybudovat vlastní stát, obecně posilovalo odhodlanost úřadů různé změny zásadní povahy opravdu uskutečnit. V tom ostatně nebyl československý stát žádnou výjimkou, obdobnou situaci zažívalo po válce mnoho evropských států. Na poli kinematografie si pak četné změny vynucoval i prudký rozmach oboru. Právě na přelomu desátých a dvacátých let modernizuje svou kinematografickou legislativu řada zemí, např. Francie, Německo, Norsko, Maďarsko aj. Na různých místech Evropy a nikoliv jen v revolučním Rusku se přitom vynořila idea zestátnění kinematografie nebo některé její části. Již v červnu 1918 předložil kupříkladu uherský ministerský předseda Sándor Wekerle parlamentu návrh na zestátnění kin, podle něhož měla kina připadnout obcím; pro odpor téměř všech politických stran návrh v parlamentu neprošel. Obdobný model se však podařilo prosadit v parlamentu norském, který výhradní právo k provozování kin v témže roce obcím

8) Srov.: Dr. L u d v í k, *Sjezd majitelů kinematografů v republice československé*. „Československý film“ 1, 1919, č. 7 (1. 3.), s. 7 – 9. Majitelé kin urgovali reakci úřadů dalším memorandem dne 24. dubna 1919 (viz dokument č. 2). K tomu srov.: *Kinomajitelé a vláda*. „Československý film“ 1, 1919, č. 13 (8. 5.), s. 6.

9) Srov. knihu protokolů ze schůzí Spolku českých majitelů kinematografů, NFA, f. Zemský svaz majitelů kinematografů (dále jen Protokoly), zápis ze dne 20. 2. 1919. Dále srov.: *Z činnosti Spolku českých majitelů kinematografů*. „Československý film“ 1, 1919, č. 7 (1. 3.), s. 4.

10) Srov.: *President Masaryk o kinematografii*. „Národní listy“ 59, 28. 2. 1919, č. 51, s. 4. K časopiseckým diskusím o zestátnění kin srov. např. polemiku mezi Gustavem Jarošem a Juliem Schmittem: G. [Gustav Jaroš-Gamma], *Kino jakožto škola zločinců*. „Česká stráž“ 2, 1919, č. 5 (6. 2.), s. 7; Julius S c h m i t t, *Za jasnější a správnější konkluse. Otevřený dopis panu spisovateli Gammovi*. „Právo lidu“ 27, 11. 2. 1919, č. 36, s. 9 – 10 (přetisk viz „Československý film“ 1, 1919, č. 6/20. 2./, s. 2 – 4); *Kino jakožto škola zločinců*. „Česká stráž“ 2, 1919, č. 7 (20. 2.), s. 6.

11) Srov.: Ferdinand P e r o u t k a, *Budování státu I*. Praha 1991, s. 214 – 216.

skutečně přičkl, a to s platností od 1. 1. 1919.¹²⁾ Tento krok měl určité racionální jádro – část sítě kin totiž obce už tak jako tak dosud provozovaly. Nebylo tomu jinak ani v českých zemích, proto se myšlenka komunalizace kin nevyhnula ani jim. Právě v únoru 1919, kdy majitelé kin vyvíjeli horečnou činnost k prosazení svých zájmů, podalo ústřední sdružení ženské pro mládež Záchrana na ministerstvo vnitra petici domáhající se „zobecnění“ biografů. Tím by prý obce a osvětové a kulturní svazy získaly vliv na program kin a kina by zároveň přestala být zdrojem soukromého obohacování. Petice rovněž vyzývala všechny vzdělávací sbory a ženské a kulturní spolky, aby i ony podaly podobné petice.¹³⁾ Zdá se, že petice Záchrany zůstala bez větší odezvy. Tyto tendence nutily v průběhu roku 1919 představitele filmových kruhů k opakovaným polemikám s ideou zestátnění a ke zdůrazňování významu „soukromoprávní základny“ pro zdárný rozvoj kinematografie.¹⁴⁾

Rok 1919 plynul ve znamení energických snah ministerstva školství a národní osvěty o převzetí kompetence nad kinematografií od ministerstva vnitra. K prvním meziministerským kontaktům v této věci došlo údajně již koncem roku 1918, kdy prý ministr vnitra podobnou myšlenku ihned zavrhl.¹⁵⁾ V každém případě se někdy do března 1919 uskutečnila na toto téma meziministerská porada. Ministerstvo vnitra bylo ochotno přizpůsobit změněným poměrům pouze filmovou cenzuru. Dne 7. března 1919 požádalo MŠANO oficiálně písemnou formou ministerstvo vnitra o změnu výlučné kompetence v oblasti kinematografie. Dopisem ze dne 18. března 1919 ministerstvo vnitra tuto žádost odmítlo s odvoláním na platné ministerské nařízení č. 191/1912.¹⁶⁾ Další meziministerské jednání se v této záležitosti konalo na půdě MŠANO 3. června 1919. Řídil je sekční šéf Jaroslav Kvapil, pod něhož spadala oblast národní osvěty a který se v celé věci významně angažoval; za MŠANO zde byl dále přítomen například i přední divadelní kritik Jindřich Vodák, tehdy ministerský rada. Ministerstvo vnitra pak zastupoval ministerský tajemník dr. Václav Dusil. Ani na této poradě však nedošlo ke sblížení stanovisek¹⁷⁾ a MŠANO se proto rozhodlo předložit vládě samostatný návrh na změnu výlučné kompetence. Ministr Habrman tak učinil dopisem ministerské radě dne 13. června 1919 (viz dokument č. 3).¹⁸⁾ MŠANO se pokusilo tuto změnu prosadit zároveň i prostřednictvím parlamentu, kde skupina poslanců národně demokratického klubu v čele s Arnoštem Heinrichem podala 10. července 1919 návrh zákona o převedení kompetencí v oblasti kinematografie do působnosti MŠANO (viz dokument č. 4).¹⁹⁾ Mezi signatáři návrhu nalezneme opět Jaroslava Kvapila a spolu s ním například Aloise Jiráska, J. S. Machara a několik dalších mužů 28. října. V průběhu léta pak MŠANO v korespondenci s předsednictvem

12) Srov.: Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. I.* ČSFÚ (interní tisk), Praha 1988, s. 254. K určité formě komunalizace kin došlo o několik desetiletí později již v rámci socialistického hospodářství i v Československu, když byla kina v roce 1957 odňata státnímu filmu a spolu s divadly svěřena do správy národním výborům, tedy obcím.

13) Srov.: *Zobecnění biografů*. „Národní politika“ 37, 12. 2. 1919, č. 42, s. 2. Škodlivým vlivem kin na mládež se sdružení Záchrana zabývalo již počátkem desátých let, kdy v souvislosti s přípravou ministerského nařízení č. 191/1912 předložilo ministerstvu vnitra ve Vídni návrhy na zpřísnění ochrany dětí před kinematografem. Srov. AVA, MdI, k. 2172, čj. 4096/1a/1912.

14) Vedle memoranda cit. v pozn. 7 srov. např.: L. Klusáček, *Volná živnost, koncesování nebo sestátnění kinematografů?* „Československý film“ 1, 1919, č. 4 (1. 2.), s. 1 – 3; Weinhuber, *Sozialisierung*. „Filmschau“ 1, 1919, č. 1 (1. 11.), s. 6 – 8.

15) Srov.: J. S. [Julius Schmitt], *Čekáme*. „Československý film“ 1, 1919, č. 2 (1. 1.), s. 2.

16) SÚA, MŠANO, k. 864, sign. 21a, čj. 39288/4239 n. o./1919.

17) Tamtéž, čj. 24237/2567 n. o./1919.

18) Tamtéž.

19) Tamtéž, čj. 39288/4239 n. o./1919.

ministrské rady svou představu upřesňovalo, přičemž ze svých požadavků poněkud slevilo. Do doby, než bude vydán nový kinematografický zákon, spokojilo by se i s právem spolurozhodovat s ministerstvem vnitra při udílení licencí. Ve věci filmové cenzury však zůstalo nekompromisní: „Censuru kinematografickou ministerstvo toto požaduje pro sebe jako úřad bdící nad mravní a kulturní úrovní našeho lidu.“²⁰⁾

Spor MŠANO s ministerstvem vnitra o kinematografii měl závažné souvislosti. Ve stejné době se totiž připravoval vládní návrh zákona o hranicích působnosti jednotlivých ministerstev. Dosavadní kompetence převzala ministerstva nového státu bez bližšího vymezení z rakouského modelu s tím, že konkrétní určení kompetencí bude zákonem stanoveno dodatečně. Právě v září 1919 vypracovávalo MŠANO stanovisko k vládnímu návrhu kompetenčního zákona. Pasáž týkající se osvětového odboru zněla po přepracování legislativci tohoto ministerstva takto:

„V obor ministerstva toho náleží rovněž hudba a všechna organizace hudební, všechno divadelnictví, veškerá kinematografie a všechny záležitosti filmů, hlavně pokud jde o stránku výchovnou, estetickou a uměleckou, pak udílení, obnovení a zamítání divadelních, kinematografických a filmových koncesí a licencí, povolení a odejmutí různých výhod, to aspoň do té doby, pokud nebudou právní poměry uvedené zákonem upraveny.

Rovněž náleží v působnost tohoto ministerstva veškerá censura divadelní, kinematografická a filmová po stránce shora uvedené. Politický dozor, jakož i součinnost při udílení, obnovení a zamítání koncesí a licencí po stránce politické a policejní budiž do úpravy poměrů těchto ministerstvu vnitra a jeho podřízeným instancím zůstaveny.“²¹⁾

Na znění kompetenčního zákona se vláda shodnout nedokázala, takže ani touto cestou se ministerstvu školství a národní osvěty nepodařilo dosáhnout cíle. Na své budoucí působení v kinematografii se nicméně svědomitě připravovalo. Již v březnu 1919 zřídilo například poradní sbor pro kinematografii složený z odborníků z řad filmových kruhů.²²⁾ V srpnu pak Kvapil přizval na ministerstvo Jana A. Palouše, který měl za úkol konstituovat zde kinematografický referát a který se již následujícího měsíce podílel na přípravě kinematografického zákona a na detailním návrhu na zřízení Státního filmového ústavu.²³⁾

V září 1919 vypracovalo ministerstvo vnitra návrh zákona o pořádání veřejných kinematografických představení. Vznik tohoto návrhu však kupodivu vůbec nesouvisí s dosavadními aktivitami MŠANO, neboť jej odstartovala úplně jiná, po vlastní ose působící síla – historie popřevratové filmové legislativy má dva zcela samostatné počátky. Na své 43. schůzi dne 24. června 1919 projednával sociálně-politický výbor parlamentu podání sekretariátu Československé družiny invalidů, který upozorňoval poslance na skutečnost, „že trafiky náleží v četných případech jednotlivcům velmi zámožným, stejně tak velké výnosy biografů obohacují jednotlivce, a to i cizince.“²⁴⁾ Na základě toho se sociálně-politický výbor usnesl „...vyzvati příslušná ministerstva, aby s největším urychlením připravila předpisy, jež by zejména umožnily bráti ohled na invalidy a jejich družstva

20) Z dopisu Jaroslava Kvapila presidiu ministerské rady z 4. září 1919. Tamtéž.

21) Tamtéž, čj. 42192/4570/1919. Ke stanovisku MŠANO je připojena důvodová zpráva vypracovaná Jaroslavem Kvapilem.

22) Srov.: *Samostatný poradní sbor pro kinematografii při ministerstvu osvěty a vyučování*. „Československý film“ 1, 1919, č. 9 (20. 3.), s. 6.

23) O vývoji kinematografického referátu na MŠANO od srpna 1919 do května 1922 sepsal Palouš memorandum dochované v nezpracovaných fondech NFA (dále jen J. A. P a l o u š, Memorandum). V popřevratovém tisku se Paloušovo jméno objevuje v původní německé verzi Pallausch, později též jako Pallauš. Projekt Státního filmového ústavu viz SÚA, MŠANO, k. 3487.

24) APČR, RNS, 43. schůze VSP 24. 6. 1919, i. č. 857.

a aby byly odňaty trafiky a licence biografní dosavadním majitelům, kteří jich ku své existenci nepotřebují“.²⁵⁾ Když se Spolek českých majitelů kinematografů z novin dozvěděl o tomto závěru, vypracoval počátkem července ve spolupráci se svazem půjčoven a výroben memorandum polemizující s usnesením sociálně-politického výboru a rozeslal je zainteresovaným ministerstvům i jmenovanému parlamentnímu výboru.²⁶⁾ Byla to samozřejmě obrana zcela neúčinná, stejně jako zůstala bez konkrétní odezvy osobní intervence představitelů spolku u předsedy sociálně-politického výboru Václava Johanise, který deputaci pouze v obecné rovině ujistil, že výbor udělá vše proto, aby byl rozvoj kinematografie podpořen.²⁷⁾ Na dvou srpnových schůzích 20. a 27. 8. parlamentní výbor svůj záměr uskutečnil a vyzval ministerstvo vnitra, aby do měsíce připravilo nové předpisy o udílení kinolicencí „...na základě těch zásad, že by 1) staré licence po vypršení lhůty licenční se nevydávaly dosavadním podnikatelům, pokud jsou to soukromníci, 2) nové licence udílely se jen veřejným korporacím sledujícím účely dobročinné“.²⁸⁾ A ministerstvo vnitra – promptně vyhovělo.

Rychlost, s jakou Švehlovo ministerstvo zareagovalo na žádost parlamentního výboru, je až podezřelá a navíc ostře kontrastuje se zcela netečnou reakcí vlády o několik měsíců později na rezoluci nikoliv jen některého z výborů, nýbrž celého pléna poslanecké sněmovny. (Ta vyzvala vládu – jak ještě uvidíme –, aby kinematografii převedla do působnosti ministerstva školství a národní osvěty.) Je pravda, že pro ministerstvo vnitra to nebyl úkol nový. Nové předpisy motivované stejným záměrem avizovalo ostatně už od počátku roku 1919, kdy proto na přechodnou dobu zastavilo udílení kinematografických licencí vůbec.²⁹⁾ Přece jen však nelze přehlédnout, že tato parlamentní iniciativa musela ministerstvu vnitra velice konvenovat, neboť mu poskytla příležitost nově potvrdit své dosavadní kompetence ohrožené ambicemi MŠANO. Proto se také ministerstvo vnitra této příležitosti tak ochotně a energicky chopilo.

Návrh zákona o pořádní veřejných představení kinematografických byl rozeslán ostatním ministerstvům již 19. září 1919, ani ne čtyři týdny od zadání (viz dokument č. 5).³⁰⁾ Obsahoval některé prvky, jež stojí za zevrubnější komentář. Především vázal provozování kina na koncesi, jejíž platnost by byla časově omezena jen u kočovných kin, a vycházel tím tedy jakoby vstříc dávnému požadavku majitelů kin. Nešlo však o koncesi ve smyslu živnostenského řádu, tj. která by do něho byla jmenovitě zahrnuta, nýbrž o koncesi, která se koncesím z živnostenského řádu co nejvíce blíží. Inspiraci živnostenskými předpisy lze mimo jiné zahlédnout i v § 9 zavádějícím povinné členství koncesionářů v grémiu a přiznávajícím tomuto grémiu právo vyjadřovat se k udílení nových koncesí. Jde o zjevnou analogii s § 114 ž. ř. o odborných společenstvech jako významné složce hospodářských struktur státu. Důvod, proč tedy provozování kin nebylo rovnou začleněno mezi koncesované živnosti vyjmenované v živnostenském řádu, je neobyčejně prostý. Kina by tím přešla do působnosti ministerstva průmyslu, obchodu a živností (MPOŽ), což ministerstvo vnitra rozhodně nemínilo připustit. Proto také v důvodové zprávě tak zdůraznilo, že jde „v prvé řadě o předpisy rázu policejního, na základě čehož si i nadále vindikuje ministerstvo vnitra svoji kompetenci“. Žádosti sociálně-politického výboru parlamentu vyhověl návrh v rámci možností v § 3, odst. 3., který hierarchizuje žadatele o koncesi podle aktuálních společenských preferencí.

25) Tamtéž. Zprávu o tomto usnesení přinesl i denní tisk: [Sociálně politický výbor...]. „Národní listy“ 59, 25. 6. 1919, č. 148, s. 3.

26) Srov. Protokoly 3. 7. 1919; dále srov.: *Kinematografie a biografie*. „Československý film“ 1, 1919, č. 18 (10. 7.), s. 6. Text tohoto memoranda nemáme zatím k dispozici.

27) Srov.: Boř. Weigert, *Kinematografie a veřejnost*. „Československý film“ 1, 1919, č. 22 (25. 8.), s. 1 – 2.

28) APČR, RNS, 49. schůze VSP 27. 8. 1919, i. č. 863.

29) Srov.: *Z biografů nebudou budoucně bohatnout jednotlivci*. „Večerník Práva lidu“ 8, 12. 1. 1919, č. 7, s. 3 – 4.

30) AKPR, sign. D 7629/32/A, čj. D 3615/1919.

Na prvním místě měly být uspokojovány spolky válečných poškozců, jako poslední v řadě se octli neinvalidní jednotlivci (nebyli tedy vyloučeni zcela, jak požadoval parlamentní výbor). Z důvodové zprávy jsou patrné rozpaky ministerských legislativců nad představou poslanců, že by měl být celý proces nějak uměle urychlen. Prohlášení licencí za neplatné by se totiž rovnalo konfiskaci majetku. Sami proto zvolili relativně měkčí variantu, počítající s doběhnutím platných licencí, teprve pak měli nastoupit noví koncesionáři. I tak si ovšem ministerstvo vnitra velmi dobře uvědomovalo, že „předpis tento znamená značné zasáhnutí do hospodářské sféry jednotlivce“ a že z právního hlediska je sice v pořádku, ovšem vůči dosavadním majitelům kin příliš korektní není. Jak vyplývá z důvodové zprávy, předpokládal již tento první návrh, že se noví koncesionáři budou muset dohodnout se stávajícími vlastníky o převzetí či pronájmu kin a jejich zařízení. To byl jistě problematický a potenciálně konfliktní prvek celé koncepce, a to tím spíše, že přípravě tohoto zákona nepředcházela žádná anketa interesentů, kterou ostatně úřady opakovaně slibovaly a v takovýchto případech obvykle také svolávaly. Tam totiž mohly být – s vůlí přiblížit se konsensu – choulostivé body návrhu alespoň diskutovány.

Na základě připomínek ostatních ministerstev byla již 8. října 1919 rozeslána druhá verze návrhu, která se od té první ničím podstatným nelišila (viz poznámkový aparát u dokumentu č. 5).³¹⁾ Pouze si některá ministerstva prosadila větší míru účasti na kinematografických záležitostech, například v cenzurním sboru získalo navíc zastoupení i ministerstvo zdravotnictví, ministerstvo sociální péče se zase domohlo práva podílet se na odvolacím řízení původně neúspěšných žádostí o koncesi apod. Majitele kin pak měla citelněji zasáhnout předepsaná dávka ve prospěch státní invalidní péče; namísto 20 % požadovala druhá verze osnovy 25 % hrubého zisku kina.³²⁾ Nově je ve druhé verzi zmíněna otázka Slovenska, a to v tom smyslu, že ministr s plnou mocí pro správu Slovenska se zmocňuje nařízením stanovit, kdy pozbývají platnosti kinematografické licence na Slovensku. Slovenské úřady zvolily v této věci postup o poznání ostřejší – na rozdíl od českých zemí se nezdráhaly zkrátit platnost licencí udělených ještě úřady uherskými; stalo se tak právě na podzim roku 1919 ministerským nařízením č. 169/1919 ze dne 29. listopadu.³³⁾ Generální výměna držitelů kinolicencí zde proto proběhla podstatně rychleji, ale měla také jinou motivaci – zatímco v českých zemích byly tyto změny stimulovány především ohledy sociálními, na Slovensku dominovaly motivy nacionální, neboť většinu zdejších kin vlastnili místní Maďaři a Němci.³⁴⁾ Druhou verzi osnovy zákona předložilo pak ministerstvo vnitra 17. října 1919 k projednání ministerské radě.³⁵⁾

Dvě ministerstva se postavila jednoznačně proti tomuto návrhu – ministerstvo školství a národní osvěty a ministerstvo průmyslu, obchodu a živností. Důvody MŠANO jsou nasnadě a brzy se jim budeme věnovat podrobněji. Pozoruhodný byl však názor MPOŽ, které v dopise ze dne 2. října 1919 uvedlo pro své odmítavé stanovisko nanejvýš závažné argumenty:

„(...) Ačkoliv majitelé licencí i dosud neměli právního nároku na obnovení licence, byly přece licence jednou udělené fakticky stále obnovovány; praxe vyhověla tu sama zásadě *aequity*, která v jiných případech, kde panují *obdobné* poměry, zejména v oboru živnostenského podnikání, došla výrazu přímo v ustanoveních zákonných.

31) Tamtéž, čj. D 3406/1919.

32) Stanoviska některých dalších ministerstev srov. tamtéž, čj. D 3406/1919, D 3279/1919, D 3749/1919, D 3615/1919.

33) Srov.: Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 172 – 173.

34) Srov.: Eva D z ú r i k o v á, *Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. Bratislava 1996, s. 13 – 14.

35) SÚA, MŠANO, k. 3487, čj. 55478/6237 N. O./1919.

Ministerstvo obchodu *vyslovuje se ze zásadních důvodů proti tomu, aby princip aequity byl v případě kinematografických licencí na úkor dosavadních majitelů porušován. Nelze trestati majitele kinematografických licencí za to, že se jejich oboru náhodou nedostalo tak pevné zákonné základny jako jiným oborům podnikání. Otázku zaopatřování válečných poškozenců nelze řešiti bezprávím na jiných spoluobčanech, zejména ne bezprávím, které by směřovalo proti určité jediné skupině spoluobčanů.*³⁶⁾

Citovali jsme obsáhleji z vyjádření MPOŽ, neboť neobyčejně pregnantně pojmenovává meritum problému, který s výjimkou filmových kruhů ostatní zúčastněné strany vůbec nevnímaly či přinejmenším nerefletovaly. Následný vývoj pak tento aspekt prakticky vytlačil ze hry – co ještě na podzim roku 1919 pociťovaly některé úřady jako problematické, to o rok později pod tlakem veřejného mínění už vůbec neřešily.

MŠANO napadlo především premisu, od níž se celý návrh zákona odvíjel a z níž ministerstvo vnitra odvozovalo svůj nárok na příslušné kompetence – že totiž v případě tohoto zákona musí jít v první řadě o předpisy policejního rázu.

„Nemohu se naprosto srovnati s názorem navrhujícího ministerstva, že jemu ani v nejmenším upustiti nelze od své výhradní kompetence v záležitostech kinematografů ve prospěch ministerstva školství a národní osvěty, jelikož prý se veškeré otázky kinematografů dotýkají práva veřejného, jež prý nutno řešiti v první řadě z hlediska policejního, nikoliv z hlediska řádu živnostenského.

*Naproti tomu ministerstvo školství a národní osvěty trvá na tom, že hledisko policejní bylo rozhodně jen v starém státu rakouském i v otázkách kulturních a výchovných, že však v moderní naší republice hlavním, nejpřednějším hlediskem pro obor kinematografie jsou zájmy kulturní, výchovné a mravní, v druhé řadě zájmy řádu živnostenského a v poslední teprve řadě zájmy policejní, které dodatečně opatřeny jsou trestními soudy a dožadování se policejních orgánů u vyšších instancí práva k zakročení v konkrétních případech.*³⁷⁾

Tak zněla odpověď ministra Gustava Habrmana, který v dalším rozvádí ještě otázku cenzury. Ta podle představ MŠANO nesmí poručníkovat a úředně normalizovat, nýbrž musí především stavět hráz proti nekulturnosti. „Proto nespokojuje se ministerstvo školství a národní osvěty se skrovnou úlohou, kterou jemu nyní (...) osnova o kinematografech vyhrazuje, a navrhuje, aby Národnímu shromáždění jako základ pro zákon o kinematografech předložena nebyla,“ uzavírá Habrman své stanovisko ze dne 31. října 1919 ke druhé verzi zákona.

Se zablokováním návrhu ministerstva vnitra se ovšem MŠANO nespokojilo. Hrozba možného projednávání této předlohy ve vládě je přiměla k daleko ofenzivnějšímu postupu. Především již od září 1919 MŠANO připravovalo vlastní, konkurenční návrh zákona datovaný nakonec až 29. 11. 1919 (viz dokument č. 8).³⁸⁾ Jeho základním charakteristickým rysem je mimořádné posílení vlivu státu (zastoupeného MŠANO) na celou oblast kinematografie. Návrh obsahoval řadu bezprecedentních ustanovení nestravitelných nejen pro ministerstvo vnitra, ale jistě zejména i pro ministerstvo obchodu. Také MŠANO nahrazuje licenci koncesí, jejíž platnost ovšem omezuje na 10 let. Váže však na ni i výrobu a půjčování filmů, tedy živnosti dosud volné. To byla představa zcela nová. Podle § 7 by bylo navíc možno koncesi odejmout nejen při porušení různých

36) AKPR, sign. D 7629/32/A, čj. D 3279/1919. Text zvýrazněný v našem citátu kurzívou byl v dokumentu původcem potvrzen. „Ekvita“ je pojem z římského práva a znamená abstraktní morální měřítko pro použitelnost právní normy, v obecnější rovině je to výraz pro slušnost, spravedlivost.

37) AKPR, sign. D 7629/32/A, čj. D 3749/1919. Text zvýrazněný kurzívou byl v dokumentu původcem potvrzen.

38) SÚA, MŠANO, k. 3487, čj. 55478/6237 n. o./1919.

stavebních či bezpečnostních předpisů, ale i při nedodržení umělecké úrovně produkce či programů (!). K dalším šokujícím ustanovením patří § 8, který navrhujícímu ministerstvu přiznával právo zasahovat do programu kin a nařizovat kinům zařazení konkrétních („umělecky, vědecky a mravně výchovných“) filmů. Že umělecké kritérium pak mělo dominovat i v cenzurní praxi, už asi nikoho nepřekvapí a jistě ani nepopudí, zato nad nárokováním právem ministerstva přikázat i zničení filmu (§ 11) se tají dech dodnes. Podobně jako ministerstvo vnitra i MŠANO vyslyšelo některé požadavky majitelů kin – zavádí nucené členství koncesionářů v oborových svazech (grémiích), navíc však stávajícím majitelům kin přiznává právní nárok (!) na udělení koncesí po vypršení nynějších licencí. Návrh MŠANO, absolutizující státem dozorovanou kulturní dimenzi filmu, vyjadřoval zajisté ctihodný ideál, ale neměl nejmenší šanci na úspěch, neboť ignoroval mimokulturní aspekty odvětví, a to i ve smyslu právním. Pravděpodobný spolutvůrce návrhu J. A. Palouš sám s odstupem připustil, že návrh „vykazoval slabá místa, jež se právnicky nedala hájiti a byla upřílišněna“.³⁹⁾

Souběžně s legislativními pracemi v ministerském prostředí pokusilo se MŠANO znovu využít i parlamentní cesty. Dne 5. listopadu 1919 podal básník S. K. Neumann, tehdy poslanec Národního shromáždění a zároveň úředník MŠANO, se skupinou 23 poslanců (většinou za Čs. stranu socialistickou) návrh, aby Národní shromáždění vyzvalo vládu k převedení kinematografie do působnosti MŠANO (viz dokument č. 6).⁴⁰⁾ Návrh byl postoupen kulturnímu výboru, který jej na své 49. schůzi dne 17. prosince 1919 za přítomnosti ministra Habrmána jednomyslně schválil.⁴¹⁾ Tištěnou zprávu pro poslaneckou sněmovnu vydal o tom kulturní výbor 7. ledna 1920, přičemž původní požadavek navrhovatelů v závěrečné rezoluci ještě rozšířil a konkretizoval – MŠANO mělo převzít od ministerstva vnitra jak udělování koncesí pro kina, tak filmovou cenzuru (viz dokument č. 9).⁴²⁾ Na půdě poslanecké sněmovny pak zprávu kulturního výboru prezentoval právě S. K. Neumann, který na 105. schůzi Národního shromáždění přednesl 13. ledna 1920 obsáhlý a působivý projev o kulturním významu kinematografie (viz dokument č. 10).⁴³⁾ Rezoluci schválili poslanci drtivou většinou hlasů.

Neumannovo vystoupení snad nepotřebuje zvláštního komentáře – s výjimkou jednoho podstatného motivu. Tím je až nekontrolovaně útočný tón vůči ministerstvu vnitra, jež se v Neumannově podání mění v neschopný a pro záležitosti kinematografie totálně nekvalifikovaný úřad. Návrh kinematografického zákona vzešlý z ministerstva vnitra, který navíc poslanecká sněmovna neměla oficiálně k dispozici, řečník dokonce prohlásil přímo za paskvil. Jistěže mohl tento konfrontační styl tvořit součást zpravodajovy strategie, šlo přece především o to, přesvědčit sněmovnu. Ale urážlivá rétorika možná skutečně zrcadlí aktuální úroveň vztahů mezi oběma ministerstvy. Nasvědčuje tomu i průběh meziministerské porady dne 19. prosince 1919, jejíž účastníky pobouřil sekční šéf ministerstva vnitra J. Sobotka ostrou až výsměšnou kritikou návrhu zákona připraveného MŠANO.⁴⁴⁾

39) J. A. Palouš, Memorandum, s. 3.

40) *Tisky k těsnopiseckým zprávám o schůzích Národního shromáždění československého. Tisk 1701 – 1950.* Praha 1919, tisk č. 1782.

41) Zápis z této schůze viz APČR, RNS, I, č. spisu 392.

42) *Tisky k těsnopiseckým zprávám o schůzích Národního shromáždění československého. Tisk 1951 – 2200.* 1919-20. Praha [1920], tisk č. 2109.

43) *Těsnopisecké zprávy o schůzích Národního shromáždění československého. Schůze 71 – 110. Od 11. září 1919 do 23. ledna 1920.* Praha [1920], s. 3128 – 3132. Neumannův projev byl spolu se zprávou kulturního výboru přetištěn i v časopise *Československý film*, a je proto nejznámější, filmovými historiky pravidelně zmiňovanou a hrdě vyzdvihoanou epizodou celého procesu. Srov.: *Kinematografie v Národním shromáždění*. „Československý film“ 2, 1920, č. 2 (25. 1.), s. 1 – 5.

44) Srov. J. A. Palouš, Memorandum, s. 3.

Jakkoliv lze celou parlamentní akci MŠANO hodnotit jako mimořádně úspěšnou, dění neovlivnila ani v nejmenším. Vláda na rezoluci nereagovala.

Snad se může zdát, že ve střetu MŠANO s ministerstvem vnitra šlo především o kompetence, ale v tom sporu je intenzivně přítomna i otázka obecnější – otázka celkového postoje státu k novému médiu. Především jsme tu svědky vstupní neochoty jednotlivých centrálních úřadů nahlédnout fenomén filmu komplexně a vyvodit z toho koncepční závěry. Namísto toho sledujeme svár partikulárních přístupů a zájmů, které pravidelně ignorují jiné, jakkoli neoddiskutovatelné aspekty problému. Nelze přitom argumentovat nedostatečnými zkušenostmi s filmem. Po první světové válce můžeme už i v českých zemích hovořit o průmyslovém odvětví s velkou budoucností a s nesmírným společenským a kulturním vlivem. Že si toho byly již tehdy úřady dobře vědomy, dosvědčuje právě Neumannův parlamentní projev, operující i závrtnými čísly ze světových a domácích statistik. Pokus MŠANO o získání kontroly nad kinematografií nebyl podle všeho motivován zájmy mocenskými či prestižními, nýbrž vyjadřoval skutečné přesvědčení kulturních a osvětových pracovníků, že nově budovaný stát by měl pohlížet na film jako na fenomén primárně kulturní. Ve zjitřené popřevratové atmosféře měla pro ně tato změna i politický rozměr – interpretovali ji jako projev moderního svobodného myšlení oproti zastaralému policejnímu pojetí rakouského. Ale ani v koncepci MŠANO se stát neměl zříci „policejních“ praktik, přítomnost represivních prvků zde pod praporem ochrany kultury paradoxně naopak stoupá. Jak vidno, i po převratu měla zůstat metoda zákazů a jiných bariér podstatným nástrojem státní regulace kulturního života. Teprve ve třicátých letech začne stát spoluutvářet domácí kinematografickou scénu i budováním systému podpory jejím pozitivním trendům.⁴⁵⁾

Pokud představitelé MŠANO předpokládali, že jejich spor s ministerstvem vnitra vyřeší ministerská rada, pak se očividně přepočítali. Vláda 7. listopadu 1919 rozhodla, aby se mezi sebou dohodli nejprve ministři vnitra a školství, neboť si oba nárokují resortní příslušnost kinematografie. To byl také důvod výše zmíněné meziministerské konference 19. prosince 1912, která se podle jejího účastníka J. A. Palouše konala pod předsednictvím státního tajemníka Františka Drtiny za neobyčejné účasti všech zainteresovaných i ostatních ministerstev. Konference, na níž se prý většina ministerstev přiklonila na stranu ministerstva vnitra, dospěla k závěru, že obě nejvíce zainteresovaná ministerstva nejprve připraví společný návrh zákona, který pak bude předmětem meziministerského řízení. Vypracování nového návrhu jako podkladu k jednání mezi oběma ministerstvy přenechalo ministerstvo vnitra šalamounsky ministerstvu školství.⁴⁶⁾ Zde se počíná nová fáze legislativních prací, v níž ministerstvo vnitra a MŠANO vystupují jako nucení spojenci. Práce ovšem ztrácejí na tempu a je stále zřejmější, že se s přijetím nového kinematografického zákona nedá v dohledné době počítat.

Teprve někdy v dubnu 1920 se sešli zástupci obou ministerstev, aby pokračovali v jednáních. Předběžně se dohodli na možnosti rozdělit filmovou cenzuru na kulturní a politickou.⁴⁷⁾ Tato idea se pak také objevila v návrhu zákona, který připravilo MŠANO na základě původního návrhu ministerstva vnitra z roku 1919 a který v létě 1920 rozeslalo ostatním ministerstvům (viz dokument č. 11).⁴⁸⁾ Byla to sice osnova s ministerstvem vnitra rámcově diskutovaná, ale nikoliv společně předkládaná, jak zněla původní dohoda. Nový návrh opustil pojem „koncese“ a nahradil jej

45) Prvním signálem nadcházející změny bylo vládní nařízení z 26. ledna 1928 č. 15 Sb. z. a n., které v článku V. osvobozovalo od dávky ze zábav „filmy, jež jsou cenzurou prohlášeny za kulturně-výchovné“. Ve výnosu č. 21646/1931 pak MŠANO stanovilo obsah pojmu „kulturně-výchovný film“ tak, že do kategorie filmu výchovného zahrnulo i filmy hrané včetně veseloher. Srov.: J. H o r a, c. d., s. 320 – 321, 341.

46) Srov. SÚA, MŠANO, k. 3487, čj. 55478/6237 N. O./1919. Dále srov. J. A. P a l o u š, Memorandum, s. 3.

47) Srov. J. A. P a l o u š, Memorandum, s. 3 – 4.

48) AKPR, sign. D 7629/32/A, čj. D 7023/1920.

„oprávněním“, které nevzbuzovalo asociace s koncesí živnostenskou. Důvodová zpráva dokonce naznačila, že by se pořádání kinematografických představení mohlo v budoucnu stát živností volnou, což je zcela nová myšlenka. Platnost oprávnění pro podniky se stálým stanovištěm návrh ovšem zkrátil na pouhých pět let. MŠANO si přitom vyhradilo právo spolurozhodovat o vydávání nových oprávnění. I nadále připadalo v úvahu odnětí oprávnění rovněž z důvodů lidovýchovných. Závažné novum představoval již zmíněný projekt zdvojené cenzury osvětové a politicko-správní, přičemž tu osvětovou by vykonával sbor podřízený MŠANO a politicko-správní cenzuru sbor ministerstva vnitra (oba sbory by zasedaly společně). Držitel oprávnění by měl rovněž za povinnost jednak zařazovat do každého představení lidovýchovné filmy předepsané MŠANO a jednak zapůjčovat mimo hrací dobu kino i se zařízením pro lidovýchovné účely. Z formulace § 11 je zřejmé, že se měl překládaný návrh vztahovat i na Slovensko.

V připomínkovém řízení návrh MŠANO opět narazil na odpor ostatních ministerstev. Kritiku vyvolala zejména skutečnost, že se z osnovy zcela vytratila otázka preference válečných poškozenců a veřejných korporací při udělování oprávnění i paragraf o povinné dávce na státní sociální péči, což byly prvotní impulsy všech legislativních prací.⁴⁹⁾ Vše se tedy vrátilo zpět na stůl oběma nejvíce zúčastněným ministerstvům. Příprava zákona pak pokračovala dále v ještě pomalejším tempu, avšak dostupné doklady o ní povážlivě řídnu. Víme, že se mezi MŠANO a ministerstvem vnitra uskutečnilo 12. února 1921 jednání za předsednictví ministra školství a národní osvěty dr. Josefa Šusty, kde bylo dosaženo zásadní dohody. Podle ní měla ministerstvu školství připadnout hlavní kompetence ve věcech filmové cenzury, přičemž by MŠANO postupovalo ve shodě s ministerstvem vnitra, a ministerstvu vnitra by na oplátku náleželo udílení licencí prováděné zase ve shodě s MŠANO. Legislativce posledně jmenovaného úřadu doporučoval nerozvádět detaily této úmluvy přímo v textu zákona, aby otázka složení cenzurního sboru opět nevyvolávala u ostatních ministerstev spory.⁵⁰⁾ Až do roku 1923 se v tisku tu a tam objeví zpráva, že se na ministerstvech vnitra či školství připravuje zákon o kinematografii, ale zdá se, že žádný další návrh již půdu těchto úřadů neopustil a že celá akce po sérii neúspěchů odezněla do ztracena.⁵¹⁾

Filmové kruhy tomuto procesu od počátku vlastně jen bezmocně přihlížely, aniž do něj mohly účinněji zasáhnout. Ještě na podzim 1919 doufali stále agilní majitelé kin, že se budou moci na přípravě kinematografického zákona podílet. Koncem listopadu 1919 se konal druhý sjezd majitelů kin v Československu. Plénium sjezdu schválilo jednomyslně dne 25. listopadu 1919 rezoluci, která do dvanácti bodů věcně shrnula velice konkrétní představu majitelů kin o hlavních zásadách chystaného zákona (viz dokument č. 7).⁵²⁾ Hned první bod obsahoval – a nikoliv naposledy – již obligátní požadavek, aby k poradám o návrhu zákona byli přizváni odborníci z filmových kruhů. V době, kdy měly úřady v rukou hned dva hotové návrhy, jeden z nich dokonce po meziministerském řízení, zní už takový požadavek bezmála absurdně a je jen smutnou vizitkou obou navrhujících ministerstev. Ani v dalších měsících (a letech) neprojevovaly úřady příliš pochopení pro názory majitelů kin;

49) Vyjádření ministerstev zdravotnictví, sociální péče a národní obrany viz AKPR, sign. D 7629/32/A, čj. D 8499/1920, D 8809/1920, D 8925/1920.

50) Srov. SÚA, MŠANO, k. 3487, čj. 18206/1921.

51) Srov. např.: *Das künftige Kinogesetz*. „Die Lichtspielbühne“ 1921, č. 2 – 3 (1. 3.), s. 8 – 10; *Nový zákon o kinematografce*. „ZSČM“ 1, 1921 č. 6 (15. 7.), s. 60 – 61; [Vznášíme dotaz...]. „ZSČM“ 1, 1921 č. 15 (1. 12.), s. 189; Dr. Ku s ý, *Zákon o biografce*. „ZSČM“ 2, 1922, č. 20 (15. 10.), s. 409 – 411; *Zákon o biografce*. „ZSČM“ 2, 1922, č. 21 (1. 11.), s. 434; *Zákon o biografce*. „ZSČM“ 3, 1923, č. 10 (15. 5.), s. 158 – 159. Tato studie vznikala v době, kdy vzhledem ke stěhování Státního ústředního archivu do nového sídla zůstávaly fondy většiny centrálních úřadů první republiky nedostupné, a nebylo tedy v autorových silách dohledat případné další prameny.

52) *Sjezd majitelů biografií republiky Československé*. „Československý film“ 1, 1919, č. 29 (10. 12.), s. 2.

fatálně přitom podcenily hlas odborníků z praxe, což mělo mít zanedlouho neblahé důsledky. Snad úřady zkrátka nechťely naslouchat lidem, proti nimž se obrátilo veřejné mínění.

Stejně jako ve světě i v českých zemích prožívala kinematografie v prvních poválečných letech velkou konjunkturu, která kinům přinášela nemalé zisky. O biografech se běžně psalo jako o „zlatých dolech“ a o majitelích kin jako o zbohatlících. V atmosféře popřevratového Československa, kdy například čelný politik vládní socialistické strany zcela vážně navrhoval konfiskaci veškerého majetku jednotlivce nad 300 000 Kč,⁵³⁾ vyvolávaly takové pověsti nezřídka závist a možná i hněv, který navíc posilovala jistě oprávněná nespokojenost s kulturní úrovní filmových programů. Kdo mohl, tak si přisadil. Když například Alois Rašín hovořil kdesi na jaře 1919 „o zábavách a rejdech keřasů“, prohlásil prý, že „dá vyšetřiti, kdo plní kinematografy, jaké obecenstvo to je, které má na tuto zábavu tolik peněz“.⁵⁴⁾ Nelze se pak divit, že se kdekdo zaměstnával otázkou, jak zamezit soukromému obohacování majitelů kin a jak jejich „pohádkových“ zisků využít k veřejným účelům. To měl právě vyřešit zákon iniciovaný sociálně-politickým výborem parlamentu. Vidina tohoto zákona se však v průběhu roku 1920 ze známých důvodů stále více vzdalovala, zatímco tlak veřejnosti spíše sílil. Ministerstvo vnitra proto výnosem ze dne 3. července 1920 č. 38.423-6 určilo kinům povinné odvody z hrubého příjmu ve prospěch státní invalidní péče. Při hrubém příjmu do 249 999 Kč se měla dávka pohybovat mezi 10 – 15 %, při příjmech vyšších procento progresivně stoupalo až k maximální hranici 30 %.⁵⁵⁾ Proti tomuto výnosu majitelé kin ostře vystoupili – na 26. srpna svolali hojně navštívenou protestní schůzi, jíž se zúčastnilo i několik senátorů, dále zástupci různých ministerstev, obchodní a živnostenské komory, Zemské živnostenské rady a dalších institucí. Z vystoupení řady řečníků vyplynulo, že stávající zemské a obecní dávky se v průměru pohybují kolem 20 % hrubého příjmu, hlavní výlohy na film činí přibližně 50 %, takže na režii a zisk zbyde pouhých 30 %. Nová dávka ve prospěch státní sociální péče ve výši stanovené červencovým výnosem by řadu kin s menšími příjmy zlikvidovala.⁵⁶⁾ Výnos sice výslovně stanovil, že „mimo dávku ve prospěch státní invalidní péče nelze předepisovati žádné jiné příspěvky“, ale jak se v budoucnu ukázalo, obce tohoto výnosu příliš nedbaly. Majitel kina, který by se snad chtěl domáhat práva, riskoval, že mu obec neudělí souhlas s vydáním licence na další období. Dne 20. září 1920 navštívila sekčního šéfa ministerstva vnitra dr. J. Sobotku početná deputace z filmových kruhů, ale žádného výsledku nedosáhla. Dozvěděla se nicméně, že vláda je pod tlakem invalidních družstev, která označují kina za pravé zlaté doly a požadují jejich zisky na invalidní péči. Důvodem značného zatížení kin dávkami je prý i snaha odradit další zájemce od zakládání nových podniků.⁵⁷⁾ Přesto tentokrát ministerstvo vnitra naléhavým námitkám majitelů kin vyhovělo. Výnosem ze dne 8. října 1920 č. 51.545-6 zmírnilo své požadavky v tom smyslu, že kina s hrubým ročním příjmem do 50 000 Kč jsou od dávky osvobozeny vůbec, u podniků s příjmem od 50 000 do 100 000 Kč může dávka dosahovat nejvýše 5 % a v rozmezí ročních příjmů od 100 000 do 250 000 Kč se má dávka pohybovat mezi 5 – 15 %.⁵⁸⁾ Tato úprava svědčí především o tom, že červencový výnos byl ministerskými úředníky formulován na základě situace v Praze, naprosto však bez povědomí o podmínkách venkovských a maloměstských kin, na něž se měl rovněž vztahovat.

Česká filmová historiografie nedisponuje bohužel žádnou studií o hospodaření kin za první republiky, ale abychom alespoň trochu rozkryli mýtus kina jako „zlatého dolu“, podívejme se na roční

53) Srov.: F. Peroutka, c. d., s. 215.

54) *Kino – zábavou keřasů*. „Československý film“ 1, 1919, č. 10 (1. 4.), s. 5.

55) J. Hora, c. d., s. 55 – 57.

56) Protokoly, 26. 8. 1920.

57) Tamtéž, 23. 9. 1920.

58) J. Hora, c. d., s. 57.

obrat předního pražského kina. Bio invalidů založené v roce 1917 patřilo k větším kinům pražského centra. Sídlo na Poříčí, v místě obchodního domu Bílá labuť, a jeho kapacita činila odhadem asi 440 míst. Hrál třikrát, o víkendech i čtyřikrát denně, přičemž průměrná návštěvnost činila v letech 1919 a 1920 celkem 61 %, resp. 69 %. Tržby dosáhly v roce 1919 téměř 390 000 Kč a o rok později dokonce přes 630 000 Kč. Kolem 40 % z těchto částek padlo na půjčovní, další významnou položku představovaly obecní a zemské, případně jiné další dávky. Podle výše uvedené vyhlášky mělo Bio invalidů odvést v roce 1920 jen na státní sociální péči téměř 150 000 Kč. Na provoz kina (nájem, provoz budovy, inzerce, mzdy zaměstnanců a hudebníků) a zisk pak zbylo kolem 230 000 Kč. V roce 1920, kdy kulminovala konjunktura kin, přesahoval zřejmě čistý roční zisk částku 100 000 Kč. To sice není málo, ale vzhledem k tomu, že se u kina v centru Prahy pohybujeme na špičce příjmové pyramidy, zas tato suma takový úžas asi nevzbudí.⁵⁹⁾

O poznání složitější byla samozřejmě hospodářská i celková situace kin mimopražských. Víme o tom pramálo, ale můžeme si udělat komplexnější představu přinejmenším o podmínkách, za kterých dávaly obce souhlas s udělením kinolice. To zjišťoval Spolek českých majitelů kinematografů v lednu 1920, když zemská správa politická uvažovala o zavedení paušální dávky pro kina a sondovala, do jaké výše by mohla jít. Dejme prostor výsledkům tohoto průzkumu:

„Sokolské Bio – Holice: 364 míst, hraje 2x týdně, je vázáno odváděti z čistého zisku 35 % na chudé obci, 15 % invalidům.

Sokolské Bio – Jablonné n./Orl.: 240 míst, povinno 1/3 čistého zisku dáti sociální péči, 1/3 na místní válečné poškozence; Jablonné i s okolím čítá 5000 obyvatel. Hraje 1 – 2x týdně. Rádi by dali 900 K.

Sokol – Ústí n./L.: 280 míst, 100 představení ročně, 40 % čistého zisku válečným poškozeným, 30 % městu. Ochotni dáti 1700 K.

Sokol – Č. Třebová: platí 10 % z čistého zisku.

Sokol – Humpolec: 392 míst, hraje 2x týdně, platí okresní komisi, na invalidy a Červený kříž 3550 K. Ochotni dáti 1000 K.

Sokol – Domažlice: platí na invalidy 300 K, nehraje celý rok.

Sokol – Rokycany: 100 představení ročně, 5 K z představení na válečné poškozence, v celku na dobročinné účely přes 5000 K.

Sokol – Poděbrady: 5 K z představení, 150 představení ročně.

Sokol – Nymburk: 20 % válečným poškozeným, hraje jen v zimě, 2600 K.

Sokol – Lysá: 50 % sociální péči, 2 představení dělnickému družstvu, mohou hráti 50 x ročně.

Sokol – Sušice: 320 míst, 2x týdně, 1200 na válečné poškozence, 4 představení na místní chudé, celkem přes 3000 K.

Sokol – Unhošť: 35 % na válečné poškozence z čistého, nehráli ještě (3000 obyvatel).

Sokol – Kladno: 301 míst, 50 % z hrubého, pro legionáře 1 představení týdně, měsíční příjem 400 K.

Sokol – Jindřichův Hradec: 246 míst, 50 % z čistého na invalidy, zaměstnávat invalidy; souhlasí s návrhem p. předsedy.

Sokol – Klatovy: 20 % z čistého výtěžku zemské komisi pro péči o válečné poškozence, 30 % ve prospěch místní skupiny invalidů, 50 % pro kulturní účely obce.

Městský biograf Chrudim: celý výtěžek ve prospěch invalidů a nového divadla. Oznámí bližší.

Lido-Bio – Pardubice: 50 % válečným poškozeným, 10 % místním chudým.

p. Franc – Kolín: 300 K měsíčně na invalidy, mimo to na národní účely.

Výstavní bio – Kladno: 100 K měsíčně, více by neradi platili.

Invalid bio – Plzeň: 918 míst, 15 % válečným poškozeným, 15 % na válečné poškozence v Plzni, zaměstnává invalidy. Souhlasí.

59) Srov. NFA, f. Bio invalidů, notesy s evidencí týdenních programů, návštěvnosti a tržeb z let 1917, 1919, 1920 a 1921.

- Grand bio – Budějovice: 450 míst, 2000 K zemské komisi na válečné poškozence, 2000 K legionářům, veškeré dary 5000 K
- Nebe – Plzeň: 690 míst, 14x týdně hraje, 15.000 na dobročinné účely, předepsáno na Červený kříž 2000 K.
- Malkus – Písek: 300 míst, nyní předepsáno 1500 K; ochoten 1500 K zaplatiti.
- Halbich – Turnov: 220 míst, ročně 600 K invalidům, celkem 3000 K.
- Berger – Josefov: 130 míst, 2 – 3x týdně hraje, 200 K ročně a 1 představení měsíčně; ochoten platit 1000 K.
- Holanec – Dvůr Králové n./L.: 1500 K předepsáno; dal na dobročinné účely 4000 K, v pátek půjčuje sál; ochoten 4000 K.
- Koruna – Roudnice: 50 % z čistého výtěžku, dobrovolně dal 5000 K, souhlasí s návrhem p. předsedy.
- Holý – Teresín: 340 míst, předepsáno 400 K pro obec, ochoten dáti 2000 K.
- Jar. Frimel – Ústí n./Orl.: uvoluje se platiti částku 1700 K.
- Čechura – Kralupy: 50 % sociální péči, 50 % místní družině invalidní; změněno na 600 K sociální péči, 600 K místní družině invalidní, 5 % městu z čistého výtěžku. Ochoten 1200 K, dokud bude sám v Kralupech.
- Vaněk – Písek: 1000 K chudým města, 500 legionářům, ochoten dáti 1000 K.
- Tuma – Příbram: 368 míst, předepsáno od roku 1919 1600 K, hraje 5x týdně. Ochoten dáti 1000 K, dokud bude sám v Příbramě.
- Hecht – Kleneč: z představení 15 K invalidům.
- Střelnice – Plzeň: pro rok 1920 ochotni zaplatit 20.000 K.
- Danzerová – Pardubice: předepsáno 10 % na chudé, 10 % na válečné poškozence, z čistého; ochotna 4000 K.
- Brož z Lomu: 300 míst, předepsáno 20 % válečným poškozencům, 20 % chudé mládeži v Lomu, 10 % sdružení českých spolků v Lomu; ochoten 3000 K, bude-li sám.
- Oprychová – Pečky: předepsáno 20 % válečným poškozencům v Praze, 20 % válečným poškozencům v místě, 10 % na chudé v Pečkách. Ochotna 50 % zaplatit.
- Kašpar – cestovní: nabízí 500 K, nebude-li muset nikde platit žádné dávky.
- Skála – cestovní: je ochoten zaplatit 3000 K, dostane-li licenci pro Slaně; bude-li tam hrát sám, nabízí 6000 K ročně.
- Šimek – „bio Excelsior“ – Beroun: předepsáno 30 % z čistého zisku, 364 míst, ochoten 1500 K.
- Šipková z Kladna: 430 míst, 6x týdně hraje, uvolila se 20 % z čistého zisku na dobročinné účely, ochotna 1500 K.⁶⁰⁾

Pověst o „zlatých dolech“ pocházela evidentně z Prahy, neboť mimopražské obce nikoho příliš zbohatnout nenechaly. Rovněž příjmy kin zde byly mnohonásobně nižší, což pramení z počtu představení, kapacity sálu a pravděpodobně i z nižší návštěvnosti. Přesto Spolek českých majitelů kinematografů registroval množící se stížnosti soukromých majitelů regionálních kin, že jsou vystaveni nátlaku místních invalidních družstev, aby jim pronajali či odprodali své kino. Přituhovalo však i v Praze. V září 1920 měla být například obnovena licence kinu Lucerna s podmínkou odvádět na invalidní péči 30 % hrubého příjmu a dalších 15 % doplatit zpětně od 1. července 1919.⁶¹⁾

Rok 1920 uchystal majitelům kin horký podzim. Počátkem října vstoupili zaměstnanci pražských kin na popud své odborové organizace Kino-Unie do čtrnáctidenní stávký za zvýšení mezd. Ke 30. září totiž vypršela kolektivní smlouva a na nové se Spolek českých majitelů kinematografů se zástupci Kino-Unie nedohodl. Stávky využili odpůrci majitelů kin k mediální kampani, v níž

60) Protokoly, 13. 1. 1920.

61) Tamtéž, 16. 9. 1920.

vyličili soukromého vlastníka kina jako zazobaného kapitalistu, který své zaměstnance odírá a veřejnosti lže o jejich příjmech.⁶²⁾ Nejvýmluvněji možná vypovídají o celé kampani novotvary „kino-baroni“ či „bio-baroni“, jež jazykovými prostředky vytvářely relace se socializační kampaní proti „uhlobaronům“. Stávka měla velkou publicitu v tisku a delegátům akčního výboru Kino-Unie se dokonce dostalo přijetí u ministerského předsedy Jana Černého.⁶³⁾ Signály, že vláda se soukromými majiteli kin v budoucnu příliš nepočítá, se množily a toto vědomí postupně zdomácnělo natolik, že zejména regionální úřady začaly s předstihem brát tuto vizi za hotovou věc. Ostatně i již zmíněný ministerský výnos z července 1920 politickým úřadům výslovně nařizoval obnovovat licence jednotlivcům pouze na dobu jednoho roku. Celá kampaň svým způsobem kulminovala právě v době, kdy se mělo rozhodnout o prodloužení stávajících licencí. Dne 21. listopadu 1920 publikoval denní tisk společné prohlášení celé řady úctyhodných společenských korporací požadujících, aby licence nebyly nadále udělovány zbohatlým jednotlivcům, nýbrž pouze osvětovým a humánním korporacím, které musí prokázat kulturní kvalifikaci (viz dokument č. 12).⁶⁴⁾

Počátkem prosince vláda rozhodla, že deseti největším pražským kinům nebude již licence prodloužena a že licence k těmto kinům převezmou různé korporace.⁶⁵⁾ Tato zpráva vybičovala Spolek českých majitelů kinematografů k sérii záchranných akcí. Majitelé kin nabídli zemské správě politické zvýšené paušální příspěvky, budou-li licence prodlouženy; na ministerstvo vnitra se vydala deputace, kontaktováni byli rovněž spříznění poslanci Národního shromáždění.⁶⁶⁾ Leč vše marno, neboť vláda svým rozhodnutím spustila mechanismus, jemuž nakonec v prosinci 1920 padli za oběť všichni soukromí žadatelé o licenci v Praze a předměstích. A co víc – nové držitele licencí (spolky) odkazovaly úřady na místnosti a zařízení dosavadních majitelů kin. Právě tato skutečnost se stala předmětem naléhavé rezoluce určené poslancům a senátorům, v níž se majitelé kin zejména ohrazovali proti tomu, že přidělováním jejich kin spolkům úřady protiprávně disponují soukromým, řádně nabytým majetkem.⁶⁷⁾ Žádný div, že se za této situace rozšířila fáma o údajných přípravách zákona o vyvlastnění kin. Tyto pověsti zneklidnily obchodní a živnostenské komory. Liberecká komora protestovala proti tomuto záměru písemně u ministerstva vnitra ještě v předvánočním čase, pražská komora o necelé dva měsíce později. Na jaře se jim dostalo odpovědi, v níž ministerstvo vnitra jakékoliv úvahy o vyvlastnění kin popíralo. Bezděčný impuls ke vzniku této fámy prý mohl pocházet od ministerstva práce, které sondovalo, zda by se v případě kin nedal ve prospěch některých korporací využít zákon ze dne 11. června 1919 č. 332 Sb. z. a n. o zabírání budov neb jejich částí pro účely veřejné.⁶⁸⁾ Tento zákon sice nebyl na kina nikdy aplikován, přesto si však majitelé kin oddechli teprve po jeho novelizaci ze dne 12. srpna 1921 č. 304 Sb. z. a n., která ze zabírání budov vyloučila živnostenské a obchodní provozovny.⁶⁹⁾

Postup úřadů vyvolal napětí a zmatek. Pobouření majitelé kin místy reagovali i propouštěním zaměstnanců, které zanedlouho noví provozovatelé kina zase přijali zpět.⁷⁰⁾ V řadě případů byly

62) Srov. např.: *Stávka v pražských biographech*. „České slovo“ 12, 4. 10. 1920, č. 223, s. 3.

63) Srov.: *Stávka v biographech*. „České slovo“ 12, 7. 10. 1920, č. 236, s. 6.

64) *Kinematograf kultury a národu!* „Rudé právo“ 21. 11. 1920, č. 52, s. 10.

65) Srov.: *Převrat v pražských biographech*. „Národní politika“ 38, 5. 12. 1920, č. 335, s. 6; *Zrušené licence kinematografické*. „Rudé právo“ 5. 12. 1920, č. 64, s. 8.

66) Srov. Protokoly, 9. 12. 1920.

67) Tamtéž, 16. 12. 1920. Dále srov.: *Ein unerhörter Eingriff*. „Die Lichtspielbühne“ 1921, č. 1 (1. 1.), s. 6 – 8.

68) *Die nicht prolongierte Kinolizenzen*. „Die Lichtspielbühne“ 1921, č. 5 (1. 5.), s. 3 – 4.

69) *Zabírání biografů*. „ZSČM“ 1, 1921, č. 7 (1. 8.), s. 72.

70) Srov.: A. K o p ř i v a, *Hysterie kino-baronů*. „České slovo“ 30. 12. 1920, č. 305, s. 4.

spolky jako noví držitelé licencí přesvědčeny, že spolu s licencí obdržely rovněž příslušné kino, a byly nemile překvapeny a zklamány, když se přesvědčily, že tomu tak není. Některá setkání se skutečným majitelem kina pak měla i velmi konfliktní průběh. Nicméně obě strany měly přirozeně zájem na tom, aby kina hrála dál, takže dříve či později došlo mezi nimi k dohodě. Levicový tisk připisoval počáteční neshody starých a nových licencionářů snahám majitelů kin klást novým pořádkům rafinovaný odpor, ale lze si jistě představit, že se dosavadní vlastníci kina či jeho zařízení snažili uhájit v nových podmínkách určitou pozici. Ozývaly se ostatně i hlasy – a nejen z filmových kruhů –, které tento krok vlády jednoznačně zavrhovaly. V německém deníku *Bohemia* vyšel například dlouhý komentář k situaci pražských kin nazvaný bez obalu *Krádež kina*.⁷¹⁾ Dohoda mezi majitelem kina a novým licencionářem mohla mít několik podob. Vlastník kina nebo jeho zařízení mohl příslušnému spolku kino standardním způsobem pronajmout a spolek pak kino sám provozoval. Častý však byl i jiný model, a to ten, kdy majitel provozoval své kino dál, dohodnutou část zisku odevzdával držiteli licence a vůči úřadům vystupoval jako zástupce licencionáře podle § 9 min. nař. č. 191/1912. Soudní spory brzy odhalily, že podstatou tohoto modelu bylo skryté propachtování licence, což zmíněný § 9 výslovně zakazuje. Z hlediska zákona zůstával totiž za kino odpovědný držitel licence, ačkoliv ten neměl na provoz kina žádný vliv. Když pak u soudu argumentoval pachtovní smlouvou, dozvěděl se, že je *de iure* neplatná.⁷²⁾ V úvahu samozřejmě připadal i prodej kina novému licencionáři.

Chaosu kolem pražských kin využili poslanci Národního shromáždění, aby vládě připomněli svou rezoluci z ledna 1919. Skupina poslanců za Čs. stranu socialistickou vedená dr. Antonínem Uhlířem interpelovala počátkem února 1921 ministra vnitra a ministra školství a národní osvěty ve věci loňské rezoluce, přípravy kinematografického zákona a současné krize pražských kin (viz dokument č. 13).⁷³⁾ Od vlády mimo jiné požadovala, aby kina skutečně přešla do rukou spolků, jež obdržely licenci. V odpovědi z července 1921 ministři uvedli, že nynější stav je výsledkem dohody mezi majiteli biografických provozoven a držiteli licencí, kteří žádná kina nevlastní, ale chtějí bez finančních obětí svých licencí co nejrychleji využít. Jde tu o záležitost soukromoprávní, na kterou vládě žádný vliv nepřísluší. Zdržení prací na kinematografickém zákonu pak ministři zdůvodňovali rozsáhlým průzkumem zahraniční filmové legislativy (viz dokument č. 14).⁷⁴⁾

„Zdá se, že kromě jiných předstíraných důvodů byla hlavním podnětem pro tuto akci pověst o pohádkovém bohatství a příjmu majitelů kin. Jako by se vláda skrze své úředníky nemohla snadno přesvědčit, že se tyto fámy nezakládají na pravdě. Tyto pověsti byly zřejmě i důvodem, proč se některé spolky ucházely o biografy, od kterých si slibovaly hojné příjmy pro své účely. Tyto naděje doznají hořkého zklamání.“⁷⁵⁾ Prorocká slova již zmiňované rezoluce majitelů kin z prosince 1920 se brzy naplnila. Nejenže se ukázala očekávání dychtivých spolků jako značně přemrštěná, ale spolky navíc nastoupily do kin v době, kdy už byla poválečná konjunktura za zenitem a začínaly se ohlašovat první příznaky nadcházející několikaleté krize. Ta stlačila již v roce 1921 – můžeme-li věřit údajům majitelů kin – výnosy biografů na polovinu a řada z nich se tak octla vzhledem k vysokým dávkám předepsaným v časech konjunktury, případně i vzhledem ke spláceným úvěrům ve svízelném postavení. Jak danajským darem vlády byly „spolkové“ kinolicece, popsal

71) *Der Raub des Kinos*. „Bohemia“ 94, 23. 1. 1921, č. 19, s. 2.

72) Srov.: J. H o r a, c. d., s. 63 – 86; týž, *Propachtování kinolicece*. Praha 1935.

73) *Tisky k těsnopiseckým zprávám o schůzích poslanecké sněmovny Národního shromáždění republiky československé VI. (Tisk 1301 – 1600). Rok 1921*. Praha 1921, tisk č. 1487.

74) *Tisky k těsnopiseckým zprávám o schůzích poslanecké sněmovny Národního shromáždění republiky československé XI. (Tisk 2201 – 3080). Rok 1921*. Praha 1921, tisk č. 2738.

75) *Ein unerhörter Eingriff*. „Die Lichtspielbühne“ 1921, č. 1 (1. 1.), s. 7. (Nemajíce k dispozici český originál rezoluce, citujeme zde z jeho německé verze v překladu Yvety Blovské.)

Spolek českých majitelů kinematografů úřadům ve „výročním“ memorandu z prosince 1921 (viz dokument č. 15).⁷⁶⁾ V průběhu roku se však tento spolek zaměřil především na to, aby nová spolková kina získal do svých řad a nedocházelo tak ke tříštění sil a oslabení vlivu příbuzných stavovských institucí. Podařilo se tak například zažehnat ustavení konkurenčního sdružení pro nové licencionáře na půdě Osvětového svazu.⁷⁷⁾

I v následujícím roce se stavovské organizace kin úřadům připomínaly rezolucemi ze svých shromáždění a sjezdů, v nichž vznášely stále tytéž požadavky (viz dokumenty č. 16 a 17).⁷⁸⁾ Přikročily dokonce i k vypracování vlastního návrhu zákona, který předložily ministerstvu vnitra na jaře roku 1923.⁷⁹⁾ Ale to už osnovu tohoto zákona neměla příslušná ministerstva dávno na pořadu dne. Svou naléhavost zákon pro úřady ztratil zavedením povinných dávek ve prospěch státní invalidní péče a převedením licencí na spolky a korporace. Tím byly původní cíle požadovaného zákona vlastně dosaženy, i když se zcela jiným výsledkem, než jaký si úřady i veřejnost představovaly. Kina samozřejmě nevyřešila problém válečných poškozců a spolková péče o kina zase nevyřešila problém kulturní úrovně distribuční nabídky. Model vyzkoušený v Praze se nicméně postupně přenášel i do regionů a celý proces generální obměny licencionářů završilo vydání nenápadného a nepublikovaného výnosu ministerstva vnitra z 18. 1. 1926 č. 38169/1924-6, na základě něhož mohly úřady udělit licenci jednotlivci pouze v místech do 5000 obyvatel.⁸⁰⁾

Na celé této historii je zarážející ta řada nedomyšleností a zcela chybných východisek. Proti sobě zde totiž stanuly dvě koncepce kina, každá svým způsobem legitimní. Jedna akcentovala hledisko komerční. Kino vnímala jako ryze výdělečný podnik a zapojila je proto do programu odstraňování či zmírňování následků války. Důvody nětřeba rozvádět – stát se musel postarat o několik set tisíc válečných invalidů. Nešlo přitom jen o hmotné zabezpečení, nýbrž i o otázku zapojení obrovské masy handicapovaných lidí po celém území republiky do každodenního života. Druhá koncepce chápala kino jako výlučně kulturní instituci, v níž komerční aspekty musí hrát podružnou roli. Jejím zastáncům ležel duši především nedozrímý vliv filmu na národ, na společnost, na masy. Byla to směrlá idealistická vize s některými i ryze utopickými prvky⁸¹⁾, ale v českém prostředí, příkládajícím kultuře tradičně mimořádnou váhu, nemusela zůstat zcela bez šancí. Problém byl samozřejmě v nízkém kulturním kreditu filmu.

První chybná úvaha, které se úřady dopustily, spočívala v domněnce, že tyto dvě koncepce lze smířit – že kina mohou zároveň vydělávat co nejvíce peněz a zároveň se kulturně obrodit. V praxi jedno vylučuje druhé. Za pomýlenou nutno označit i představu, že převedením licencí na spolky by se měla pronikavě změnit kulturní úroveň filmových programů. Tu v zásadě určovala nabídka půjčoven, pracujících na komerčním principu. Fenomén spolkového kina se navíc nezrodil 1. ledna 1921, nýbrž byl v procesu kinofikace českých zemí významně přítomen už od poloviny desátých let. Nic nebránilo starším spolkovým podnikům naplňovat kulturní ideál kina. Jestliže se tak nedělo, byla nejspíš chyba někde jinde. Na popsanych událostech se pak nesmazatelným způsobem podílel sklon české společnosti pohlížet na kino nikoliv jako na kulturní instituci

76) *Memorandum předložené úřadům republiky deputacemi našeho spolku*. „ZSČM“ 2, 1922, č. 1 (1. 1.), s. 1 – 3.

77) Srov.: *Svaz osvětový a biografy*. „ZSČM“ 1, 1921, č. 10 (15. 9.), s. 110 – 111.

78) [Po urychlení nového...]. „ZZSK“ 2, 1922, č. 11 (1. 6.), s. 195 – 196; *Usnesení sjezdu biografů republiky československé ze dne 7. září 1922*. „ZZSK“ 2, 1922, č. 18 (15. 9.), s. 359 – 360.

79) Srov.: *Zákon o kinematografech*. „ZZSK“ 3, 1923, č. 6 (15. 3.), s. 89 – 92, a č. 7 (1. 4.), s. 105 – 107.

80) J. H o r a, *Filmové právo*, s. 47.

81) Jan A. Palouš například přišel s vizí jednotné mezinárodní kulturní cenzury, která by vytvořila hráz kulturně bezcenným filmům, zejména amerického původu. Srov.: J. A. P a l o u š, *Memorandum*, s. 6; J. A. P a l l a u s c h, *Film do rukou kultury*. „Jevišťe“ 1, 1920, č. 40 – 41, s. 457 – 459.

moderního zábavního průmyslu, jímž reálně bylo, nýbrž jako na druh drobného podnikání, jež poskytuje elementární obživu podnikatelově rodině. To snad platilo před první světovou válkou, ale v městském prostředí se toto chápání kina rychle vzdalovalo realitě už v průběhu války. Když pak měli majitelé velkoměstských kin postoupit mezi majetnější vrstvy, nemohla se s tím česká veřejnost vyrovnat. Díl viny padá ovšem i na vrub samotných majitelů kin, kteří drobnopodnikatelský obraz sebe samých systematicky pěstovali a často užívali v komunikaci s úřady i s veřejností. Stačí připomenout reakci Spolku českých majitelů kinematografů v království Českém, když v roce 1914 požádal o kinolicenci vysoký představitel České banky a majitel advokátní kanceláře. Spolek energicky u místodržitelství protestoval, že člověk takového postavení je přece existenčně zajištěn, a nepotřebuje tedy provozovat kino.⁸²⁾ Díky průmyslovému vzestupu a postavení kinematografie v moderním světě dvacátých let se toto nazírání velmi rychle proměnilo, ale bezprostředně po válce mělo ještě v českých zemích svou intenzitu.

Neúspěch legislativních prací popřevratových úřadů je svým způsobem symbolický. Podobně skončí koncem dvacátých let pokus prosadit zákon na podporu domácí filmové výroby⁸³⁾, stejně jako zákon o kinematografických koncesích připravený počátkem třicátých let. MŠANO již v roce 1922 víceméně vyklízí pozice; možná to souvisí i s odchodem Jaroslava Kvapila a J. A. Palouše z tohoto úřadu. Na významu začne naopak získávat ministerstvo obchodu, které vstoupilo hry již na jaře 1920, kdy si vytvořilo vlastní poradní sbor pro kinematografii. Pod MPOŽ bude také kinematografie s výjimkou licencí a cenzury až do roku 1942 nakonec spadat, ale potrvá léta, než se tento úřad se svou nově nabytou kompetencí skutečně identifikuje.

Tážeme-li se, jaký to všechno mělo smysl, nabízí se celkem jednoduchá a podle všeho pravděpodobná odpověď – politický. Ze všech velkých socializačních plánů, jež se se vznikem republiky vyvojily, se vlastně žádný neuskutečnil. Společnost však změny očekávala, byla na ně naladěna, spojovala s nimi své perspektivy. Vyslovme závěrem hypotézu, že celý ten nedomyšlený a po všech stránkách problematický postup státu v otázce kin měl být jakýmsi vstřícným gestem, jímž vláda chtěla zmírnit rozladění veřejnosti z nenaplněných očekávání. Do kin chodily všechny sociální vrstvy, kina měli všichni na očích, byla tedy nanejvýš způsobilá posloužit jako transparentní objekt „socializace“. Vláda je sice nezestátnila, ale přece jen je prostřednictvím spolků a korporací veřejnosti jako by předala. Aspoň ta kina.

I v a n K l i m e š

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Vystudoval hudební a divadelní vědu na FF UK v Praze (1976 – 1981), po studiích pracoval v Čs. filmovém ústavu nejprve jako redaktor, poté jako vědecký pracovník. V současné době vede oddělení teorie a dějin filmu NFA a zároveň působí jako odborný asistent na katedře filmové vědy FF UK. V *Iluminaci*, Filmovém sborníku historickém aj. publikoval řadu studií z dějin české kinematografie a jejích kulturněhistorických kontextů. V poslední době se zabývá vztahem kinematografie a státu.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1)

82) Srov.: Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Křtížeckého*. Praha 1973, s. 210 – 211.

83) Srov.: Ivan Klimeš, *Stát a filmová výroba ve dvacátých letech*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 4, s. 141 – 149.

Archeografický úvod

Edice obsahuje soubor sedmnácti dokumentů, jež s mimořádnou plastičností dokládají postoj české společnosti po zániku Rakouska-Uherska ke kinu a kinematografii vůbec. Jsou zde zastoupena stanoviska všech hlavních zainteresovaných stran – organizací majitelů kin, kteří zde reprezentují filmové kruhy, ministerstev vnitra a školství jako předních aktérů kompetenčního sporu uvnitř státní správy, poslanecké sněmovny, kam byl tento spor přenesen, a konečně humanitárních a osvětových korporací, jimž měla být svěřena podstatná část sítě kin. Chronologické řazení dokumentů pak zrcadlí vývoj celé problematiky.

Dokumenty č. 1, 2, 7, 12, 15 – 17 (rezoluce a memoranda majitelů kin a prohlášení společenských korporací) jsme čerpali z dobových periodik. Některé z nich, ne-li všechny, měly zcela určité původně formu tištěných separátů. Případné uložení těchto originálních tisků nám prozatím není známo, lze doufat v jejich nález ve fondech centrálních úřadů po jejich zpřístupnění. Zůstali jsme tedy odkázáni na časopisecké verze těchto dokumentů, které si ovšem někdy vyžádaly zásah do jejich grafické úpravy. Například dokumenty č. 2 a 16 byly otištěny zcela nestrukturovaně jako součásti jediného rozsáhlého odstavce. Podle logiky textu jsme je rozčlenili do odstavců a grafickou úpravu podpisů jsme řešili podle jiných dobových dokumentů téhož druhu. Parlamentní dokumenty č. 6, 9, 10, 13 a 14 jsme převzali z tiskem vydaných stenografických protokolů a jejich příloh ze schůzí Národního shromáždění. U těchto dokumentů jsme také zachovali i některé typografické zvláštnosti předlohy (styly písma, rozšířená sazba). Ve zbývajících případech jde o strojopisné či cyklostylované archivní prameny dochované jednak v archivu Kanceláře prezidenta republiky, jednak ve fondu ministerstva školství a národní osvěty v SÚA. Jde vesměs o písemnosti foliového formátu 21 x 34 cm. Archivní dokumenty jsou vedle komentářového (číslovaného) poznámkového aparátu vybaveny ještě písmenným poznámkovým aparátem registrujícím grafické zvláštnosti textu. Hranaté závorky bez písmenného indexu označují doplňky editora.

Při editorské přípravě textů jsme vycházeli z *Pravidel pro vydávání novodobých historických pramenů* (Studie ČSAV 12, Academia, Praha 1978). Kolísání v pravopisných tvarech cizích slov jsme sjednocovali ve prospěch převažující varianty. Beze změn jsme však převzali kolísavé psaní velkého písmene v pojmenování nového státu (republika *Československá*, resp. *československá*), ponechali jsme i různé archaické tvary (*účele* m. *účely*). V několika případech upozorňujeme v poznámkovém aparátu na významové chyby, jež mohly vzniknout při přepisu, ale někdy i při formulaci textu, když se jeho původci stali obětí složité větné konstrukce. Bez zvláštního vyznačení zůstaly v naší edici opravy zjevných překlepů či chyb vzniklých při přepisu podle diktátu (píšeme např. *budtež* m. *budť též*, *zřizovací* m. *zařizovací*).

Za vstřícnost a ochotnou pomoc při přípravě této edice děkuji Evě Javorské z archivu Kanceláře prezidenta republiky, Zdeně Garnotové z archivu Parlamentu ČR a Václavu Procházkovi z Národního filmového archivu. Za pomoc při identifikaci podpisů národnědemokratických poslanců pod dokumentem č. 4 jsem pak zavázán PhDr. Josefu Tomešovi.

I. K.

Zkratky:

AKPR – Archiv Kanceláře prezidenta republiky	MŠANO – ministerstvo školství a národní osvěty
APČR – Archiv Parlamentu České republiky	NFA – Národní filmový archiv
AVA – Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv	n. o. – národní osvěta
čj. – číslo jednací	RNS – Revoluční národní shromáždění
čl. – článek	ř. z. – říšský zákoník
f. – fond	Sb z. a n. – Sbírka zákonů a nařízení
i. č. – inventární číslo	SÚA – Státní ústřední archiv
k. – karton	v. r. – vlastní rukou
lit. – litera	VSP – výbor sociálně-politický
m. – místo	ZSČM – Zpravodaj Spolku českých majitelů kinematografů
m. p. – manu propria (vlastní rukou)	ZZSK – Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách
MdI – Ministerium des Innern 1848 – 1918	ž. ř. – živnostenský řád
MPOŽ – ministerstvo průmyslu, obchodu a živností	

SUMMARY

FILM ACT 1919

Ivan Klimeš

In the former Austro-Hungarian Empire, cinematography, including the network of cinema theatres, was administered by the Interior Ministry which granted short-term licences (for a maximum of three years) to organize public film projections, and which also exercised, through its subordinate political offices, film censorship. In legal terms, cinematography as a whole was governed by a provisional ministerial directive of 18 September, 1912, No. 191 of the Imperial Code. This regulation applied to cinematography the Austrian licencing system which for its part derived from the Court Decree of 1836 on Itinerant Amusement Productions. After the issue of Directive 191/1912, cinema owners made efforts to obtain the introduction of a system under which an operation in the cinema business would not be restricted by a short-term licence, but would entail the granting of an indefinite concession as provided for by the business regulations in force (involving mandatory membership in professional associations which act as partners of government authorities in dealing with various issues pertinent to the field in question, and to which the state accords certain decision-making powers). These efforts were fruitless, due to the adverse attitude of the Ministry of Trade.

Shortly after the collapse of Austria-Hungary and the founding of the Czechoslovak Republic, the Association of Czech Cinema Theatre Owners in Bohemia made renewed representations to the government authorities, taking avail of the atmosphere of the building of the new-born state with a view to accomplishing its standing goals, including most notably that of obtaining a concessionary status for the cinematic business. In the course of the first months of 1919, however, the whole affair became a good deal complicated. The evident boom being experienced by the film industry, coupled with high cinema attendances as well as, on the other hand, low cultural standards of a large share of the production, resulted in the authorities' and public organizations' interest in winning control over the cinemas and making use of their receipts for charitable ends, including most notably assistance to World War I casualties. In August 1919 the National Assembly's Committee for Social and Political Affairs called upon the Ministry of the Interior to take urgent steps and draw up a new law on cinematography. Under the draft key provisions of the legislation, cinema operations were to be authorized by an indefinite concession which, however, would be granted preferentially to associations of war casualties, followed by charities and generally beneficent corporations, individual casualties of war, and only then, in the last place, other applicants. The administration of cinema theatres (involving the policy of granting concessions) and film censorship were both to remain within the competence of the Interior Ministry. The draft was duly contested by the Ministry of Trade which stood up in behalf of the already established cinema owners, as well as by the Ministry of Education and Culture which in its turn demanded that in view of its cultural and educational functions, cinematography as a whole (including the concession-granting policies and censorship) should be transferred under its authority. That idea found support in Parliament which passed a resolution in January 1920, calling on the government to place state supervision over cinematography within the sphere of competence of the Ministry of Education and Culture.

The government's lack of resolve in opting for one of the alternative conceptions contributed to an exacerbation of the situation up to a point where calls were made for the transfer of cinemas to state or communal hands. The left-leaning press created a false image of cinema owners reaping millions in profits, and unreservedly upheld strikes staged by cinema personnel in September 1919 and October 1920. It was in this atmosphere that the Social Democrat government of Vlastimil Tusar decided not to prolong the validity of licences held by Prague's principal cinemas, granting them instead to humanitarian and cultural organizations. That step anticipated subsequent legislation under which licences to individual applicants would be granted only in communities of up to 5,000 inhabitants. Moreover, to the considerable dismay of fresh licence holders, they learned that their licences entailed no provisions as to their claims to cinema premises and equipment, and that consequently they had to make additional deals with the cinemas' rightful owners, actually

to obtain a lease on the licences. Thereby the authorities prodded licence holders into a step that was explicitly illegal under the Directive No. 191/1912 which was by then still in force. The Austrian ministerial directive in fact remained in force until 1941. The granting of licences and film censorship were supervised by the Interior Ministry, while the rest of the film industry's affairs were administered by the Ministry of Industry and Trade. No specific legislation on cinematography was introduced, as the ministries concerned failed to reach an agreement in their dispute over competences.

The present study is an introduction to an edition of archival sources including notably memoranda and resolutions issued by cinema owners, drafts of film legislation, and records of parliamentary debates.

Translated by Ivan Vomáčka

KINEMATOGRAFICKÝ ZÁKON A SPOR O BIOGRAFY 1919 – 1922

OBSAH:

1. Rezoluce I. sjezdu majitelů kinematografů v republice Československé (26. 2. 1919)
2. Memorandum organizací majitelů kin (24. 4. 1919)
3. Dopis ministra školství a národní osvěty G. Habrmana ministerské radě (13. 6. 1919)
4. Návrh zákona poslance Arnošta Heinricha a dalších (10. 7. 1919)
5. Návrh kinematografického zákona vypracovaný ministerstvem vnitra (19. 9. 1919)
6. Návrh poslanců S. K. Neumanna, F. Zemínové, F. Housera a dalších (5. 11. 1919)
7. Rezoluce sjezdu majitelů kin v Československu (25. 11. 1919)
8. První návrh kinematografického zákona vypracovaný na MŠANO (29. 11. 1919)
9. Zpráva kulturního výboru Národního shromáždění o návrhu poslanců S. K. Neumanna, F. Zemínové, F. Housera a dalších (7. 1. 1920)
10. Projev S. K. Neumanna ke zprávě kulturního výboru na 105. schůzi Národního shromáždění (13. 1. 1920)
11. Druhý návrh kinematografického zákona vypracovaný MŠANO (9. 9. 1920)
12. Prohlášení společenských korporací (21. 11. 1920)
13. Interpelace poslance dr. A. Uhlíře a společníků (3. 2. 1921)
14. Odpověď ministra vnitra a ministra školství a národní osvěty na interpelaci dr. A. Uhlíře a společníků (11. 7. 1921)
15. Memorandum Spolku českých majitelů kinematografů v Čechách (prosinec 1921)
16. Rezoluce zemské konference moravských kin (17. 5. 1922)
17. Usnesení jubilejního sjezdu kin v Československu (7. 9. 1922)

1.

1919, 26. únor, Praha. – Rezoluce určená ministerstvu vnitra a schválená na I. sjezdu majitelů kinematografů v republice Československé. Požaduje zejména, aby byl dosavadní licenční systém nahrazen koncesováním kinematografické živnosti a aby vláda a příslušné úřady nejednaly o záležitostech kinematografie bez zástupců odborných filmových organizací.

Shromáždění na I. sjezdu majitelů kinematografů v republice Československé v zastoupení „Spolku českých majitelů kinematografů v bývalém král. Českém“, „Zemského svazu majitelů kin moravských“, „Zemského svazu slezských majitelů kinematografů“ a kolegů ze Slovenska tlumočí takto svoje p ř á n í:

Od několika let přičiňoval se „Spolek českých majitelů kinematografů v Čechách“, „Landesverband der Kinematographenbesitzer Böhmen“, „Zemský svaz majitelů kin moravských“ a „Zemský svaz slezských majitelů kin“ o to, aby licence kinematografická zákonitou cestou přeměněna v k o n c e s i. Živnosti, které povstaly z nepatrných počátků, vzrostly v podniky velkého slohu. Tam, kde stačil dříve stan kočujícího umělce, předpisují dnes úřady a doba sama vyžaduje přiměřených staveb divadelních. Z drobných filmových produkcí vyrostla obrovská díla umělecká. Investované kapitály ve službách kinematografie jdou do milionů: vývin kinematografie kráčel sedmimílovými kroky, zatímco úřední praxe ztrnula na patentu z roku 1836.

Dnešní způsob oprávnění ku provozování živnosti kinematografické nevyhovuje v žádné míře a závislost na benevolenci někdejších c. k. úřadů činila z majitelů licencí ubohé nevolníky, strachující se o bytí či nebytí svých podniků.

Není stavu, který by při své velké poplatnosti a zodpovědnosti byl tak závislým na benevolenci některého úředníka, jako jsou majitelé divadel kinematografických, jejichž existence a jmění celé rodiny závisí na nitce každé chvíle odvolatelné licence.

V zájmu existenční bezpečnosti a bezpečnosti majitelů jest nevyhnutelně nutno, aby veškerá odvětví živností, obchodu a průmyslu byla chráněna, a proto žádáme snažně, aby slavné ministerstvo vnitra s příslušnými ministerstvy učinilo opatření, aby také příslušníci našeho stavu při trvalém nebo alespoň na cizí vůli nezávislém zajištění svých živností a majetku mohli s chutí pracovat pro další budoucnost, aby nejen samostatná produkce novými pokroky byla zdokonalována, ale aby se zajištěním rostla možnost samostatného průmyslu, výroby filmů, aby příslušníci naši v obavách o zítřek nekulhali o desítky let za cizinou, kde s nespoutanou činností vyvinul se veliký, bohatý průmysl, čehož, doufáme, přejeme si všichni pro budoucnost i na naší nespoutané půdě.

Osnova zákona, kterou k resoluci té připojujeme,¹⁾ žádá, aby podniky kočovné nebyly dále rozmnožovány, nýbrž počet jich neodkladným přetvořováním v podniky s pevným stanovištěm byl [zveličován]^a, aby při projednávání záležitostí kinematografických ze strany vlády a příslušných úřadů nebylo jednáno bez zástupců organizací kinematografických.

Dr. Ludvík, Sjezd majitelů kinematografů v republice československé. „Československý film“ 1, 1919, č. 7 (1. 3.), s. 1 – 2.

a – pisatelé měli jistě na mysli „snižován“; může jít rovněž o chybu vzniklou při přepisu textu

1) Vzhledem k trvající nedostupnosti prvorepublikových fondů v SÚA není v tuto chvíli v našich silách zjistit, zda se podání s osnovou zákona ve fondu ministerstva vnitra dochovalo. Můžeme však předpokládat, že jde o týž nebo jen nepatrně obměněný návrh, který zaslal Spolek českých majitelů kinematografů v král. Českém vídeňskému ministerstvu vnitra 11. září 1918. Srov.: *Rezoluce a memoranda majitelů kin v Rakousku 1912 – 1918*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 3, s. 193 – 202.

2.

1919, 24. duben, Praha. – Memorandum stavovských organizací majitelů kin v Československu adresované vládě a předané jednak příslušným ministerstvům, jednak prezidentu T. G. Masarykovi. Memorandum vznáší stížnost na nezájem kompetentních úřadů, požaduje, aby se vláda záležitostmi kinematografie zabývala a aby k projednání všech nevyřešených otázek byla svolána anketa.

Slavné vládě republiky československé!

S radostným nadšením uvítali jsme nové poměry, v nichž jsme doufali, že spadnou pouta starého otroctví. S důvěrou obraceli jsme se ke slavné vládě, opakující jí dřívější odůvodněné požadavky, které po léta přednášeli jsme vládě rakouské, ale nápravy ve věcech, které nevyžadují ani zvláštní práce, ani oběti státu, dovolati se nemůžeme, nejvýše dostává se nám slibů, kdežto úřední prakse kráčí vyšlapanými cestami dále.

Nezodpověděna zůstala žádost naše o zkoncesování živnosti kinematografické. Proti danému slibu odpírá se dále stábilisování majitelů cestovních podniků. Nesplněn oprávněný požadavek přecensurování filmů, které rakouským nepokrokovým, zaslhlým duchem servilní censury byly pro mládež zakázány, ano jako na posměch rozhoduje zde pověstná paní Altschulová dále. A vyhověno-li jeden den žádosti naší a částečné nebo úplné zrušení noremných dnů výnosem ministerstva vnitra a vyučování, přes noc následuje telefonický rozkaz a obecnstvo vyháněno násilím z našich podniků.

Slavná vládo republiky československé! Zajisté neupře nám nikdo, že jsme jedněmi z nejvěrnějších republikánů, kteří nevymykají se žádné povinnosti, která nám je ukládána, ochota podporovati každou dobročinnou akci našimi členy jde daleko nad obětavost příslušníků jiných oborů občanských zaměstnání, poplatnost stavu našeho je proti ostatním občanům normální, ale vládní kruhy, jimž jsme podřízeni, nejenom že naše snahy, žádosti a prosby nerespektují, ale stále nám dávají na srozuměnou, že existence našich podniků chrániti nehodlají, ale že trvání jich visí na nitce benevolence okamžiku.

Slavná vládo! Jako občané rovni mezi rovnými, jako majitelé podniků, jako poplatníci mezi poplatnými nejpopsatelněji žádáme důtklivě za vyřízení svých oddaně a s důvěrou podaných námětů s prosbou, aby v záležitostech kinematografie se týkajících svolána byla anketa, ve které by všechny ožehavé záležitosti projednány býti mohly. Jsme přesvědčeni, že záležitosti naše jsou daleko podřízenou záležitostí republiky, ale právě proto [je]^a třeba, aby věnují-li již úřady pozornost oboru našemu, práce jejich nesměřovala proti stavu našemu a aby nebyla vydávána nová nařízení o nás a bez nás.

V Praze, dne 24. dubna 1919.

Za Svaz majitelů kinematografů v republice československé:

Richard Baláš m. p.,

t. č. předseda zřizovacího komitétu

Za Spolek českých majitelů kinematografů
v Čechách:

K. L. Klusáček m. p.,
předseda

Za Zemský svaz majitelů kinematografů
ve Slezsku:

Hanuš Dorazil m. p.,
předseda

Za Zemský svaz majitelů kinematografů
na Moravě:

Edm[und] Friedjung m. p.,
předseda

Pro Svaz majitelů kina
za Slovensko:

Rufinius Stejskal m. p.,
jednatel

Kinomajitelé a vláda. „Československý film“ 1, 1919, č. 13 (8. 5.), s. 6.

a – v původním zdroji stojí ve skutečnosti „není“; jde jistě o neúmyslný stylistický lapsus, jinak by celé memorandum pozbylo smyslu

3.

1919, 13. červen, Praha. – Dopis ministra školství a národní osvěty Gustava Habrmana ministerské radě, ve kterém navrhuje, aby ministerská rada přijala na své nejbližší schůzi usnesení o převodu kompetencí v kinematografických záležitostech z ministerstva vnitra na ministerstvo školství a národní osvěty.

Ministerské radě republiky československé.

[v Praze.]^a

Meziministerská porada o nové úpravě otázek kinematografických, konaná u ministerstva školství a národní osvěty dne 3. června 1919, se shodla, [jak z připojeného protokolu jde najevo,]^b na tom, aby ministerská rada byla požádána [nejdříve]^c o zásadní rozhodnutí otázky kompetence.¹⁾ Tato kompetence jest dosud soustředěna u ministerstva vnitra v duchu bývalého systému, pečujícího především o [policejní dozor]^d na veřejná představení. Ministerstvo vnitra na této své kompetenci trvá. Toto stanovisko odporuje však modernímu názoru na kinematografii a ideálnímu oboru státních zájmů kulturně estetických, jichž hájení připadlo v organizaci ministerstev republiky československé národně osvětové složce ministerstva školství a národní osvěty. Ani nejlepší reformy ministerstva vnitra nejsou s to, aby plně vyhověly kulturně estetickému v oboru kinematografie, jež bude zachováno jen stálým odborným a rozhodujícím vlivem osvětového odboru ministerstva školství a národní osvěty.

Protože veliký rozmach kinematografie a denně se vynořující sporné otázky vyžadují rychlé úpravy a stanoviska ministerstev byla již meziministerskými poradami jasně vytčena, upouštím ve shodě se zástupci ostatních ministerstev, jimž se zároveň zasílá opis tohoto návrhu, od vyžádání nového písemného projevu a podávám proti zamítavému stanovisku ministerstva vnitra návrh, aby ministerská rada ve schůzi co nejbližší usnesla se takto:

„Ústřední kompetence v záležitostech kinematografických přenáší se na ministerstvo školství a národní osvěty. Toto ministerstvo upraví ve shodě s ostatními zúčastněnými ministerstvy věci kinematografické novým nařízením, kterým bude zrušeno ministerské nařízení ze dne 18. 9. 1912 dosud platné, jakož i instrukce ministerstva vnitra z téhož dne č. 20783. Exekutivou budou pověřeny jako dosud politické úřady I. a II. instance.

Dosavadní kompetence ministerstva veřejných prací se nemění, tj. v záležitostech technických rozhoduje ministerstvo veřejných prací. Ve všech ostatních věcech kinematografických rozhoduje v poslední instanci ministerstvo školství a národní osvěty.“

V Praze, dne [13.]^e června 1919.

[Habrman]^f

SÚA, MŠANO, k. 864, sign. 2Ia, čj. 24237/2567 n. o./1919.

a – proložené a podtrženo

b-c – rukopisná vsuvka

d – podtrženo

e-f – rukopisně

1) Protokol z meziministerské porady a další korespondence viz rovněž SÚA, MŠANO, k. 864, sign. 2Ia, čj. 24237/2567 n. o./1919.

4.

1919, 10. červenec, Praha. – *Návrh národně demokratického poslance Arnošta Heinricha a dalších poslanců národně demokratického klubu, aby byl vydán kompetenční zákon o kinematografii, který by nařizovací a správní působnost přenesl z ministerstva vnitra na ministerstvo školství a národní osvěty.*

[. . .]^a

Návrh

člena Národního shromáždění [Arnošta Heinricha]^b a soudruhů

aby se vydal

[zákon o kompetenci ve věcech kinematografických].^c

Kinematografie rozvinula se v posledních letech po veškerém vzdělaném světě k netušenému rozkvětu, jenž také k nám ze všech zemí filmy vyrábějících zanáší své barvy a vlivně u nás působí. I naše produkce jak svými náměty, tak i hereckými výkony, výstižnou úpravou a krajinnými pohledy spěje od měsíce k měsíci k většímu rozvoji, jenž záhy učiní filmy české schopny soutěže na světovém trhu.

Nejen za dob bývalého Rakouska, ale i za dnů nynějších ve státě československém pohlíželo se posud na kinematografii pouze ze stanoviska policejního. Hledisko toto jest však až na několik málo odchylek, jež níže uvedeny, zcela pochybeno.

Kinematografie je nyní nespornou částí uměleckou, shrnujíc v sobě znaky, jimiž se otevírají nejširší obzory kulturní, vzdělávací, výchovné, zušlechťovací.

Z hlediska policejního náležela a náleží dosavad kinematografie v nejvyšší stolici pod dozor ministerstva vnitra – hledisko to však jest už úplně přežilé. Hledíc k momentům, které právě uvedeny, přináležejí jedině pod úřad, jenž do mezí své působnosti má zařazeny kulturu, umění, výchovu, a tím jest [ministerstvo školství a národní osvěty]^d.

Pro orientaci a aby mohlo dojít k přesunu kompetence ve věcech kinematografických z rukou ministerstva vnitra do rukou ministerstva školství a národní osvěty – vyjímajíc policii stavební, požární, dozor nad udržováním pořádku, což přirozeně ministerstvu posléze uvedenému přísluší nemůže – stůjž zde toto vylíčení zákonného poměru:

Podle čl. V., lit. o uvozovacího patentu k živnostenskému řádu vyloučeny jsou z platnosti řádu toho „podniky pro veřejné zábavy a všeliká představení“. Nepřísluší tudíž ministerstvu obchodu v záležitostech divadel kinematografických nijaká kompetence. Pouze výroba filmů a půjčování jejich jest živností (volnou). Kanceláře pro předprodej lístků divadelních posuzují se podle čl. V., lit. f uvedeného patentu živnostenského řádu jako „podniky soukromého prostředkování v jiných než obchodních věcech“, které jsou sice z platnosti živnostenského řádu vyloučeny, ale podléhají v nejvyšší instanci ministerstvu obchodu, nikoliv ministerstvu vnitra.

Pro divadla, tudíž také biografy, jsou směrodatná starší ustanovení, která mají ráz policejní, a ježto ministerstvo vnitra jest nejvyšším policejním úřadem, přísluší veškeré záležitosti týkající se divadelní policie do oboru působnosti ministerstva vnitra.

Pokud jde o stavební úkoly divadel, přísluší jistá kompetence ministerstvu veřejných prací.

Pro veřejná představení pomocí kinematografů bylo vydáno zvláštní nařízení ministerstva vnitra v dohodě s ministerstvem pro veřejné práce ze dne 18. září 1912, č. ř. z. 191. Toto nařízení váže provozování představení kinematografických na licenci jejíž udělení přísluší politickým zemským správám. Licence tato udílí se pouze na čas, nejdéle na 3 léta. Je známo, že vlastníci divadel kinematografických ucházeli se projevy na četných svých schůzích i různými písemnými podáními o to, aby byla jejich činnost prohlášena za koncesovanou živnost ve smyslu živnostenského řádu. Tyto snahy lze vysvětliti pouze tím, že vlastníci licence chtějí si právem zabezpečiti svoje oprávnění tak, jako jsou zabezpečena práva vlastníků živností podle ustanovení živnostenského řádu. Jinakých výhod by vlastníci kinematografů zařazením pod živnostenský řád dosáhnouti nemohli, nehledíc k možnosti zřizování živnostenských společenstev. Oběma snahám biografistů lze však vyhověti i jinakým způsobem.

Dosud platné předpisy o divadlech a kinematografech jsou nesený duchem policejním a jest už věru na čase veškeré tyto předpisy od základu přepracovati, aby nynějším názorům plně odpovídaly. Tato práce bude nesporně vyžadovati delšího času a jde prozatím jen o to, který resort by měl práce tyto provést.

Ježto předpisy, kterými nejvyšší policejní moc byla odevzdána ministerstvu vnitra, mají ráz zákona, navrhuje k změně kompetence vydati tento zvláštní

[zákon o kompetenci ve věcech kinematografických:]^c

§ 1.

Nařizovací moc a správní působnost, kterou vykonává v záležitostech kinematografů ministerstvo vnitra, přenáší se ministerstvu vyučování a národní osvěty.

§ 2.

Tento zákon nabývá účinnosti dnem vyhlášení. Provedením je pověřen ministr vyučování a národní osvěty v dohodě se zúčastněnými ministry.

V ohledu formálním navrhuje, aby návrh byl přikázán výboru kulturnímu.

V Praze dne 10. července 1919.

Alois Jirásek
[Karel Stanislav] Sokol
[Josef] Matoušek
[Arnošt] Heinrich
[Jaroslav] Kvapil
Dr. [František] Lukavský
[Antonín] Hajn
Dr. Jar[oslav] Brabec
[Josef Svatopluk] Machar
Dr. [Bohuslav] Franta

[Božena] Viková-Kunětická
Ing. Boh[dan] Bečka
[Ladislav] Syllaba
Dr. [Josef] Schieszl
[Jan] Nohel m. p.
Dr. František Malínský
[František] Mareš
[. . .]^f
Petrovický Fr[antišek]
[Richard] Fischer^g

SÚA, MŠANO, k. 864, sign. 2Ia, čj. 39288/4239 n. o./1919.

- a – předtištěný formulář pro návrhy členů Národního shromáždění s hlavičkou „Národně demokratický klub“
- b – vepsáno strojem do předtištěného záhlaví, strojopisně podtrženo
- c-e – strojopisně podtrženo
- f – nečitelný podpis
- g – vše vlastnoruční podpisy

5.

1919, 19. září, Praha. – Vládní návrh zákona o pořádání veřejných kinematografických představení, který připravilo ministerstvo vnitra na popud sociálně-politického výboru Národního shromáždění. V poznámkách jsou v plném znění uvedeny i změny, které byly provedeny ve druhé verzi návrhu z 8. října 1919.

[...]^a

[Vládní návrh]^b

zákona ze dne 1919, jímž se upravuje pořádání veřejných představení kinematografických.

§ 1.

Veřejná kinematografická představení mohou býti pořádána pouze na základě koncesse opravňující k provozování jich buď v pevném stanovišti, nebo kočovně v určitém místním obvodu.

§ 2.

Koncesse uděluje politický úřad II. instance dle svého volného uvážení, a to při podnicích kočovných nejdéle na dobu tří let.¹⁾

Při povolování kinematografů budiž dbáno místní potřeby a toho, aby z jich provozování a výtěžku měly pokud možno největší prospěch účele všeužitečné, hlavně pak péče válečná.

Při rozhodování o žádostech za koncesse budiž v první řadě přihlášeno k žádostem spolků válečných poškozenců, poté k žádostem korporací sledujících cíle dobročinné a vůbec všeužitečné, dále k žádostem jednotlivých válečných poškozenců, konečně pak k žádostem ostatním.²⁾

O odvolání rozhoduje ministerstvo vnitra.³⁾

§ 3.

Koncesse nesmí býti udělena:

- 1) nelze-li se u žadatele nadíti potřebné spolehlivosti k provozování podniku;
- 2) svědčí-li proti žadateli nebo proti osobám, které s ním žijí v rodinném svazku, skutečnosti odůvodňující domněnku, že by podniku bylo zneužíváno pro nedovolené účely;
- 3) osobám nesvéprávným a svéprávnosti zcela nebo zčásti zbaveným;
- 4) má-li žadatel již jednu koncesse podle § 1.

§ 4.

Koncesse nemůže býti předmětem právního obchodu.

Koncesse udělená jednotlivci musí býti provozována osobně, jen výjimečně smí úřad (§ 2.) povolit provozování koncesse zástupcem. Koncesse udělená osobě právnické musí býti vždy provozována úředně schváleným zástupcem.

Za náměstka nemůže býti schválen ten, u něhož jsou vylučující důvody § 3.

Po smrti majitele koncesse může podnik provozovati dále vdova jeho, která se zemřelým žila ve společné domácnosti, po dobu, na niž koncesse jest udělena, nejdéle však do znovuprovdání; oznámení o tom dlužno podati do 14 dnů od smrti manželovy úřadu (§ 2.).

Obdobné právo přísluší též nezletilým descendentům po dobu nezletilosti.⁴⁾

§ 5.

Koncesse může býti úřadem (§ 2.) odňata:

- 1) pozbude-li majitel spolehlivosti potřebné k provozování podniku;
- 2) zneužívá-li se podniku pro nedovolené vedlejší účele;
- 3) byl-li majitel koncesse svéprávnosti zcela nebo zčásti zbaven;
- 4) je-li prokázáno, že výtěžku z kinematografu nepoužívá se k tomu účelu, pro nějž koncesse udělena byla;
- 5) je-li podnik provozován zástupcem neschváleným;⁵⁾
- 6) není-li při zařízení a provozování kinematografu vyhověno podmínkám uloženým od úřadu z hlediska policie zdravotní, stavební, požární, bezpečnostní a mravnostní.

Vyskytnou-li se okolnosti uvedené pod číslem 1 – 4 u zástupce, budiž schválení jeho odvoláno.

§ 6.

Veřejně lze předváděti pouze film, o němž majitel licence prokáže, že k jeho předvedení bylo dáno svolení ministerstvem vnitra.

Svolení toto dává ministerstvo vnitra po cenzuře, již koná podporováno jsouc poradním sborem censurním. Náklady censurní platí ten, kdo předložil film cenzuře; výši nákladu stanoví ministerstvo vnitra.

§ 7.

Censurní sbor skládá se z předsedy a 12 členů, z nichž jmenuje ministr vnitra a ministr školství a národní osvěty po 4 členech, ministr spravedlnosti, sociální péče, obchodu a Národní obrany po 1 členu.⁶⁾ Ze členů jmenovaných ministry vnitra a školství musí býti aspoň po 1 zástupci gremia majitelů koncesí kinematografických (§ 9.).

Poradnímu sboru předsedá zástupce ministerstva vnitra.

§ 8.

Předvádění filmu nebudiž ministerstvem povoleno, když by výjev zakládal skutkovou povahu nějakého trestního činu, mohl ohrožovati veřejný pokoj a pořádek nebo přičil se slušnosti a dobrým mravům.

Mohlo-li by míti předvádění filmu škodlivý vliv na mladistvé osoby po stránce mravní nebo rozumové, budiž dáno povolení, předváděti jej jen při představeních, k nimž mají přístup pouze osoby starší 14 let.

Politický úřad okresní nebo státní úřad policejní může zapověděti provozování filmu zásadně povoleného, bylo-li by se třeba se zřetelem k místním okolnostem obávati, že by jeho provozováním mohl býti porušen veřejný pořádek.

§ 9.

Všichni majitelé koncesí v obvodě politického úřadu II. instance slučují se v gremium, jež zastupuje jejich zájmy před úřadem. Tento jest povinen, ve všech důležitějších záležitostech, zejména při udělení nových koncesí vyžádati si vyjádření jejich, urče lhůtu pro ně.

Povinnosti a práva členů gremií a organizace jejich budou upraveny cestou nařizovací.

§ 10.

Přestupky tohoto zákona trestají se politickými úřady pokutou až do 20.000 K a vězením do 6 měsíců; nedobytná pokuta budiž proměněna v přiměřené vězení v nejvyšší míře 6 měsíců. Jakožto trest vedlejší může býti vyřčeno uzavření kinematografu na dobu až do 3 měsíců.

§ 11.

Ministerské nařízení ze dne 18. září 1912, č. 191 ř. z. se zrušuje. Licence vydané na jeho základě zůstávají v platnosti po dobu, na kterou byly uděleny.⁷⁾

§ 12.

Majitelům koncesí kinematografických může býti uložena dávka ve prospěch státní péče invalidní až do výše 20 procent hrubého zisku jich podniků. Podrobnosti určí se nařízením.⁸⁾

§ 13.

Provedení tohoto zákona ukládá se ministerstvu vnitra v dohodě se zúčastněnými ministerstvy; ministerstvu veřejných prací přísluší vydati v dohodě s ministerstvem vnitra předpisy rázu technického.

Zákon stává se účinným 3 měsíce po jeho prohlášení.

Ministr vnitra:

[. . .]^c

[. . .]^d

[Důvodová zpráva.]^e

Podle dosavadního práva byla udělována oprávnění provozovati kinematografy ve formě licencí na základě ministerského nařízení ze dne 18. září 1912, č. 191 ř. z. Licence tyto byly udílány na dobu 1 až 3 let a mohly býti v určitých případech i dříve odňaty.

Ve skutečnosti byly však licence udělené po vypršení původní lhůty takřka vždy obnovovány, a to vzhledem ke značným hospodářským investicím, kterých zařízení a provozování každého kinematografu, hlavně podniků se stálým sídlem vyžaduje.⁹⁾

Ministerstvo vnitra užívá podnětu vyšlého od sociálně-politického výboru k tomu, aby revidovalo všeobecné předpisy týkající se kinematografů a současně aby postavilo

předpisy tyto na pevný právní základ. Z příčiny té doporučuje, aby otázka tato byla řešena formou [zákona]^f, a to ovšem tak, aby v zákoně tomto byly obsaženy pouze hlavní zásady, kdežto podrobnosti byly by ponechány prováděcímu nařízení, zvláště pak úprava otázek oněch, při nichž lze důvodně čekatí potřebu občasných změn. Při návrhu zdejším přihlíženo k praktickým zkušenostem, kterých správní úřady ve příčině této nabyly, jakož i ku přáním majitelů kinematografů. Poznámává se, že pro krátkost času ministerstvo nemohlo bohužel svolati anketu interessentů, že však přihlíželo aspoň k přáním spolku českých majitelů kinematografů obsaženým v připojeném memorandu jejich ze dne 15. září 1919.¹⁰⁾

Z připojené osnovy zákona jest patrné, jaké stanovisko ministerstvo vnitra ve příčině úpravy provozování kinematografů zaujalo, zvláště se pak poukazuje ještě na následující okolnosti.

[Ku § 1.]^g Provozování kinematografu bude i nadále vázáno na povolení, kteréž se však bude zvatí koncessí, nikoli již licencí. Koncesse tato bude přizpůsobena pokud možno předpisům živnostenského řádu, přičemž ovšem třeba dbáti toho, že se tu jedná v prvé řadě o předpisy rázu policejního, na základě čehož si i nadále vindikuje ministerstvo vnitra svoji kompetenci.

[K § 2.]^h Paragraf tento obsahuje jednak všeobecnou zásadu, již sluší dbáti při udělení koncesse, jednak pak směrnice, k níž dlužno přihlížeti při rozhodování o několika žádostech současných. Ustanovení těchto směrnic jest důležitá novota zákona proti právu dosud platnému. V prvé řadě mají nárok na koncessi kinematografickou spolky a společenstva válečných poškozců, dále pak korporace sledující cíle dobročinné a vůbec všeužitečné (např. obce, sokolské a tělocvičné jednoty atd.).¹¹⁾ Teprve pak přijdou na řadu jednotliví invalidé a konečně ostatní žadatelé. Podle názoru ministerstva vnitra doporučuje se dáti přednost korporacím všeužitečným před jednotlivými invalidy, neboť pouze tak lze docílití toho, aby čistý zisk plynul ku prospěchu většího celku a nikoliv pouze jednotlivců; též nelze opomenouti toho, že zřízení a provozování biografu vyžaduje takové investice, že o jednotlivci, který se toho odvažuje, nelze zajisté se domnívati, že by z důvodů humanitních koncesse této potřeboval.¹²⁾

[V § 3.]ⁱ obsaženy jsou důvody, pro než koncesse udělena býti nesmí; stylizace jeho jest upravena podle praktické potřeby, přičemž bylo též přihlíženo ku změně právních předpisů o svéprávnosti.

[§ 4.]^j odchyluje se od dosavadních předpisů hlavně v tom, že blíže upravuje otázku provozování koncesse zástupcem.

[V § 5.]^k byly případy, v kterých smí býti koncesse odňata, blíže upraveny podle praktické potřeby; pod ustanovení čís. 1 lze vztáhnouti též případy potrestání dle § 10.; spolehlivosti lze dle povahy přestupku pozbyti také již prvním odsouzením.¹³⁾

[§ 6.]^l obsahuje zásadní ustanovení o povolení potřebném k provozování jednotlivých filmů a o cenzuře.

V § 7. upravuje se blíže složení censurního sboru, přičemž bylo zvláště přihlíženo k tomu, aby zájmy spadající v obor působnosti ministerstva školství a národní osvěty byly dostatečně chráněny.

[V § 8.]^m jest novotou výslovný dodatek, kdy může politický, resp. policejní úřad provozování filmu zásadně povoleného zakázati; ustanovení toto, ač jest značně odiosní,

bylo diktováno praktickou nutností. Dále se upozorňuje na to, že hranice věku pro diváky při určitých produkcích se snižuje z 16 na 14 roků.

[§ 9.]ⁿ přináší splnění dávného přání majitelů licencí kinematografických, aby byly sloučeny v nucený svaz. Do zákona byla pojata o tomto svazu pouze základní ustanovení, úpravu podrobností doporučuje se ponechati cestě nařizovací.

[§ 10.]^o obsahuje trestní sankci pro přestupky tohoto zákona a nařízení na jeho základě vydaných; tresty jsou přizpůsobeny nynějším hospodářským poměrům, jakožto trest vedlejší navrhuje se uzavření kinematografů na dobu až do 3 měsíců.

K § 11. Ministerstvo snažilo se pokud možno vyhověti resoluci sociálně-politického výboru, aby veškeré kinematografy co nejdříve dostaly se invalidům nebo podnikům všeužitečným. Vzhledem k tomu však, že zřízení a provozování kinematografů vyžaduje značného nákladu, nemohlo se ministerstvo vnitra odhodlati k návrhu, aby veškeré licence byly prohlášeny ihned za zrušené, neboť jedná se tu nesporně o práva nabytá a zrušení jich rovnalo by se konfiskaci majetku, přiznati pak nějakou náhradu za licence zrušené pokládá ministerstvo vnitra za prakticky neproveditelné, nehledě ani k tomu, že by to znamenalo opětne značné zatížení státního rozpočtu. Z příčiny té navrhuje ministerstvo vnitra řešení to, že dosaváde platné ministerské nařízení ze dne 18. září 1912, č. 191 ř. z., bude výslovně zrušeno, současně však že bude prohlášeno, že licence na jeho základě vydané zůstávají v platnosti po dobu, na kterou uděleny byly, tedy nejdéle na dobu tří let.¹⁴⁾ Ministerstva vnitra není nikterak ovšem tajno, že předpis tento znamená značné zasáhnutí do hospodářské sféry jednotlivce, lze však právem poukázat na to, že žádný majitel licence neměl [právního]^p nároku na to, aby mu licence po 3 letech byla obnovena, takže aspoň po stránce právní nebude žádných námitek proti tomu, když během této tříleté přechodné doby pozvolna všechny licence zaniknou a místo nich budou vydány koncesse podle pravidel obsažených v navrženém zákoně. Samozřejmě nezanikne projitím licence vlastnické právo k zařízením provozování sloužícím a bude tedy dle potřeby nutno, aby se nabývatel nové koncesse o jejich převzetí nebo propůjčení dohodl s dosavadním vlastníkem.

[K § 12.]^q se poznamenává, že podle návrhu ministerstva sociální péče mají býti kinematografy zatíženy značnou dávkou pro účel státní péče válečné; zajisté stačí, aby v zákoně byla stanovena pouze tato zásada, jakož i maximální výše této dávky, kdežto provedení bylo by ponecháno ministerstvu sociální péče cestou vládního nařízení.

[K § 13.]^r obsahuje všeobecnou zmocňovací klausuli o provedení tohoto zákona, zvláště se v ní vytýká, že vydání předpisů rázu technického přísluší ministerstvu veřejných prací v dohodě s ministerstvem vnitra.¹⁵⁾

Konečně se k tomuto paragrafu poznamenává, že doba účinnosti tohoto zákona se stanoví na tři měsíce po jeho prohlášení, aby ministerstvo vnitra mohlo vykonati veškeré přípravní práce.¹⁶⁾

Ministr vnitra:

[. . .]^s

AKPR, sign. D 7629/32/A, čj. D 3615/1919.

- a – v pravém rohu podtržený strojopisný odkaz „K čís. 43513/19“, pod ním rukou připsané jednací číslo D 3139, které se na téže stránce opakuje ještě dole; nahoře uprostřed razítko příjemce s datem doručení 1. října 1919; v levém horním rohu rukopisná poznámka „k č. 18.298 m. r.“, pod ní připsáno „obdržel jsem bez obálky“ a nečitelný podpis
- b – psáno proloženě
- c – nečitelný podpis
- d – podtržený strojopisný odkaz „K čís. 43513/19
- e – psáno proloženě
- f-r – podtrženo
- s – nečitelný podpis

1) Ve druhé verzi vládního návrhu z 8. října 1919 zní tento odstavec takto: „Koncessi uděluje politický úřad II. instance dle svého volného uvážení *slyšev předem zemský úřad pro péči o válečné poškozence*, a to při podnicích kočovných nejdéle na dobu tří let.“ (Kurzíva vyznačuje zde i v dalších poznámkách text změněný či doplněný oproti první verzi.)

2) Ve druhé verzi byl začátek tohoto odstavce změněn takto: „Při rozhodování o žádostech za koncessi budiž v prvé řadě přihlíženo k žádostem spolků *a společenstev výtěžkových a hospodářských, tvořených výhradně válečnými poškozenými*, poté k žádostem...“

3) Ve druhé verzi je tento odstavec doplněn takto: „O odvolání rozhoduje ministerstvo vnitra *po vyslechnutí ministerstva sociální péče*.“

4) Ve druhé verzi je tento odstavec doplněn takto: „*Není-li vdovy*, přísluší obdobné právo nezletilým descendentům po dobu nezletilosti.“

5) Body 5 a 6 byly ve druhé verzi uvedeny pod čísly 6 a 7. Číslem 5 pak byl označen nově zařazený bod tohoto znění: „...*zjistí-li se, že majitel koncesse není ve skutečnosti jejím výhradním uživatelem*;...“

6) První věta tohoto odstavce zní ve druhé verzi takto: „Censurní sbor poradní skládá se z předsedy a *14 členů, z nichž jmenuje ministr vnitra 5 členů, ministr školství a národní osvěty 4 členy a ministr spravedlnosti, sociální péče, obchodu, Národní obrany, jakož i veřejného zdravotnictví po 1 členu*.“

7) Paragraf 11 v nové verzi zní: „*Dosavadní předpisy o povolování a provozování kinematografů se zrušují*. Licence udělené na základě ministerského nařízení ze dne 18. září 1912, č. 191 ř. z., zůstávají v platnosti po dobu, na kterou byly uděleny; *ministr s plnou mocí pro správu Slovenska se zmocňuje stanoviti nařízením, kdy pozbývají platnosti kinematografická oprávnění na Slovensku*.“

8) Paragraf 12 v druhé verzi zní: „Majitelům koncessí kinematografických může býti uložena dávka ve prospěch státní péče invalidní až do výše 25 % *hrubého zisku jich podniků*. *Ministr sociální péče se zmocňuje, aby v dohodě se zúčastněnými ministry stanovil vládním nařízením skutečnou výši této dávky, způsob vybírání a jakým způsobem výtěžku z ní má býti užito*.“

9) První dva odstavce byly ve druhé verzi nahrazeny textem: „*Sociálně-politický výbor usnesl se ve svých schůzích konaných dne 20. a 27. srpna 1919 vyzvati ministerstvo vnitra, aby do čtyř týdnů předložilo návrh nové úpravy propůjčování kinematografů, a to tím způsobem, aby nejen veškeré nové kinematografy byly zadávány v prvé řadě válečným poškozeným, nýbrž aby dosavadní oprávnění kinematografická byla zrušena a kinematografy již existující byly zadány taktéž válečným poškozeným*.“

10) Tuto větu důvodová zpráva ke druhé verzi návrhu neobsahuje.

11) Tato věta byla pro druhou verzi změněna takto: „V prvé řadě mají nárok na koncessi kinematografickou spolky a společenstva *výtěžková a hospodářská podle zákona z 9. dubna 1873 č. ř. z. 79 skládající se ovšem výhradně z válečných poškozených*, dále pak korporace sledující cíle...“

12) Ve druhé verzi byl odstavec doplněn takto: „...koncesse této potřeboval. *Rozhodování o udělení koncesse bude se díti po slyšení ministerstva sociální péče, resp. zemského úřadu pro péči o válečné poškozené, a sice proto, poněvadž ministerstvo sociální má tu oprávněné zájmy*.“

13) Ve druhé verzi byl odstavec rozšířen o větu: „...*již prvním odsouzením. Předpis bodu 5. má brániti tzv. krytí*.“

14) Tato věta byla ve druhé verzi změněna a rozšířena takto: „Z příčiny té navrhuje ministerstvo vnitra řešeni to, že veškeré dosaváde platné *předpisy o povolování a provozování kinematografů budou výslovně zrušeny, současně pak bude prohlášeno, že licence vydané v Čechách, na Moravě a ve Slezsku na základě min. nařízení*

z 18. září 1912 č. ř. z. 191 zůstávají v platnosti po dobu, na kterou uděleny byly, tedy nejdéle na dobu tří let. Úpravu příslušných poměrů na Slovensku bylo nutno ponechat ministru s plnou mocí pro správu Slovenska.“

15) Ve druhé verzi byla věta v závěru změněna takto: „...že vydati předpisy rázu technického přísluší ministerstvu veřejných prací v dohodě se zúčastněnými ministry, tudíž hlavně s ministerstvem vnitra a případně ministerstvem zdravotnictví.“

16) Druhou verzi důvodové zprávy uzavírá nově dodaná věta ve formě samostatného odstavce: „Po stránce formální se navrhuje, aby osnova tato byla odevzdána sociálně-politickému výboru.“

6.

1919, 5. listopad, Praha. – Návrh skupiny poslanců v čele s S. K. Neumannem, F. Zeminovou a F. Houserem, aby byla kinematografie začleněna výhradně do resortu ministerstva školství a národní osvěty.

Návrh

členů Národního shromáždění Stanislava K. Neumanna, Fr. Zeminové,
Fr. Housera a soudruhů,

aby kinematografie podřízena byla výhradně ministerstvu školství
a národní osvěty.

Ohromný rozmach a osvětový – pozitivní i negativní – význam kinematografie vyžadují naléhavě, aby státní dozor nad tímto důležitým činitelem, hluboce zasahujícím do kulturního stavu celého národa a především jeho vrstev lidových, nebyl provozován z hlediska policejního nebo živnostenského, nýbrž byl jednotně veden z vyššího hlediska kulturního. Toho dá se dosíci jen tehda, budou-li veškeré otázky státního zasahování v obor kinematografie řešeny výhradně ministerstvem školství a národní osvěty.

Podepsaní navrhuji tudíž:

„Národní shromáždění račiž se usnésti: Vláda se vyzývá, aby veškeren státní dozor nad kinematografií a veškerou státní činnost v tomto oboru podřídila ministerstvu školství a národní osvěty.“

Návrh budiž přikázán výboru kulturnímu, aby o něm do měsíce podal zprávu.

V Praze 5. listopadu 1919.

Stanislav K. Neumann, Fr[antiška] Zeminová, Fr[antišek] Houser,
ing. [Josef] Záruba-Pfeffermann, Dr. [František] Krejčí, K[arel] Moudrý, Laube Rudolf,
[Julius] Kopeček, P[rokop] Maxa, A[lois] Konečný, Dr. [Antonín] Uhlíř, Dr. Th[eodor]
Bartošek, V[ladimír] Drobný, Jan Kvidera, [Alois] Tučný, Jos[ef] Svozil, Emil Špatný,
Jan Hrizbyl, [Jan] Pelikán, [František] Buřival, [Jan] Slavíček, [Jiří] Skorkovský, Dr.
[Gustav] Heidler, Dr. [Antonín] Klouda.

Tisky k těsnopiseckým zprávám o schůzích Národního shromáždění československého.
Tisk 1701 – 1950. Praha 1919, tisk č. 1782.

7.

1919, 25. listopad, Praha. – Rezoluce určená vládě a jednomyslně schválená na druhém sjezdu majitelů kin v Československu. Požaduje především koncesování kinematografické živnosti, navrhuje detailně řadu zásad pro její budoucí provozování a domáhá se přizvání odborníků z filmových kruhů k poradám o návrhu kinematografického zákona.

Pod dojmem podaných referátů a vylíčení našich poměrů, žádáme, aby po dobu, než bude uzákoněn jiný způsob oprávnění k provozování živnosti kinematografické, dosavadní licence zůstaly v platnosti, pokud pak zamýšlené osnovy nového zákona se týká, žádáme:

1. K poradám týkajícím se návrhu zákona o kinematografii budťtež přizvání odborní zástupci „Svazu“ (navrhujeme: p. Dorazila, Hollmanna, Klusáčka, Pášu, Picka, Stejskala, popřípadě jich náhradníky)¹⁾.

2. Licence kinematografické budťte změněny v koncese, jimiž majitelé nabývají stálého oprávnění živnostenského ku provozování živnosti kinematografické.

3. Dosavadním majitelům, kteří se neprohřešili proti zákonům a občanským povinnostem k republice a kteří svým mnohaletým působením podali záruku, že jsou i nadále schopni živnost biografickou provozovati, budiž získané oprávnění zachováno ve formě koncese.

4. Po úmrtí koncesionáře přechází živnostenské oprávnění na zákonné dědice, majitel koncese může vésti svůj podnik prostřednictvím ředitele a nesmí býti omezován v nájmu nebo prodeji svého podniku.

5. Nové koncese budťte udělovány jen pro místa, kde se toho nutná potřeba objeví, a při tom budiž brán zřetel na jednotlivce inteligentní, budiž hleděno k tomu, aby vedoucí osoby poskytovaly jistotu správného vedení, zaručujícího prosperitu podniku.

6. V případech zvláštních ohledů zasluhujících budiž uchazečům poskytnuta státní zápůjčka v delší době splatná, aby neupadli v lichvářské ruce těch, kteří by jejich oprávnění ve svůj prospěch chtěli zneužít.

7. Kočovní podniky nebudťtež nadále rozmnožovány, nýbrž dosavadní dle možnosti nejrychleji stabilisovány.

8. Ve všech případech budťtež podniky kinematografické podrobeny stejnoměrným břemenům, a to na základě státního, jiných přírážek prostého zdanění hrubého příjmu, na místě zrušené zemské dávky ze zábav zavedeného.

9. Všichni koncesionáři stávají se obligatorně členy biografických gremií v okrscích odpovídajících příštímu politickému rozdělení republiky československé.²⁾

10. Gremia tato podléhají nově upravenému řádu gremiálnímu a náleží jim spolurozhodování o nových koncesích.

11. Koncese udílí zemská politická správa po slyšení společenstva, obce a okresního hejtmanství, jen po příznivém vyjádření těchto instancí. Rozhodujícím pro udělení koncese jest mravní bezúhonnost, inteligence, finanční neodvislost, příslušenství žadatele do republiky československé a řádná provozovna.

12. K censurní radě, rozhodující o přípustnosti filmu k veřejnému předvádění, budťtež přibráni zástupci kinematografie a kino-průmyslníků.

Sjezd majitelů biografů republiky Československé. „Československý film“ 1, 1919, č. 29 (10. 12.), s. 2.

1) Hans Dorasil (Hanuš Dorazil), předseda Zemského svazu slezských majitelů kinematografů; Ernst Hollmann, předseda Svazu německých majitelů majitelů biografů; Karel Ladislav Klusáček, předseda Spolku českých majitelů kinematografů v Čechách; František Páša, ředitel kina Lido-Bio a jednatel Svazu československých půjčoven a výroben filmových v Praze; Emil Pick, předseda Svazu moravských majitelů biografů; Rufinius Stejskal, jednatel Svazu majitelů kina za Slovensko.

2) V průběhu celého roku 1919 byla připravována reforma správního systému československého státu. Dne 26. února 1920 pak Národní shromáždění schválilo – spolu s ústavou, ústavními zákony a jazykovým zákonem – rovněž zákon o župním zřízení. (Srov. Karel Malý a kolektiv, *Dějiny českého a československého práva do roku 1945*. Praha 1997, s. 315 – 319.) Již v lednu 1920 přikročil výbor Spolku českých majitelů kinematografů na žádost majitelů venkovských kin k prozatímnímu župnímu rozdělení, přičemž vytvořil župy plzeňskou, budějovickou a pardubickou. Výbor přitom počítal s tím, že konečné rozčlenění do žup převezme spolek ze župního zákona. (Srov. zápis ze spolkových schůzí dne 13. 1. a 5. 2. 1920. NFA, f. Ústřední svaz kinematografů v ČSR, kniha protokolů z výborových schůzí 9. 1. 1919 – 16. 12. 1920.)

8.

1919, 29. listopad, Praha. – Návrh kinematografického zákona s důvodovou zprávou vypracovaný ministerstvem školství a národní osvěty. Návrh předpokládá převedení veškerého odvětví kinematografie do kompetence ministerstva školství a národní osvěty, přičemž ostatním ministerstvům včetně vnitra přiznává pouze dílčí zastoupení v cenzurním sboru.

Vládní návrh

zákona ze dne 1919, jímž se upravuje
všechn obor kinematografie.

Par. 1.

Všechny výroby a půjčovny filmů a světelná (kinematografická) divadla jsou závislá na udělení koncesse.

Par. 2.

Koncessi uděluje ministerstvo školství a národní osvěty pro celý obvod československé republiky dle svého volného uvážení, a sice pro výroby a půjčovny filmů a světelná divadla v pevných stanovištích na dobu 10 let, při kočovných kinematografických podnicích divadelní představení předvádějících nejdéle na dobu 3 let jak osobám fyzickým, tak i právnickým, např. družstvům, spolkům, společnostem atd.

Par. 3.

Při udělení koncesí dbáno bude toho, aby z podnikání a provozování výroben a půjčoven filmů a světelných divadel měly dle možnosti největší prospěch všeužitečné, kulturně výchovné účely a váleční poškození; hleděno bude také k místní potřebě a ke splnění zdravotních, bezpečnostních a technických podmínek v provozovnách (divadlech).

Par. 4.

Koncesse nebude udělena:

1) nelze-li se u žadatele nadíti potřebné spolehlivosti k provozování podniku;

- 2) svědčí-li proti žadateli nebo proti osobám, které s ním žijí v rodinném svazku, skutečnosti odůvodňující domněnku, že by podniku bylo zneužíváno pro nedovolené účely;
- 3) osobám nesvéprávným anebo svéprávnosti zcela nebo zčásti zbaveným;
- 4) právníckým osobám, pakli jejich zástupcové neposkytují záruku potřebné spolehlivosti při řízení podniku;
- 5) má-li žadatel již jednu koncesi v jednom ze tří v paragrafu 1. uvedených odvětví kinematografie a domáhá-li se v témže odvětví další koncesse.

Par. 5.

Koncesse nesmí býti předmětem právního obchodu bez souhlasu ministerstva ji udílejícího. Koncesse udělená fyzické osobě musí býti osobně provozována, jen výjimečně povolí ministerstvo školství a národní osvěty z vážných důvodů provozování koncesse zástupcem. Koncesse udělená právníckým osobám musí vždy jen provozována býti jejich úředně schválenými zástupci.

Za náměstka a zástupce nebude schválen ten, u něhož jsou vylučující okolnosti par. 4.

Par. 6.

Po smrti osobního majitele koncesse může podnik provozovati jeho vdova, která se zůstavitelem žila až do jeho smrti ve svazku manželském, po dobu, na niž zůstaviteli koncesse udělena byla a jestli doba ta je kratší jednoho roku, ještě aspoň do roka od smrti zůstavitelovy, nejdéle však do čtvrt roku po svém znovuprovádání se. Oznámení o těchto okolnostech podati dlužno do 30 dnů od smrti zůstavitelovy na ministerstvo školství a národní osvěty cestou příslušné okresní politické správy. Obdobné právo přísluší též nezletilým descendentům po dobu jejich nezletilosti. Je-li vdova majitele koncesse také ještě na živu, jest jí a nezletilým descendentům zůstavitelovým právo na koncesi podniku společně podle podílů na ně při zákonné posloupnosti, pokud se týče dle ustanovení platné poslední vůle zůstavitelovy vypadajících.

Par. 7.

Koncesse může ústředním ji udělujícím úřadem (par. 2) odňata býti:

- 1) pozbudou-li osobní majitel její anebo jeho zástupce, popřípadě jeho dědicové (par. 5, 6), a při koncesi právníckým osobám udělené úředně schválení jejich zástupcové potřebné spolehlivosti k provozování podniku anebo způsobilosti zákonem požadované;
- 2) zneužívá-li se podniku pro nedovolené účely;
- 3) byl-li majitel koncesse, popřípadě jeho dědicové anebo zástupcové, jakož i zástupcové právníckých osob co majitelé koncesse svéprávnosti své zcela anebo zčásti zbaveni;
- 4) byl-li majitel koncesse, jeho dědicové nebo zástupcové jeho a zástupcové právníckých osob co majitelé koncesse trestáni pro kterýkoliv zločin nebo pro přečin ze ziskuchtivosti;
- 5) je-li podnik provozován neschválenými zástupci;
- 6) není-li při zařízení a provozování podniku, zvláště při světelném divadle, vyhověno podmínkám úřady uloženým z hlediska výchovně-mravní a umělecké úrovně, policie zdravotní, stavební, požární a bezpečnostní. Vyskytnou-li se okolnosti pod číslem 1 – 4 tohoto paragrafu uvedené u zástupců, bude schválení jejich odvoláno.

Par. 8.

Ministerstvu školství a národní osvěty přísluší právo dle svého uznání upravovati programy kinematografických představení v světelných divadlech, nařizovati jim vřadění jednotlivých umělecky, vědecky a mravně výchovných filmů do programu divadla, především filmů, jež vyrobí státní filmový ústav, jenž zřízen býti má,¹⁾ a určití, kolikráte a kdy takové filmy předváděny býti mají, za podmínek, jež světelným divadlům ministerstvo uloží.

Par. 9.

Veřejně lze předváděti pouze film, o němž vlastník koncesse prokáže, že byl censurou při ministerstvu školství a národní osvěty zřízenou schválen. I takto schválený film může dle uznání jmenovaného ministerstva býti z programu světelných divadel vyloučen, ukáže-li se toho na určitém místě za určitých poměrů potřeba.

Par. 10.

[1]) Censuru filmovou provádí komise složená z 27 členů. Dvanáct členů komise této jmenuje ministerstvo školství a národní osvěty, dva ministerstvo vnitra, po jednom ministerstvo sociální péče, spravedlnosti, financí, veřejného zdravotnictví a tělesné výchovy, obchodu, národní obrany a veřejných prací, pak ministr pro Slovensko a svaz Osvětový. Dále vysílají do komise této jednoho zástupce všechny výrobní a půjčovny filmů z celé oblasti republiky a všechna světelná divadla z téže oblasti tři zástupce. Způsob volby těchto čtyř zástupců upraven bude prováděcím nařízením.

2) Členové censurní komise jmenováni jsou na tři roky. Mohou po uplynutí období, pro kteréž byli jmenováni, opětovně jmenováni, pokud se týče volení býti.

3) Komise rozkládá se na sekce o nejméně třech členech k provádění censury. Při censuře musí býti přítomni aspoň tři členové komise, z nichž aspoň jeden zástupcem ministerstva školství a národní osvěty. Z rozhodnutí sekce odvolati se lze do měsíce ode dne, kdy vyrozumění o něm dojde, k plenární komisi censurní.

4) Odměna členů censurní komise, jakož i její jednací řád a organisace budou prováděcím nařízením upraveny.

Par. 11.

Předvádění filmu nebude censurní komisí povoleno, jestli se film příčí mravně-výchovným a uměleckým požadavkům, bude-li jím přímo nebo nepřímo pobádáno k nějakému trestnímu činu, budou-li jím ohroženy veřejný pořádek a pokoj, zdraví obecnstva a státní zřízení republiky.

Mohlo-li by předvádění filmu míti [škodlivý vliv na mladistvé osoby]^a po stránce mravní a rozumové, budiž dáno povolení předváděti jej jen při představeních, k nimž mají přístup pouze osoby starší 16 let. Film neschválený censurní komisí nesmí býti vůbec do obchodu a oběhu dán. Může také rozhodnutím ministerstva uznáno býti na jeho zničení.

Par. 12.

Všechny výrobní a půjčovny filmů v oblasti republiky slučují se v jedno gremium, jež jejich zájmy před úřady zastupuje. Všichni majitelé koncesí světelných divadel slučují se v Čechách v jedno, na Moravě a ve Slezsku v druhé a na Slovensku v třetí gremium.

Tato gremia zastupují zájmy svých členů před úřady. Povinnosti a práva členů těchto čtyř gremií a organizace jejich budou cestou nařizovací upraveny.

Par. 13.

Přestupky tohoto zákona trestají se pokutou až do 20.000 K a vězením do 6 měsíců. Nedobytná pokuta budiž proměněna v přiměřené vězení v nejvyšší míře 6 měsíců. Příslušným úřadem jest pořadem instancí politická správa, které ministerstvo školství a národní osvěty spisy postoupí. Ministerstvu tomuto je vyhraženo právo právoplatně odsouzenému majiteli koncesse anebo jde-li o odsouzení zástupců fysického nebo právnického majitele, tomuto koncessi na čas anebo navždy odejmouti, stejně i odsouzeným dědicům zemřelého majitele koncesse.

Par. 14.

Ministerské nařízení ze dne 18. září 1912 č. 191 ř. z. se zrušuje. Licence vydané na jeho základě zůstávají v platnosti po dobu, na kterou jsou uděleny. Po uplynutí doby té mají majitelé licencí právo na udělení koncesse dle par. 2. tohoto zákona.

Par. 15.

Majitelům výroben a půjčoven filmů a světelných divadel může býti uložena dávka výhradně ve prospěch invalidní péče až do 20 procent hrubého zisku jejich podniků, mimoto majitelům výroben a půjčoven filmů zvláštní dávka pro kulturní a výchovné účely podle délky vyrobených, pokud se týče prodávaných a půjčených filmů. Podrobná ustanovení o těchto dávkách určena budou prováděcím nařízením.

Par. 16.

Pokud jde o provozovárny výroben a půjčoven filmů a jejich technické a obchodní místnosti, jakož i o budovy a místnosti světelných divadel s příslušnými místnostmi, podléhají tyto budovy a místnosti vesměs stávajícím zákonným předpisům stavebním, technickým, bezpečnostním a zdravotním a jsou ministerstva vnitra, veřejných prací, veřejného zdravotnictví a sociální péče oprávněna další předpisy v působnosti své vydati, stejně i ministerstvo obchodu po stránce živnostenské.

Par. 17.

V právním poměru výroben a půjčoven filmů a světelných divadel k autorům a vydavatelům kinematografických děl platí pro smlouvy ustanovení soukromého práva a obdobně jako pro autory a vydavatele dramatických prací zákon o právu autorském ze dne 26. 12. 1895 č. 197 ř. z. a jeho uzákoněné dodatky.

Par. 18.

Provedení tohoto zákona ukládá se ministerstvu školství a národní osvěty v dohodě se zúčastněnými ministerstvy. Ministerstvu veřejných prací a zdravotnictví přísluší vydati v dohodě se zúčastněnými ministry předpisy rázu technického a zdravotního. Zákon se stává účinným 3 měsíce po jeho vyhlášení.

[V Praze dne 29. listopadu 1919.]^b

Ministr školství a národní osvěty
[Habrman]^c

[Důvodová zpráva]^d

I. Všeobecná úvaha.

Kinematografie stala se během krátkých 20 let činitelem významu posud nevystiženého.

Stala se lidovou zábavou, ale spolu i výchovným prostředkem a vlivnou živností, že s ní paedagog, umělec i národohospodář počítati musí.

Adolphe Brisson²⁾ vyslovil se o kinematografii roku 1914, že její vynález je stejně důležitý jako vynález tisku. Pro zákonodárství naše dlužno míti na mysli výrobu filmů, jejich rozprodej anebo půjčování, jejich censuru a nakonec teprve jejich projekci ve světelném či kinematografickém divadle.

1) Jde především o to, uvědomiti si vliv kina na občanstvo po stránce zlé i dobré.

Dnes kinu je vytýkáno snižování výchovné i zábavné úrovně, nikoliv neprávem, ač vina netkví ve vynálezu kina, nýbrž v jeho zneužívání.

Lascivní scény, předvádění obrazů dráždicích nízké vášně působí přirozeně neblaze. Tomu však lze zabrániti stejně jako nepříznivému vlivu dnešního kina, jež stlačuje a znehodnocuje divadelní umění živého slova.

Umělecký význam kina leží jinde než význam dramatu mluveného nebo zpívaného slova, kde důraz tkví ve vypravování, u kina v obrazu.

Kino posud hledá svůj naturalistický, nevťiravý styl, je jen zapotřebí podříditi také kino péči umělcově.

Nesporně velké služby prokázala již dnes kinematografie vědě, jako na klinikách lékařských, v laboratořích, ve hvězdárně a při vzdělání lidu, především mládeže, ač vědecký a výchovný úspěch kina je teprve v počátcích.

Moderní vzdělání směřuje k harmonii života, domáhá se účinku intelektuálního, ještě více však citového, pro dnešní generaci, hlavně městskou, tím důležitějšího, jelikož jsme se od přírody odklonili.

Film dovede člověka k přírodě opětně přiblížit, rozšiřuje jeho obzor, ovšem je-li znalcem vytvořen a předváděn, film sbližuje i rozkládá časové dění, zachycuje též graficky pohyby prostému oku nepostižitelné, dovede nám tedy např. předváděti růst květiny a nerostných krystalů. Film analyzuje pohyby živočichů, zachycuje oběh krve v živém organismu, odnáší diváka do všech konců světa, vykouzluje krásu přírody i lidských výtvorů, ukazuje mu běh nebeských těles, předvádí mu mikrokosmos drobnohledem odkrytý, film je učitelem dějin, vypravovatelem, stejně zábavným jako kazatelsky přísným. Je-li vědcem a umělcem řízen, stává se nám vůdcem života, je-li přenechán pouhé spekulaci, jeho svůdcem.

Proto přední znalci kinematografie žádají důtklivě, aby již samotná výroba filmů byla řízena vychovateli, vědci a umělci.

2) Jelikož v republice naší asi ještě dlouho domácí výroba filmů nebude se moci vyrovnati výrobě států jiných, budeme ještě po dlouhá léta závislí na dovozu cizích filmů, jest proto nasnadě, že jako filmy doma vyrobené, tak i filmy cizí musí býti podrobeny cenzuře jednotně prováděné vychovateli, vědci a umělci. Tím je sám sebou dán požadavek, aby všechna kinematografie byla svěřena ministerstvu školství a národní osvěty za spolupůsobení druhých zúčastněných ministerstev, pokud jde také ještě o jiné veřejné

než výchovné a umělecké zájmy, jako o pořádek společenský, o zdravotnictví a bezpečnost obecnostva.

Censura novodobá nesmí ovšem býti kopií censury předválečné doby absolutismu středoevropského a výchovního, nesmí býti starorakouskou Sittenkommission – anebo škarohlídem kantorem, jemuž je zábava a veselost hříchem, nesmí být pedantem, jenž na život nazírá z úzkoprsého jednostranného hlediska, jemuž člověk je nikoliv živoucím organismem, nýbrž schématem.

Dnešní censura, jak prováděna jest u nás zástupci šesti ministerstev za účasti zástupců Slovenska, cizineckého úřadu a Osvětového svazu, postrádá pevné organisace, není zákonem podepřena. Jest shovívavá, ale postrádá vůdčích zásad.

V Americe censury filmové vlastně vůbec není, neboť všechny propagační přírodní a vědecké filmy jsou tam sice mládeži do 16 let přístupny, ale není mládeži té valně zabráněno spatřiti i škodlivé, ano i nebezpečné filmy, jen když navštěvuje kina v průvodu rodičů.

Naproti tomu ve Francii byla, ano je podnes censura upřílišněna. Netoliko že za války zavedena byla ve Francii ústřední censura filmů pro celou říši, censura právě proto jediné logická, ale podnes mají jednotliví starostové a municipální úředníci policejní ve Francii právo censurovat filmy dle zákona ze dne 24. srpna 1790 (!), jenž jednal o „spectacles forains“ čili komediantských výkonech na trzích.

Dne 3. srpna 1919 vydány byly ve Francii nové zásady pro censuru kinematografickou, kterých částečně použito bylo pro osnovu tohoto zákona.

Ve Španělsku byly nařízením královským ze 27. listopadu 1912 ustanoveny pro celou říši dvě censurní komise, jedna v Madridě, druhá v Barceloně.

V komisích těch jsou také zástupcové odborných spolků a sdružení kinematografických členy.

Předpokládajíc, že u nás bude moderní censura filmová zavedena, jako obdobně bude zapotřebí z hlediska uměleckého a výchovného domáhati se též censury beletristické tvorby a výtvorů uměleckých, nebude tím ještě péče státu v oboru kinematografů vyčerpána.

3) Jedná se také o to, aby censurovaný film ve světelném divadle předváděn byl obecnstvu v řádném pořadí, vhodně volený a vybraný pro úroveň a povahu obecnostva toho, aby se tak stalo v místnostech v každém směru zdravotně bezpečnostně bezzávadných, umělecky upravených.

Není jen třeba mládež školní vychovávat, nýbrž i obecnstvo již dospělé, diváky staré jako mladší. Taková výchova může se nejen knihou a živým slovem z katedry a z divadelního jeviště dít, ale i živým obrazem světelného divadla, musí se však tak státi nevtíravě, nenápadně, aby si toho divák nebyl ani vědom.

Němečtí znalci kina, spisovatelé Dr. Ackerknecht³⁾, Dr. Schnalle, Francouz Henry Berger žádají proto svorně, aby světelná divadla byla již v městech od 20 – 25 000 obyvatelů řízena odborně vzdělanými správci, jejichž výhradním zaměstnáním má býti řízení jediného jen světelného divadla, žádají, aby jemu byl přidán rovněž odborně důkladně vzdělaný předváděč (operatér) a dostatek pomocného personálu.

Jsou-li takové požadavky vzneseny již pro světelná divadla širokým vrstvám přístupná, oč větší péče musí po [stránce výchovné]^e, která zde je v první řadě a opětovně zdůrazňována, býti věnována kinu jako vzdělávacímu prostředku [ve škole a pro školní mládež]^f.

Příklady kulturní ciziny přivodí i zavedení kina do našeho školství, z čeho plyne nutnost, aby veškerá kinematografie byla svěřena působnosti ministerstva školství a národní osvěty.

Ve Francii již roku 1898 známý Dr. Doyen⁴⁾ postavil film do služby lékařské vědy, roku 1899 již zakladatel společnosti moderního vyučování Leop[old] Bellan organizuje nákup kinematografických strojů pro účely školní ve 120 sekcích společnosti této.

V Belgii kino bylo do škol zavedeno roku 1908, v Itálii roku 1909, v Japonsku roku 1910, v tutéž dobu i v Anglii, v Dánsku a na universitách v Rusku. V Rumunsku roku 1914 dostává ministerstvo vyučování 400.000 franků na zakoupení kinematografických strojů do škol.

Německo netoliko nezůstalo zpět za všemi uvedenými státy, nýbrž předčí je záhy v organizaci své. Po zavedení kina do škol počínajíc asi roku 1908 – 1909 v roce 1914 založen byl vychovateli německými ve Štětíně spolek obrazových jevišť německých měst pro účely školního a lidového vzdělání. Spolek ten vydržuje četná světelná a přednášková jeviště shrnutá pod pojem jevišť obrazových a založil ústřední poradnu ohledně filmů pro školství určených a stejně i archiv vzorných školských a výchovných filmů spojený s půjčovnou s velkými a četnými pobočkami archivu tohoto.⁵⁾

Netřeba znova zdůrazniti, že taková organisace volá k práci opět především vychovatele a umělce a dotvrzuje nutnost požadavku, aby také z tohoto důvodu péče o kinematografii svěřena byla onomu ústředí vládnímu, jemuž svěřeny jsou veškeré školství a veškerá péče o umění.

4) Přihlížíme-li k ohromného rozvoji kinematografie v zahraničí a k jeho významu národohospodářskému, dospíváme k témuž úsudku, že i u nás rozkvět a národohospodářský prospěch z kinematografie plynoucí bude jen tehdy zaručen, uplatní-li se v kinematografii vychovatel a umělec ve spojení s odborníkem finančním a dostatečně organisovaným kapitálem – pod kontrolou státu.

Z přčetných zahraničních společností filmových se sto a více milionovými závodními kapitály vynikají francouzská firma Pathé Frères, jež sama denně vyrábí 200 000 metrů filmových proužků, americká firma Eastman Kodak a německá firma Abga⁶⁾. Známé jsou i jiné velké firmy italské a skandinávské.

Příkladem pouze budiž uvedeno, že film „Quo vadis“⁷⁾ v předválečné měně stál 500.000 franků, že film „Křištof Kolumbus“⁸⁾ vyžadoval přes 40 000 lidí, že americký film „Civilisation“⁹⁾ za účasti stejného as počtu osob vyžadoval spoluúčast dvou dreadnoughtů¹⁰⁾ a oběť jednoho pro filmový efekt torpedovaného transatlantického parníku.

Největší dnešní film světa Američana Griffitha „Nesnášenlivost věků lidských“¹¹⁾ pohltil 50 milionů korun dnešního kursu.

V Americe herečka Mary Pickfordová dostává za účast svou při třech filmech ročně vytvořených půldruhého milionu dolarů, oblíbenec Ameriky Austin Farnum nevydělává si méně. A takových hvězd filmového světa je celá řada.

Ohromným těmto výdajům odpovídají v zahraničí ovšem i návštěvy světelných divadel. Např. v Detroitu o 470 000 obyvatelích navštěvuje [týdně]⁸⁾ divadla a kina 550 000 osob, z těch 73 procent jen kina, tedy tolik, kolik má město obyvatel.

V Indianopoli o 270 000 obyvatelích návštěva kina samotného vykazuje 320 000 osob.

V Paříži samotné je dnes daleko přes 200 světelných velkých divadel. Počet jejich po všech zemích roste stejně závratně jako obecenstvo tato divadla navštěvující.

V naší republice bude včetně Slovenska, kde se ještě řádná statistika provádět nedala, daleko přes 400 scén divadelních a s připočtením asi 40 kočovných kin as kolem 500.

I u nás jsme teprve v počátcích vývoje kinematografie.

Nemohouce soutěžit s ohromným kapitálem ciziny v kinematografii investovaným musíme domácímu filmu napomáhat, aby vkusem a vědeckými snahami vytlačil, pokud mu to možno bude, cizí film, ano i do zahraničí pronikl.

Opět široké pole pro vědce, vychovatele, umělce.

5) Ministerstvo školství a národní osvěty domáhá se také zřízení státního filmového ústavu, jenž by zvláště pro školství, ovšem i pro lidovychovu a nikoliv naposled pro účele vědecké vyráběl vzorná díla.

Cíl takového ústavu poukazuje opětně k povolání osobností vědecky a umělecky vyzbrojených. Pomocí státního filmového ústavu hodlá pak ministerstvo přikročit k založení výchovných kočovných světelných divadel, jimiž chce za řízení vyškolených správců vzdělání šířit do nejzapadlejších krajín našeho státu.

II. [Důvodová zpráva podrobná.]^b

K § 1. Udělování licencí jest zastaralý způsob. Labilnost práva licencí udělená nepřípouští zdokonalování kina, nýbrž svádí jen k využitkování jeho tím, že hoví pudům davu.

K § 2. Příslušnost požadovaná ministerstvem školství a národní osvěty je dostatečně odůvodněna všeobecnou úvahou. Dobu 10, pokud se týče 3 let koncessí zaručenou odporučuje osnova proto, jelikož taková delší doba podnikání zaručuje koncessionáři, že se dočká výsledku své práce a svůj investovaný kapitál bude moci opětně uvolnit. Nemá-li domácí kinematografie zakrtněti, pak nutno pro ni buditi zájem podnikavých a úvěruschopných jedinců.

K § 3. Vedle kulturně výchovného prospěchu, jenž péčí státní o všechnu kinematografii dosažen býti má, klade osnova hned prospěch o válečné poškozence, pro které výhradně v § 15. požaduje velkou dávku z hrubého zisku všech podniků kinematografických.

Navrhující ministerstvo vychází totiž z přesvědčení, že udílení koncessí na kinová divadla jednotlivým válečným poškozencům neb jejich skupinám v družstva ustaveným nebude zájem jejich chráněn. Jednak by se tím zavedlo nerovné měřítko podpory válečných poškozenců do jejich řad, když by jednotlivci anebo malý hlouček z nich dostal koncessi na kino, ale zdrcující většina vyšla by na prázdno. Ale i takto privilegovaní invalidé-koncessionáři nedomohli by se zabezpečení své existence. Každé kino i sebemenší dnes vyžaduje značného kapitálu a značné odborné znalosti ne snadno a rychle dosažitelné. Bude-li invalidovi-koncessionáři scházeti kapitál, a ten mu bude scházet, jelikož jen nemajetný invalida dostane koncessi, pak musí si kapitál vypůjčiti a jelikož toho za přijatelných podmínek nedocílí, pak musí vzít útočiště ke kapitálu, jenž koncessionáře stlačí na služebníka. Nedostatek odborné znalosti pak vžene invalidu-koncessionáře do pokusů, na kterých ztroskotá. Družstvu invalidů udělená koncesse pak nezaručuje kázeň bezpodmínečně nutnou pro vedení každého družstevního podniku.

Proto zavedení [účelové dávky]ⁱ výhradně jen pro válečné poškozence zaručuje bezpečný, zajisté postupem času vzrůstající příjem pro [všechny válečné poškozence]ⁱ a umožňuje lehké a spravedlivé rozdělení příjmu mezi ně anebo zakládání útluků pro ně přiměřeně vybavených.

K § 4. a 5. netřeba, tušíme, zvláštního odůvodnění.

K § 6. Je spravedливо, aby úmrtí majitele koncesse nepřivedlo rozvrat do jeho rodiny a zhroutení podniku samotného. Proto i v případě tomto právo vdovské a právo nezletilých descendentů dochází ochrany.

K § 7. Ustanovení § toho jest jen projev vůdčích zásad ve všeobecné úvaze důvodové zprávy vyslovených, že nemá býti koncesse zneužito ani pro nevhodné účely, ani nezpůsobilými osobami.

K § 8. Právo, jež si ministerstvo školství a národní osvěty v § tomto vyhrazuje, jest jen doplňkem požadovaného jím práva, aby svým vlivem a svou pravomocí všemožně pozvedalo kulturní úroveň kina.

Stížení podnikavosti koncessionáře tímto ustanovením nijak nehrozí, jelikož zajisté navrhuje ministerstvo svými orgány práva toho použije s patřičnou šetrností a na patřičném místě.

K § 9. – 10. O censuře bylo v povšechné části obšírně promluveno a tam její potřeba odůvodněna.

Navržená v této osnově censura bere si za příklad nejnovější zákon francouzský z 3. srpna 1919, zmírňuje však jeho ostrost a vylučuje každé jiné censurní omezení, které by ještě jiný úřad prováděti chtěl.

K § 12. Spoluúčast zástupců všech tří odvětví kinematografie zde uvedených jest požadavkem sociální a demokratické spravedlnosti, že nemá ve veškerém, jakož i v soukromém životě rozhodnuto býti o nikom bez spolurozhodování jeho. Ostatně Španělsko je průkopníkem myšlenky v § 12 vyslovené.

Vzhledem na nevelký počet filmových výrobců a půjčoven ve státě našem pokládá ministerstvo založení jediného gremia těchto podniků na dlouhou dobu za dostačující, kdežto při rostoucím počtu již dnes četných divadel světelných odporučuje decentralisaci založením tří gremií. Každému pak gremiu odpovídá jeden zástupce, jež to které gremium do censurní rady vyšle.

K § 13. Ustanovení převzato jest z osnovy zákona ministerstva vnitra o kinematografech č. 49619 z 8. října 1919. Nutnost postavití porušení zákona pod sankci trestní jest očividná. Jelikož pak navrhuje ministerstvo nemůže přirozeně trestní řízení prováděti a tresty ukládati, ukázala se nutnost odkázati trestní řízení před forum, před kterým posud trestní činy pro zneužití koncessí a licencí byly souzeny.

Navrhující ministerstvo neuzavírá se však úvaze, že by se i přikázání trestního řízení z porušení tohoto zákona soudním instancím dalo důvodně obhájit a nenamítalo by proti tomu nic, kdyby ministerstvo spravedlnosti tuto působnost pro soudy požadovalo.

K § 14. Stanovisko zaujaté v § 2. osnovy dochází v § 14. důsledného rozšíření na osoby, které by brzkým uhasnutím licencí byly oproti novým koncessionářům značně poškozeny, ačkoliv jako starší podnikatelé v oboru kinematografie jejímu vývoji napomáhaly.

K § 15. O tomto ustanovení bylo již promluveno při odůvodnění v § 3. osnovy.

K § 17. Zákonodárství naše nezná posud zvláštní ochrany autorského práva hledíc ke kinematografii.

V zahraničí, zvláště ve Francii a v Německu, zákon staví původné právo autorů a vydavatelů kinových her na roveň právu dramatických spisovatelů a vydavatelů divadelních her. Bylo příkladu toho zde obdobně použito.

V Praze dne [29.]^k listopadu 1919.

Ministr:

SÚA, MŠANO, k. 3487, čj. 55478/6237 n. o./1919.

-
- a – rukopisná vsuvka
 - b – rukopisně; původní datace 7. listopadu byla rukou opravena na 29. listopadu
 - c – rukopisem
 - d – psáno proloženě, strojopisně podtrženo
 - e-j – strojopisně podtrženo
 - k – původní strojopisné datum 7. listopadu bylo rukou opraveno na 29. listopadu

1) Návrh na zřízení státního filmového ústavu připravený ministerstvem školství a národní osvěty viz SÚA, f. MŠANO, k. 3487.

2) Adolphe Brisson (1860 – 1925), francouzský kritik a spisovatel.

3) Srov.: Erwin A c k e r k n e c h t, *Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Handbuch für Lichtspiel-reformer*. Berlin 1918.

4) Eugène Louis Doyen (1859 – 1916), francouzský chirurg, který začal jako jeden z prvních užívat kinematografu při výuce medicíny.

5) Dokument operuje s pojmy v českém prostředí tehdy poměrně nestandardními. Výrazy „obrazové jeviště“ či „světelné divadlo“ jsou víceméně doslovnými překlady německých termínů „Lichtbildbühne“ či „Licht-bildtheater“, přičemž výraz „Lichtbild“ („světelný obraz“) se vztahuje rovněž na promítané diapozitivy, jež tehdy nalézaly široké uplatnění zejména ve školství a v osvětové práci.

6) Zde jde snad o zkomoleninu; pisatel by mohl mít na mysli Agfu založenou v roce 1897 v Berlíně.

7) *Quo vadis?* (Quo vadis?; Itálie, Cines, 1912; r. Enrico Guazzoni).

8) *Křištof Kolumbus* (Christophe Colomb; Francie, 1917; r. Gérard Bourgeois).

9) *Civilizace* (Civilisation; USA, Ince, 1916; r. Thomas Harper Ince, Raymond B. West ad.).

10) *Dreadnought* – velká bitevní loď.

11) *Intolerance* (Intolerance; USA, Wark Producing Corporation, 1916; r. David Wark Griffith).

9.

1920, 7. leden, Praha. – Zpráva a rezoluce kulturního výboru k návrhu skupiny poslanců v čele s S. K. Neumannem, F. Zemínovou a F. Houserem, aby kinematografie spadala výhradně do resortu ministerstva školství a národní osvěty.

**Zpráva
kulturního výboru
o návrhu členů Národního shromáždění Stanislava K. Neumanna,
Fr. Zeminové, Fr. Housera a soudruhů
(tisk č. 1782),**

**aby kinematografie podřízena byla výhradně ministerstvu
školství a národní osvěty.**

Kinematografie stala se za krátkou dobu dvaceti let činitelem neobyčejného významu a ohromných možností. Jest dnes nejen nejrozšířenější zábavou lidovou a důležitým činitelem národohospodářským, nýbrž stává se kulturní mocí, s kterou lidov ýchova, pedagogie a umění již nyní počítají a které v budoucnosti jistě náležitě využijí.

Pokud tedy státní správa zasahuje v obor kinematografie svým dozorem a vlivem, jest její povinností podněcovati dobré stránky kina a omezovati jeho stránky špatné. Neboť i když se dnes mnohdy přeceňuje zhoubný vliv kina, nejčastěji z pouhého předsudku, jest nicméně jisto, že nynější biografy velmi často podporují špatné pudy obecenstva, šíří nevкус a jsou velice dosud vzdáleny svého kulturního poslání. Je tudíž nezbytno, aby stát ze všech sil se přičinil a svými prostředky působil k tomu, aby domácí kinematografie dostala se na pravou cestu a plnila své veliké poslání ke kulturnímu prospěchu celého národa.

Běží o to, aby kinematografie byla bez překotností, ale metodicky a účinně přivedena k plnění svého lidov ýchovného a uměleckého poslání, a k tomu nestačí pouhý policejní dozor, který nutně dbá jen toho, aby dodržena byla litera zákona, ale nemá možnosti plánovitě zasáhnouti ve vývoj kinematografie, nemá vyšších cílů kulturních. Nemá-li se biograf zvrhnouti opravdu, státi se národním nebezpečím, jest nám přestati pohlížet na kino jako na pouhou živnostenskou provozovárnu a pouhou zábavní místnost nízkého druhu pro všechny časy, jest nám uznati jeho skutečný kulturní vliv dnešní a jeho ohromné lidov ýchovné, pedagogické, umělecké možnosti budoucí, zkrátka: musíme považovati kinematografii za činitele především kulturního a podle toho s ní jednati.

Z těchto důvodů přistoupil kulturní výbor na stanovisko navrhovatelů, aby kinematografie podřízena byla výhradně ministerstvu školství a národní osvěty, to jest pod dozor a správu úředníků z kruhů lidov ýchovných, pedagogických a uměleckých, což jest i přáním majitelů kinematografů a všech činitelů odborných. V debatě bylo – a nikoli ze strany navrhovatelů – správně poukázáno k tomu, že příslušnost ministerstva školství a národní osvěty je tu samozřejmá a že spory o kompetenci v takových případech připomínají příliš poměry starorakouské.

Pokud běží o podrobnosti, jde v této otázce hlavně o dvě věci: Předně o to, aby licence nebo koncese pro biograf udíleny byly ministerstvem školství a národní osvěty po dohodě

s příslušnými ministerstvy odbornými tak, aby se jich dostávalo osobám kulturně, mravně i odborně podle možnosti kvalifikovaným, což při dnešním návalu žádostí o biograf i z hlediska péče sociální jest požadavek jistě zcela správný. Podruhé běží o censuru filmů. Především při censuře filmů a akcích s ní souvisejících jest přijíti ke slovu kulturním snahám, o nichž byla řeč shora a o něž jde také ministerstvu školství a národní osvěty, které má od počátku zvláštní oddělení pro kinematografii s odborným referentem. Censura filmů musí býti prováděna z hlediska vyššího, širšího a také účinnějšího, než jest hledisko pouze politické. Musí býti prováděna úředníky z řad kulturních pracovníků, zejména lidovýchovných, kteří jsou jistě také schopni posouditi mravní hodnotu filmů. To ovšem nevylučuje dozor z hlediska např. vojenského nebo politického, jež příslušná ministerstva mohou zcela dobře přitom uplatniti.

Kulturní výbor rozšířil tudíž návrh navrhovatelů a předkládá resoluci, na které j e d n o m y s l n ě se usnesl.

V Praze dne 7. ledna 1920.

Předseda:
Dr. O[takar] Srdínko v. r.

Zpravodaj:
Stanislav K. Neumann v. r.

Resoluce:

Vláda se vyzývá, aby státní dozor nad kinematografií a státní činnost v tomto oboru podřídila ministerstvu školství a národní osvěty především v tom směru, aby licence nebo koncese pro biograf udělovány byly ministerstvem školství a národní osvěty společně s příslušnými ministerstvy odbornými a censura filmů byla prováděna výhradně úředníky tohoto ministerstva, přičemž eventuelní odvolání z jejich nálezů dělo by se k censurní komisi složené ze zástupců všech ministerstev a jiných interesentů.

*Tisky k těsnopiseckým zprávám o schůzích Národního shromáždění československého.
Tisk 1951 – 2200. 1919 – 20. Praha [1920], tisk č. 2109.*

10.

1920, 13. leden, Praha. – Stenografický protokol z vystoupení S. K. Neumanna na 105. schůzi Národního shromáždění, kde jako zpravodaj kulturního výboru prezentoval zprávu tohoto výboru o návrhu skupiny poslanců v čele s S. K. Neumannem, F. Zemínovou a F. Houserem, aby kinematografie spadala výhradně do resortu ministerstva školství a národní osvěty.

Místopředseda **Konečný**: [. . .] Přistoupíme k bodu dalšímu a tím jest

2. zpráva kulturního výboru o návrhu členů Národního shromáždění St. K. Neumanna, Zeminové, Housera a soudruhů (tisk č. 1782), aby kinematografie byla podříděna výhradně ministerstvu školství a národní osvěty (tisk č. 2109).

Zpravodajem jest člen Národního shromáždění občan N e u m a n n, uděluji mu slovo.

Člen Národního shromáždění **Neumann**: Pánové a dámy! Tentokráte to bude trvat trochu déle.

Dovolte mi, abych nejprve konstatoval, oč v podstatě běží, podáváme-li Vám ke schválení resoluci, aby kinematografie podřízena byla ministerstvu školství a národní osvěty, resoluci, na které se kulturní výbor usnesl jednomyslně, že totiž neběží o nějakou lapalii, o nějaký bezvýznamný kompetenční spor mezi dvěma ministerstvy, o kompetenční spor, kterých bylo za starého Rakouska tolik a které, jak správně zdůraznil pan kolega Budínský v kulturním výboru, převzali jsme ochotně i do své Republiky s jinými rakouskými ctnostmi. Nejde o malichernost, běží o základní, kardinální otázku lidové kultury a já, pánové, nepřemršťuji, a já, pánové, jsem přesvědčen, že v této chvíli mluvím za všechny opravdu kulturní lidi v naší republice, řeknu-li, že hlasováním o naší resoluci ukáže toto Národní shromáždění, jde-li mu skutečně o kulturní blaho a povznesení našeho národa čili nic, dovedeme-li se i v takovém případě, kdy různé skryté ruce pracují proti stanovisku kulturnímu, postavití rázně za věc lidové kultury.

Československá republika převzala jako řadu jiných smutných dědictví po Rakousku též snad to nejubožejší dědictví, jeho kinematografii. To znamená jak státní spravování věcí kinematografických, tak i žalostný stav české filmové výroby a jako důsledek obou společně: nízké niveau kinematografu v Československé republice a s tím odevzdalo nám Rakousko i výsledek svého „blahodárného“ působení na poli kinematografickém, to jest: velmi demoralisované biografické obecnstvo.

Kinematografie odevzdána byla za převratu výhradně do péče ministerstva vnitra, do péče téhož resortu, který za Rakouska měl tento obor na starosti. Tehdy v časové tísní to bylo pochopitelné a poměrně to nejsnazší, neboť byli zde čeští úředníci, kteří za Rakouska agendu tu u místodržitelství vyřizovali a byli do toho oboru zapracováni nejvíce. Dnes je již nejvíce na čase, aby tomuto provisoriu byl učiněn konec a aby kinematografy dány byly do kompetence onoho ministerstva, které výlučně je povoláno o nich rozhodovati.

Dnes je nejvýše na čase ustanoviti soudcem nad prostředky, které mají za účel lid vychovávat i úroveň jeho kultury, mravu a vkusu pozdvihnouti – a to filmy a biografie měly by býti –, ustanoviti soudcem ono ministerstvo, které má na starosti výchovu lidu, které jest schopno úkol ten vykonávati a které je za to též plně odpovědné. Nebude-li dána kinematografie do rukou pracovníků lidovýchovných, pak pokračovati bude na stejné šikmé ploše a hroživě nízká úroveň vkusu širokých vrstev lidu poklesne ještě níže.

Jest to v první řadě censura filmová, která ve své nynější podobě a v podobě chystané ministerstvem vnitra, je paskvilem moderní, svobodomyslné, lidovýchovné a v pravdě republikánské censury. Dnešní censura jest na jedné straně téměř zbytečná a na druhé opět nedostatečná. Zatím co Argusovými zraky loví ve statisíce metrech poklesky proti bezpečnosti státu a proti mravopoctnosti a v její byrokratické síti se nakonec třepetá jediný hubený kapřík, unikají jí každým druhým metrem filmu nebezpečné útoky na kulturu, vkus a dobrý mrav jeho lidu.

Tato censura nemá možnosti zabrániti, aby lid náš, naše mládež, byli soustavně a nepřetržitě rozrušováni a ohlupováni těmi nejstupidnějšími filmy.

Co je nám platný nejlepší paragraf, když ho užívá člověk, který ve věci samé je laik? A zde odbornost nespočívá v dobrém vyhotovení aktu o vykonané censuře, ale odbornost spočívá v tom, když se ví, co je našemu lidu, naší mládeži prospěšno, jak ji vzdělávati

a jak vésti k lásce, k člověku, k přírodě, k zvířeti, jak vésti k vyšším ideálům, k pokroku, k svobodě myšlení a ke kráse. O tom nikdy nebude moci rozhodovati paragraf a kancelářský rutinér, nýbrž průkopník kultury, lidovýchovný pracovník a umělec.

Do rukou lidovýchovných a kulturních pracovníků patří censura filmová a osvětňá organisace veřejné filmové produkce, ke které musí dříve nebo později dojít. V kinematografii nemáme již dávno co činiti s bezvýznamným druhem živnostenských provozování, na něž stačí dozor policejní, nýbrž kinematografie stala se ohromnou v e l m o c í a běží o to, má-li tato velmoc v naší republice míti kulturní, nebo protikulturní ráz.

Čísla mluví. Máme, pánové, v republice 450 biografů (a počítá se, že jich budeme míti brzy 800); těchto 450 kin sehraje do roka 180 000 představení a těchto 180 000 představení navštíví asi 40 000 000 osob do roka. Tedy, bude-li biografů 800 a neklesne-li jejich návštěva, což se nedá předpokládati, spíše naopak, budou biografy do roka navštěvovány 80 miliony osob. Zvykli jsme si v době válečné na závratná čísla, ale domnívám se, pánové, že i těch dnešních 40 milionů je cifra, která mnohého z vás překvapí. Víte, pánové, kolik připadá knižního četiva na jednu osobu v Čechách? $\frac{1}{3}$ knihy! A víte, kolik biografických filmů: 18! A při tom jest vliv filmů mnohem silnější než vliv tištěného slova. Jsem, pánové, starý kozák a starý čtenář, ale přiznám se vám, že jsem při sensačním filmu leckdy také hořel a pořádně si pocuchal nervy, ač jsem členem censurní komise a žádným nováčkem.

Čísla mluví a tato čísla křičí k vám přímo, že s kinematografií musí se něco státi, že tato ohromná velmoc musí býti postavena do služeb národa jako jeho učitelka a povzbuzovatelka a nikoli jako strašlivá organisace ohlupovací a vkus kazící.

Je zhola zbytečno zakazovati tzv. Schundliteraturu, když nemá ministerstvo školství a národní osvěty možnost úspěšně bojovati proti filmové Schundliteratuře.

Je zhola zbytečno zřizovati kursy občanské výchovy, lidové university, pořádati lidové přednášky, lidové koncerty, lidové výstavy a zakládati okresní osvětové sbory a místní osvětové komise, když ponechává se kinematografii, osvětově naprosto neregulované, úplně na vůli dělati s lidem, co je jí, resp. výrobci filmu a překupníkovi, libo. Myslím, že nikdo nepochybuje, že výrobce a překupník filmu v 99 případech ze sta řídí se dle prospěchu své kapsy a nikoliv dle prospěchu výchovy lidu.

Je vlastně zhola zbytečno vynakládati takové peníze na výchovu mládeže, na udržování škol a zakládání nových a na učitelské síly, je vlastně zcela zbytečno, vyvíjeti taková úsilí a mařiti čas, když mládež mnohem úspěšněji a trvaleji ohlupuje se výtvoří kinematografie, které dík dnešnímu spravování kinematografie tvoří hlavní jádro předváděných filmů.

S jakým zdarem pracuje dnešní censura, o tom jeden příklad. Byl censuře předveden film: V ráji polosvěta.¹⁾ Název mnohoslibný nezklamal. Filmem proplétal se věnec scén, nikoli oné veselé a vkusné erotiky, kterou liberální člověk dopřeje rád dospělým lidem, ale scén onoho surového, německého druhu, který působí přímo na žaludek. Zástupce ministerstva školství a národní osvěty byl pro zákaz celého filmu, ale páni od paragrafů byly jen pro vynechání největších brutalit. Film ztratil ovšem úplně na smyslu, ale nepozbyl přitažlivosti na některé majitele biografů a na obecnstvo.

Film byl tedy předváděn, jsa zbaven sice nejohavnějšího, ale na druhé straně vyškrtáním obohacen o nesrozumitelnost a nelogičnost, což však nijak nemělo vlivu na příliv

obecenstva. To však není ještě konec. Ke každému filmu dodává půjčovna filmů nejen plakáty, nýbrž i fotografie, znázorňující nejsensačnější a nejdráždivější scény. A právě takové fotografie, věrné snímky míst, která censura z filmu vyloučila, byly klidně po celé týdny vystaveny zrakům všech mimojdoucích. Zástupce našeho ministerstva školství – nebyl jsem to však já –, který si povšiml nápadně velkého zástupu, tísnil se kol těchto fotografií, a jenž byl censure zmíněného filmu přítomen, zjistil u majitele biografu, že povolení k vystavování těchto fotografií – má! Totiž od policejního ředitelství, kterému jsou plakáty a fotografie předkládány ke schválení. Tutéž sensaci dělaly název a fotografie filmů též v jiných městech našeho státu. To jest, pánové, jeden případ, ale nebyl první ani nebude to také poslední případ z praxe dnešní kinematografické censure.

Censura se někdy usnází na zákazu návštěvy toho kterého filmu pro mládež. V teorii to vypadá krásně, jak to však dopadá dnes v praxi?

Bystrozraký majitel biografu anebo jeho zástupce postřehne ihned, je-li orgán politické správy v biografu, a tu stačí významný pohled do pokladny, aby pokladník, resp. biletář svůj úřad vykonávali rigorosně a – je-li film mládeži zakázán – neprodávali dítkám lístky nebo tyto dovnitř nevpuštěli. Taková nemilá úřední návštěva přichází tak nejvýše jednou týdně, na ostatní představení bez rozdílu se pouští dítky docela vesele, i kdyby tam třeba byly předváděny ty největší hříchy proti vkusu a duševní svěžesti.

Nejsem moralista a nejsem puritán, mně speciálně nejde tak o tzv. morálku, jako o ohlupování lidu a šíření nevkusů, jehož důsledky najdeme pak v poměrech literárních, uměleckých, v žurnalistice a v celém našem životě.

Podívejme se, pánové, na Německo. Zde po převratu nastalo období bez censure. Jest zajímavé pozorovati, v jakém směru vyrazila uvolněná kinematografie. Nebyly to politické filmy, které použily úplné svobody, aby vtrhly do biografů, ale byly to filmy nevkusné a nejhrubší sensace a pak tzv. Aufklärungsfilme, které pod rouškou moralismu, poučení o věcech sexuálních dovozovaly si předváděti zrakům starých a mladých to nejodpornější a nejsprostší, co si v tom oboru můžete vymysleti. Takovými pokryteckými filmy Němci vynikají.

Dnes se volá v Německu již ze všech stran, i z řad všeho kinematografického obecenstva po kulturní censure, ba některá města se již spojila a zařídila si vlastní censuru. Není to tedy bezpečnost státu, kterou nutno chrániti censurou, nejde o politiku, ale je to kultura, úroveň mravů a vkusu, přes jejichž mrtvolu ziskuchtivý majitel biografu je odhodlán klidně přejíti. Z toho příkladu vychází zároveň najevo, jaké povahy především musí býti dnes censura, že to je instituce preventivní v první řadě k ochraně kultury a teprve v druhé řadě k ochraně zájmů jiných. To konečně je též striktní odpověď na otázku, kdo má filmovou censuru provozovati.

Ve Francii je censura prováděna v první řadě ministerstvem krásných umění a censurní sbor skládá se ze dvou třetin ze zástupců tohoto ministerstva. To je proto, že Francie kráčela vždy v čele ve věcech kultury a umění.

Ale, pánové, kulturní výbor neusnesl se na tom, aby kinematografie svěřena byla do správy ministerstva školství jen proto, aby se jeden druh censurních úředníků vystřídal druhem jiným. O tak malichernou věc neběželo ministerstvu. Ten velmi značný sbor úředníků, který provozuje filmovou censuru, koná de facto práci celkem bezvýznamnou.

Kdybyste, pánové, poznali tuto práci v censurním sboru, řekli byste, že na to by stačil jediný úředník poněkud rozumný a mající trochu soucitu s národem.

Kdyby běželo jen o to, kdo má vykonávat t e n t o dozor, nebylo by našeho zájmu o věc. Jest mnoho lidí, kteří jsou přesvědčeni, že censurou, konfiskacemi a zákazy nic se nepořídí, nic neodstraní a nepotře; já k nim patřím také a domnívám se, že náš prezident Masaryk neřekl zlatějšího slova, jako když pravil, že zneužívání svobody léčí se svobodou jen ještě větší. Ale chceme-li dáti kinematografii pod správu ministerstva školství a národní osvěty, nechceme mu dáti toliko právo (např. právo censurovat filmy), nýbrž a především velkou povinnost, aby postupně, ale rázně změnilo systém filmové produkce, aby ze systému ohlupovacího a protikulturního učinilo systém kulturní, povznášející, vychovávající nejširší vrstvy. Chceme, aby ministerstvo školství a národní osvěty staralo se o těch dnešních 40 milionů a o těch zítřejších snad 80 milionů návštěvníků našich biografů nikoli jen tím, že tu a tam některý film probere podle litery zákona, nýbrž především tím, že zavede do kinematografické produkce nového ducha a nový řád. To je smysl našeho návrhu.

Kinematografie je dosud téměř v dětských letech, já bych řekl v těch tzv. letech klakovitých. Ale již nyní je zjevno, jaké nesmírné možnosti v sobě chová jak po stránce umělecké, tak po stránce výchovné i technické. Blíží se doba, kdy kinematografie působiti bude revolučně nejen na divadelnictví, nýbrž i na literaturu, reklamu a především na školu. Teprve až biograf vnikne do školy, uskuteční se v pravém slova smyslu touha našeho Komenského po vyučování názorném. Jako je jisto, že budeme míti filmové umění, jako máme umění slovesné, výtvarné, hudební – náběhy k tomu jsou již nyní –, tak je také jisto, že výchova a vyučování jak mládeže, tak lidu založena bude jednou na kinematografii. Pánové, kdo chcete viděti již dnes, jak úžasné možnosti nejen z hlediska estetického, nýbrž i výchovného poskytuje film, jděte se podívat na 20 tisíc mil pod mořem.²⁾ To je film úžasný!

Biograf je dnes ve skutečnosti více než škola, pokud jde o jeho vliv na široké vrstvy; to si, pánové, prosím, uvědomte a jako školu nepodrobujete policejní reglementaci, nýbrž pedagogickým organisacím a úřadům, dejte také kinematografii do rukou těch, jejichž úkolem je pěstovati lidovychovu a starati se o kulturu. Bylo by hanbou ČSR, kdyby nepochopila vliv a účel kinematografie, nade vše veliký a nepojala ji do výchovného systému, počínajícího obecnou školou a končícího universitou, neboť kinematografie nejen že sem patří, ale jest i povolána sám systém naší výchovy obroditi.

Po stránce praktické běží tu o to, aby ministerstvo školství mělo rozhodující vliv na udílení koncesí, pokud jde o kvalifikaci odbornou žadatelů, aby mělo vliv na programy biografů a domácí výrobu filmů, aby mohlo samo zaříditi příkladné lidovychovné biografy a zasahovati způsobem skutečně odborným do zákonodárství kinematografického a do mezinárodní úpravy patřičných smluv.

Na tyto věci, na to, aby kinematografie mohla býti postupně postavena do kulturních služeb národa, nutno pamatovati ihned, nutno již jednou začíti, a zejména nutno na to pamatovati již v budoucím našem kinematografickém zákoně, který musí býti vypracován v ministerstvu školství a národní osvěty, má-li míti vůbec nějakou hodnotu a smysl. Elaborát ministerstva vnitra, který jest interesentům znám, je pravý paskvil takového zákona, což je docela přirozeno: nic kloudného jistě by z toho nevyšlo, kdyby politický úřad chtěl dělati např. zákon universitní nebo podobné věci, a zde je poměr týž.

Pánové! Ministerstvo školství a národní osvěty, jak známo, vypracovalo návrh zákona o zřízení okresních osvětových sborů a místních osvětových komisí, které mají pracovat k výchově všech občanů naší republiky v dobré republikány. Návrh ten byl Národním shromážděním přijat. Naše ministerstvo má tedy všechny možnosti pomocí svých osvětových orgánů v celém státě dozírat na působení kinematografů a dáti si o něm referovat. Tito členové místních osvětových komisí měli by též za úkol dohlížeti na to, zda ne navštěvují dítky taková kinematografická představení, jež jsou mládeži zakázána. Z toho znovu je zjevno, že řádné spravování věcí kinematografických je organicky spjato, ba srostlé s ministerstvem školství a národní osvěty, nehledě k tomu, že ministerstvo školství a národní osvěty má už dnes svou kinematografickou položku v rozpočtu a odborného referenta o kinematografii.

Výstražný příklad, kam vede fakt, že správa kinematografie jest v rukou neodborných, reprezentují tzv. kinoškoly, k nimž licence udělovala zemská politická správa, tedy úřad podrobený ministerstvu vnitra. (*Předseda Tomášek přejímá předsednictví.*) Četli jste, pánové, snad v novinách aféry těchto „škol“ a některé z nich jsou již zavřeny. Vídeň prodělávala své kinoškolní aféry již před válkou, ale my jsme si je k srdci nevzali. Nechci se však o této nechutné věci šířiti, jen tolik chci říci, že tyto kinoškoly jsou pravidelné podniky vyděračské a dodávají národu nejvýše herecký proletariát, mravně zkažený; jinak jsou úplně zbytečné. Smí-li politický úřad udělovati licence k nějaké kinoškole nebo filmové akademii, pak by stejně logicky měl rozhodovati i o malířské akademii, o konservatoři hudby atd.

Doufám, pánové, že jsem vám dosti jasně vysvětlil, o jak důležitou otázku kulturní běží. Můžeme tvrditi, že usnesení kulturního výboru, které bylo jednohlasné za velké presence členů, schválil veškeré opravdu inteligentní svět český, jest na naší straně i obecnost i lidovýchovní pracovníci a všechna žurnalistika, pokud není snad inspirována ministerstvem vnitra. Pro meritum naší resoluce vyslovil se poradní sbor ministerský pro kinematografii³⁾ a rovněž listopadová resoluce sjezdu majitelů biografů⁴⁾.

Není třeba snad podotýkati, a v resoluci je to také jasně řečeno, že i tehdy, když bude správa kinematografie svěřena ministerstvu školství a národní osvěty, budou ostatním ministerstvům ponechána jejich přirozená práva všude tam, kde ona jsou ve věci instancí odbornou.

Pánové, jest jisto, opakuji, že veškerá snaha o povznesení lidu, veškeré vzdělávání lidu, veškeré vychovávání lidu ve školách a institucích lidovýchovných je marna, pokud kinematografie, která má vliv mnohem větší než školy – o tom jsem přesvědčen –, nedostane se do rukou povolaných a nebude vedena jako instituce kulturní. Nejde nám o to především, co kinematografie je, ale o to, aby se mohla stát v budoucnosti nejvydatnější pomocnicí dobré knihy a dobré výchovy osvětové vůbec. Aby se to, pánové, mohlo státi brzy, k tomu směřuje naše resoluce, kterou prosím, abyste přijali jednohlasně a tím ukázali, že veškeré otázky kulturní má toto Národní shromáždění skutečně na srdci. (*Výborně! Potlesk.*)

Předseda (*zvoní*): K slovu není nikdo přihlášen. Debata odpadá. Přistoupíme k hlasování. Prosím o zaujetí míst. (*Děje se.*)

Je nám hlasovati o resoluci, obsažené ve zprávě kulturního výboru. Mám ji snad přečíst? (*Hlasy: Ne!*) Není tomu tak.

Kdo souhlasí s návrhem resolučním, obsaženým ve zprávě kulturního výboru, prosím, aby povstal. (*Děje se.*)

To je většina. Návrh resoluční je s c h v á l e n a tím je tento odstavec denního pořádku vyčerpán [. . .].

Těsnopisecké zprávy o schůzích Národního shromáždění československého. Schůze 71 – 110. Od 11. září 1919 do 23. ledna 1920. Praha [1920], s. 3128 – 3132.

1) *V ráji polosvěta* (Leichtsinn und Lebewelt; Německo, Berliner Film + Manufaktur GmbH, 1919; r. Friedrich Zelnik).

2) *20 000 mil pod mořem* (20.000 Leagues Under the Sea; USA, Universal Special, 1916; r. Stuart Paton).

3) V březnu 1919 byl při ministerstvu školství a národní osvěty zřízen poradní sbor pro kinematografii, v němž mj. působili Antonín Fencel, Karel Ladislav Klusáček, Ladislav Novák a Jan Reiter.

4) Řečník zde zmiňuje rezoluci, kterou na druhém sjezdu majitelů kin 25. listopadu 1919 přednesl na závěr svého referátu o kulturním poslání kin Julius Schmitt, tehdy ředitel společnosti Biografia. Rezoluce měla toto znění: „Jako ústav výchovný a lidovýchovný chceme náležitě především v kompetenci ministerstva národní osvěty, způsobilost filmů nechat rozsuzuje rovněž ministerstvo osvěty, stránka policejní nechť spadá v kompetenci ministerstva vnitra.“ *Sjezd majitelů biografů republiky Československé. „Československý film“ 1, 1919, č. 29 (10. 12.), s. 4.*

11.

1920, 9. září 1920, Praha. – Druhý návrh zákona o kinematografii vypracovaný na ministerstvu školství a národní osvěty na základě návrhu ministerstva vnitra z 8. října 1919. I tento návrh výrazně posiluje roli MŠANO a snaží se oslabit podnikatelské aspekty kinematografického oboru.

[. . .]^a

[Návrh]^b

ministerstva školství a národní osvěty na úpravu textu
[zákona o kinematografických představeních]^c navrženého
ministerstvem vnitra

Poznámka: navrhované změny jsou podtrženy.^d

[Vládní návrh]^e

zákona ze dne 1920,

jímž se upravuje pořádání veřejných představení kinematografických

§ 1. Veřejná představení kinematografická, *pokud nejde o školní a lidovýchovné účely ministerstva školství a národní osvěty*, mohou být pořádána pouze na základě oprávnění buď k provozování v pevném stanovišti, nebo kočovně v určitém místním obvodu.

§ 2. *Oprávnění to uděluje politický úřad 2. instance podle svého volného uvážení v mezích instrukcí, jež budou vydány ministerstvem vnitra ve shodě s ministerstvem školství a národní osvěty*, a to při podnicích kočovných nejdéle na dobu tří let a při podnicích v pevném stanovišti nejdéle na dobu pěti let.

Oprávnění jednou udělené může býti prodlouženo na stejnou dobu a za stejných podmínek.

Odvolání může býti podáno jak z rozhodnutí kladného, tak i zamítavého. Rozhoduje o něm ministerstvo vnitra ve shodě s ministerstvem školství a národní osvěty. Jestliže se nedocílí dohody těchto ministerstev, nemůže býti oprávnění uděleno.

§ 3. *Oprávnění nesmí býti uděleno:*

1) nelze-li se u žadatele nadíti potřebné spolehlivosti k provozování podniku,
2) svědčí-li proti žadateli nebo proti osobám, které s ním žijí v rodinném svazku, skutečnosti odůvodňující domněnku, že by podnikání bylo zneužíváno pro nedovolené účely,

3) osobám nesvéprávným a svéprávnosti zcela nebo zčásti zbaveným,

4) má-li žadatel již jedno oprávnění podle § 1.

§ 4. *Kinematografické oprávnění nemůže býti předmětem právního obchodu. Oprávnění udělené jednotlivci musí býti provozováno osobně; jen výjimečně smí úřad (§ 2.) povolit provozování zástupcem. Oprávnění udělené osobě právnické může býti provozováno jen zástupcem úředně schváleným.*

Za takového náměstka nemůže býti schválen ten u něhož jsou vylučující důvody § 3.

Po smrti majetníka kinematografického oprávnění může podnik provozovati dále vdova jeho, která se zemřelým žila ve společné domácnosti, pokud nejsou u ní vylučující důvody § 3., po dobu, na niž oprávnění jest uděleno, nejdéle však do nového provdání; oznámení o tom dlužno podati úřadu (§ 2.) do 14 dnů od smrti manželovy.

Není-li vdovy, přísluší obdobné právo nezletilým descendantům po dobu nezletilosti. V tomto případě smí však provozovati podnik jen zástupce, u něhož nejsou vylučovací důvody § 3.

§ 5. *Oprávnění může býti úřadem (§ 2.) odňato:*

1) objeví-li se dodatečně, že bylo uděleno osobě nastrčené nebo že výtěžku užívá osoba soukromá místo sdružení, kterému oprávnění uděleno bylo, buď vůbec anebo v míře vyšší, než se dle obsahu oprávnění rozumí,

2) pozbude-li majetník spolehlivosti potřebné k provozování podniku,

3) zneužívá-li se podniku pro nedovolené vedlejší účely,

4) byl-li majetník kinematografického oprávnění zcela nebo zčásti zbaven svéprávnosti,

5) je-li prokázáno, že výtěžku z kinematografů nepoužívá se k tomu účelu, pro nějž oprávnění bylo uděleno,

6) zjistí-li se, že majetník kinematografického oprávnění není ve skutečnosti jeho výhradním uživatelem,

7) je-li podnik provozován zástupcem neschváleným,

8) není-li při zařízení a provozování kinematografů vyhověno podmínkám uloženým od úřadu z hlediska lidovýchového (§ 7.), dále z hlediska policie zdravotní, stavební, požární, bezpečnostní a mravnostní.

Vyskytnou-li se okolnosti uvedené pod č. 2 – 5 a 8 u zástupce, budiž schválení jeho odvoláno.

§ 6. *Aby mohl být kterýkoliv film veřejně proveden, musí majetník kinematografického oprávnění vykáhati se, že na základě níže uvedeného censurního řízení bylo veřejné provádění tohoto filmu povoleno. Osvědčení o tomto povolení vydává ministerstvo vnitra.*

Censurní řízení je dvojího druhu:

Osvětové a politicko-správní.

Censuru osvětovou vykonává censurní sbor jmenovaný ministrem školství a národní osvěty.

Censuru politicko-správní vykonává censurní sbor jmenovaný ministrem vnitra ze zástupců zúčastněných ministerstev mimo ministerstvo školství a národní osvěty.

Oba sbory zasedají zároveň, rozhodují však samostatně.

Z jejich rozhodnutí lze se odvolati k příslušnému ministerstvu. Zákaz může se týkati celého filmu nebo jeho části. Veřejné předvádění filmu jest povoleno jen tehdy, bylo-li o tom docíleno shody v konečném rozhodnutí.

Každý z obou cenzurních sborů a v odvolacím řízení ministerstva mohou určité povolené filmy označit za výlučné (tj. jen pro zvláštní představení). K tomuto omezení stačí konečné rozhodnutí jedné z obou censur.

Každá z obou censur může film, jinak povolený, vyloučiti pro mládež do 16 let. Této mládeži jsou přístupny jen filmy, jež budou po této stránce oběma censurami bez námítky propuštěny.

Podstatnou částí censury jest i schválení všech nápisů a textů příslušného filmu po stránce obsahové i jazykové; filmy neopatřené veškerým tímto textem v jazyce československém k censuře se nepřipouštějí.

Náklady censurní platí ten, kdo předložil film k censuře; výši nákladu stanoví ministerstvo vnitra v dohodě s ministerstvem školství a národní osvěty.

Věci oběma censurám společně jsou připravovány a řízeny oběma zúčastněnými ministerstvy.

§ 7. *Majetník kinematografického oprávnění, popřípadě, neprovozuje-li podnik osobně, jeho zástupce, jest povinen opatřiti si a předvésti při každém veřejném představení, pořádaném na základě uděleného oprávnění, snímek poučný a lidovýchovný, popřípadě serii diapositivů z těch, které budou ministerstvem školství a národní osvěty za výchovné označeny a v délce popřípadě počtu, jež budou určeny pro každý rok nařízením.*

Stát nebo veřejná korporace má dále právo žádati na majetníku oprávnění, aby v době, kdy nekoná pravidelných představení, zapůjčil zařízení a pomůcky svého podniku pro účely lidovýchovné. Nařízením bude ustanoveno, za jakých záruk a do jaké míry se tak může státi.

§ 8. *Předvádění filmu nebudiž zejména povoleno, jestliže se jím zakládá skutková podstata nějakého trestního činu anebo jestliže se jím ohrožuje veřejný pokoj a pořádek, slušnost a dobré mravy, je-li s to, aby ohlupoval, anebo přičí-li se mravně výchovným a uměleckým požadavkům anebo základním pravidlům dobrého vkusu.*

Censurní povolení vyprší uplynutím 5 let; k dalšímu předvádění filmu jest zapotřebí nového cenzurního řízení. Film censurou zakázaný smí býti censuře předložen znovu teprve po uplynutí jednoho roku, a to i tehdy, jestliže některé scény byly vynechány a název změněn. Úmyslné obcházení censury jest trestné podle § 10. tohoto zákona.

Politický úřad okresní nebo státní úřad policejní může z vlastního popudu nebo na zakročení okresního osvětového sboru zapovědět provozování filmu zásadně povoleného, bylo-li by se třeba se zřetelem k místním nebo jiným mimořádným okolnostem důvodně obávati, že by jeho provozováním mohl býti porušen veřejný pořádek nebo mohlo býti

způsobeno veřejné pohoršení. Za tím účelem může tento politický nebo policejní úřad naříditi všeobecnou nebo příležitostnou cenzuru místní. Odvolání z takového opatření, ať jde o nařízení censury, nebo zákaz filmu, jde pořadem politických instancí správních.

Okresní osvětový sbor, zřízený podle zákona ze dne 7. února 1919 č. 67 sb. z. a n., má právo spolupůsobiti při provádění tohoto zákona o kinematografických představeních tak, že upozorňuje okresní politický úřad na závady, jež zjistí, a podává odvolání, nebylo-li požadavkům osvětovým, buď že oprávnění se udělilo osobě nespolehlivé (§ 2.), nebo že podnik není po stránce osvětové řádně provozován (§ 7., § 9.).

§ 9. Všichni majetníci oprávnění v obvodě politického úřadu 2. instance slučují se v gremium, jež zastupuje jejich zájmy před úřadem. Tento jest povinen ve všech důležitých záležitostech, zejména udíleje nová oprávnění, vyžádati si vyjádření gremia, urče lhůtu pro ně.

Povinnosti a práva členů gremia a organisace jejich budou upraveny nařízením.

§ 10. Přestoupení tohoto zákona trestá se politickými úřady pokutou až do 20 000 korun a vězením do šesti měsíců. Nedobytná pokuta budiž proměněna v přiměřené vězení v nejvyšší míře 6 měsíců. Jakožto trest vedlejší může být vyřčeno uzavření kinematografů na dobu až do tří měsíců.

§ 11. Dosavadní předpisy o povolování a provozování kinematografů se zrušují.

Licence udělené na základě ministerského nařízení z 18. září 1912 č. 191 ř. z. zůstávají v platnosti po dobu, na kterou byly uděleny. *Na stejnou dobu zůstávají v platnosti i kinematografická oprávnění vydaná před platností tohoto zákona ministrem s plnou mocí pro správu Slovenska.*

§ 12. (13.)¹⁾ Provedení tohoto zákona ukládá se ministru vnitra a ministru školství a národní osvěty v dohodě s ostatními ministry, ministru veřejných prací přísluší vydati v dohodě se zúčastněnými ministry předpisy rázu technického.

Zákon stává se účinným *tří* měsíce po prohlášení.

[Odůvodnění navrhovaných změn.]^f

[Všeobecně]^g se uvádí toto:

V dnešní kinematografii mají převahu zřetele podnikatelského využití, jež k umění a osvětě mají vztah nepatrný nebo žádný. Rozmach kinematografie však, zabíraje nová a nová pole činnosti, objevuje i nové své schopnosti vývojové, ukazuje zřetelně, že dnešní náhražkový stav je přechodný a pomíjivý a že jest třeba jen vypleti býlí, jež se rozbujelo pro nedostatečnou kontrolu kulturní, aby kinematografie se stala zdravým a plodným oborem lidského ducha, projevujícího se tu prostředky nového druhu, soutěžícími s výrazovou schopností oborů jiných.

Proto ministerstvo školství a národní osvěty s důrazem hájí suverénnost osvětového zájmu na tomto poli a očekává, že bude podporováno ve snaze, aby kinematografii vytrhlo z dnešního stavu, jenž by byl bez této snahy osvětové jen policejně ostříhán a využitou či jinou formou sociální péče. Ministerstvo školství a národní osvěty chce naopak přetvořiti kinematografii na zařízení prospívající československé národní osvětě v soutěži všeho ostatního osvětového podnikání.

Do návrhu zákona jsou pojata jen ustanovení zásadní; ostatní jest zůstaveno prováděcímu nařízení. Jednotlivé změny se odůvodňují takto:

K § 1.) Slovo „koncese“ hovoří o neurčitosti a budí zdání živnosti koncesované podle živnostenského řádu. Podle našeho názoru stačí prostě: „oprávnění“, což by se lépe dalo uvést v soulad s eventuální příští úpravou, kterou by pořádání kinematografických představení se stalo volnou živností.

K § 2.) Udílení takového oprávnění dotýká se značně zájmů osvětových, neboť špatně vedený nebo zbytečný kinematografický podnik může paralyzovat všechny místní snahy osvětové. Proto ministerstvo školství a národní osvěty trvá na tom, aby odvolání nemohlo býti v konečném vyřízení rozhodnuto proti jeho votu, a domnívá se, že ministerstvo sociální péče do té míry interesováno není. Kdyby se tomuto ministerstvu měl přiznati rozhodující vliv při odvolání, musilo by se stejně státi i ministerstvu obchodu, což by vedlo k přílišným komplikacím řízení.

Bližší ustanovení o tom, jak se udílí kinematografické oprávnění a jak se postupuje při odvolání, bude pojato do prováděcího nařízení.

Omezení kinematografického oprávnění i v pevném stanovišti na dobu pěti let při možnosti dalšího prodloužení se doporučuje jako záruka řádného provozování podniku a výhrada disposičního práva úřadu pro všechny případy; pravidelně bude zajisté vyhověno žádosti o prodloužení kinematografického oprávnění na další dobu.

K § 4.) Zde se jen doplňuje ustanovení, zajišťující řádné provozování i po smrti majetníkově.

K § 5.) Dodatkem opatřuje se záruka, že hledisko lidovému bude chráněno.

K § 6.) Ministerstvo školství a národní osvěty, uznávající zájmy politicko-administrativní, jež přísluší chrániti ministerstvu vnitra za součinnosti ostatních interesovaných ministerstev, trvá naprosto na tom, že censura po stránce osvětové výchovné přísluší do výhradné kompetence ministerstva školství a národní osvěty a že za řádné její vykonávání jen ono může býti odpovědné v poslední instanci, má-li dostáti úkolům, které mu v organizaci státu přísluší. Lze po té stránce poukázati nejen na kulturní nezbytnost tohoto opatření, ale i na výslovné usnesení kulturního výboru Národního shromáždění v resoluci ze dne 7. ledna 1920 (tisk 2109).²⁾ Ustupuje-li ministerstvo školství a národní osvěty v otázce udílení kinematografických oprávnění, vyhrazující si tu jen spolupůsobení, a přistupuje-li i na dělení censury v politickou a osvětovou, musí trvati bezpodmínečně na úplné výhradnosti svého rozhodování po stránce osvětové. Denně se množící stížnosti na dnešní stav jsou nejlepším dokladem, že je to nezbytností. Z hlediska demokratického se doporučuje, aby místo dosavadního poradního sboru nastoupil ministrem jmenovaný censurní sbor s mocí rozhodující a aby teprve v odvolání rozhodovalo ministerstvo. Obě censury se konají pro úsporu nákladu i času zároveň a jsou rovnoprávné. Všechna ustanovení o jejím výsledku jsou přiměřena zásadě, že při různosti názorů rozhodují mínění prohibiční. Hranice 14 let pro filmy přístupné mládeži se posunuje k 16 letům.

Další ustanovení vyhovuje zásadě, že některé filmy – jinak umělecké a cenné – bude třeba vyloučiti z všeobecné přístupnosti a vyhraditi je toliko představením zvláštním.

Exekutiva přísluší po stránce censurní zcela ministerstvu vnitra a jeho orgánům, protože ministerstvo školství a národní osvěty výkonných orgánů postrádá.

Aby se zachovala rovnoprávnost obou censur, navrhuje se, aby v případě a řízení jejich se obě ministerstva střídala v určitých obdobích.

K § 7.) Ministerstvo školství a národní osvěty se postará, aby postupně byly pořízeny anebo zakoupeny filmy vyšší úrovně výchovné, popřípadě serie diapositivů, jež bude nutno zařaditi do programu každého veřejného představení, aby tvořily základ nového ducha v kinematografii a byly již nyní protiváhou málocenných filmů zábavných. Nařízením se určí délka filmu, popřípadě počet diapositivů a doba jejich promítání, a to jak minimální, tak maximální, aby se zajistilo účelné provedení tohoto předpisu a z druhé strany aby majetník oprávnění byl chráněn před úřední libovůlí.

Propůjčování kinematografických zařízení pro veřejný účel se požaduje hlavně pro Slovensko, bude však výhodno i pro ostatní země republiky. Ochrana vlastnického práva bude zaručena nařízením prováděcím.

K § 8.) Malá účinnost dosavadní censury se jevila též v tom, že nebylo ustanovení, jež by připouštělo odmítnutí bezcenného filmového braku, pokud se jím neporušoval veřejný pořádek nebo trestní zákon. Předvádění takového filmu je však nejen značnou ztrátou národních sil na poli národohospodářském, ale má přímo ohlupující vliv na mysli svých diváků. Právo censurního zákazu jest nutno rozšířiti i na tyto škodliviny.

Další ustanovení čelí obcházení censury dodatečnou úpravou filmů a změnou názvů, jakož i vyvolání nového rozhodnutí při eventuálním jiném složení censurního sboru; naproti tomu se připouští po roce opětné ucházení se o povolení. Ustanovení o pětiletém trvání censurního povolení má za účel udržeti průměr censury na výši dobové úrovně a jejich proměnlivých požadavků.

Možnost místního zákazu musí býti dána i jinými důvody, než jest porušení veřejného pořádku, což se vyjadřuje dodatkem „veřejné pohoršení“, s nímž je nutno spojit i eventuální censuru místní.

Účast okresního osvětového sboru jest dána povahou této instituce i tím, že okresní úřad politický, přetížený jinými starostmi, z vlastní iniciativy sotva by mohl věnovati pravou pozornost osvětové stránce kinematografických představení.

(K § 12. návrhu ministerstva vnitra.)

Ministerstvo školství a národní osvěty, chtěc přetvořit kinematografii ve složku osvětovou, nepovažuje za vhodné zatěžovati ji zvláštní dávkou, která by úmysly osvětové mohla i mařiti, nutíc podnikatele jen k zvyšování výdělečnosti. Toto zdaňování kinematografie jest jen výsledkem starého názoru, že kinematografie nehodí se k ničemu jinému než k zjištění využitkování, ať již soukromému, nebo veřejnému. Ministerstvo školství a národní osvěty chce kinematografii dobrou, nezatíženou dávkami více než jiné podobné podniky.

Navrhuje tedy, aby tento § byl vynechán. Kdyby však měla být zavedena jistá dávka, žádá ministerstvo školství a národní osvěty, aby se tak stalo ve prospěch účelů osvětových.

K § 12. (13.)

V provedení tohoto zákona je nutno rovnocenné spolupůsobení obou nejvíc zúčastněných ministerstev.

[Ministr Habrman v. r.]^h

AKPR, sign. D 7629/32/A, čj. D 7023/1920.

- a – v pravém horním rohu je rukou připsané číslo jednací přidělené příjemcem a razítko „Archiv KPR“
- b – psáno proloženě
- c – podtrženo
- d – pro větší názornost opouštíme v paragrafové části dokumentu evidenci grafických zvláštností textu v poznámkovém aparátu a navrhované úpravy vyznačujeme kurzívou
- e-g – podtrženo
- h – rukopis

1) Dvojí číslování tohoto paragrafu souvisí s původním návrhem ministerstva vnitra, kde bylo pod § 12 ustanovení o možnosti zatížit kina zvláštní dávkou ve prospěch státní invalidní péče. Jak vyplývá z následující důvodové zprávy, navrhuje MŠANO tento paragraf vypustit. Pokud by se tak nestalo, měl by paragraf se závěrečnými ustanoveními číslo 13.

2) Tato resoluce, připravená kulturním výborem a schválená Národním shromážděním, vyzývala vládu, aby všechny záležitosti kinematografie včetně vydávání licencí a filmové cenzury podřídila ministerstvu školství a národní osvěty (viz dokument č. 7 v naší edici).

12.

1920, 21. listopad, Praha. – Prohlášení předních společenských organizací požadující, aby kinematografické licence nebyly nadále propůjčovány jednotlivcům a aby podmínkou udělení licence byla rovněž kulturní kvalifikace.

Kinematograf kultuře a národu!

(Ministerstvu vnitra a zemské správě politické.)

Kinematograf má veliké poslání kulturní: Dáti kinematografu směr, účel a organizaci, jako mají umělecké závody, knihovny, divadla, musea, obrazárny, je povinností příslušných činitelů. Za tím účelem zvedáme svůj hlas.

Licence kinematografická, nejsoucí nikterak koncesí živnostenskou, byla propůjčována úřady nezávazně pouze na čas. Ale dělo se tak mnohdy osobám, které nemajíce kulturní kvalifikace špatným vedením biografu kříží lidovýchovné a osvětové snahy. Vliv kinematografu na mládež i široké vrstvy lidové je neobyčejný. Této působivosti kinematografu zneužívají mnozí majitelé kin, sledující jen své hmotné prospěchářské zájmy, pomíjejíce úplně uměleckou a lidovýchovnou stránku, a šířením neuměleckého braku, krváků filmových apod. žalostně snižují kulturní a mravní úroveň národa. Špatné vedení kinematografu tímto způsobem přímo kazí mravy mládeže, kazí vkus i umělecký cit lidu, ano může i zesilovati a zvyšovati zločinnost. To je všeobecně známo a přiznáno bylo i na nedávné schůzi německých majitelů kin a důrazně vytčeno zaměstnanci v biografech na říjnové schůzi žofínské. Mimoto propůjčováním licencí osobám toužícím po zbohatnutí a lehkém živobytí bez vědomí odpovědnosti z práce množí se v rukou jednotlivců kapitál živený sice z kultury, ale nemající pro rozmnožení kultury národní významu. Propůjčováním takových licencí dopustily se úřady veliké křivdy na národní kultuře. I žádáme za její odčinění.

Žádáme, aby nebyly prodlužovány licence kinematografické tam, kde to škodí národní kultuře a zájmům. Máme na mysli především osoby, které nesledují osvětové činnosti nebo které buď nahromadily si již dostatečný kapitál ke svému živobytí, nebo majíce vedle biografu ještě jiné koncese, zaměstnání a zdroje příjmů, jsou obročníky.

Musí se státi zásadou: hmotného prospěchu z kultury budiž použito zase ve prospěch kultury nebo celého národa, neboť kinematograf není živností, nýbrž prostředkem výchovy, vpravdě ušlechtilé zábavy a cestou k umění.

Dále žádáme při propůjčování licencí jako nevyhnutelnou podmínku: kulturní kvalifikaci.

Proto také v zájmu kulturního poslání kinematografu československého se vším důrazem žádáme, aby uvolněné licence propůjčovány byly osvětovým a humanitním korporacím. Tyto nám musí zaručiti svou kompetencí, že kino vráceno bude svému ideálu: ušlechtilé zábavě, umění, poučení; že hmotný i kulturní prospěch z kina bude mít celý národ. Musí nám zaručiti i svým určitým základem finančním, že za řízení odborníků kinematograf československý rozkvetne také po stránce obchodní a sociální (zejména ve vztahu k zaměstnancům).

Z těchto důvodů vyzýváme energicky a se vším důrazem povolané činitele, zejména ministerstva vnitra, školství a sociální péče, jakož i zemskou správu politickou, aby bez odkladu zakročily.

Dělnická Akademie
Svaz osvětový v Praze
Ústřední škola dělnická
Česká zemská komise pro péči o mládež
České srdce
Československý Červený kříž
Spolek českých žurnalistů
Syndikát českých spisovatelů
Jednota čes. novinářů
Svaz Dělnických tělocvičných jednot
Československá obec sokolská
Umělecká beseda
Národní rada československá v Praze

Kinematograf kultuře a národu! „Rudé právo“ 21. 11. 1920, č. 52, s. 10.

13.

1921, 3. únor, Praha. – *Interpelace poslance dr. A. Uhlíře a společníků požadující po ministru vnitra a ministru školství a národní osvěty vysvětlení, proč dosud vláda nevypracovala zákon o kinematografii a nepodřídila ji ministerstvu školství a národní osvěty, jak vládě ukládaly rezoluce Národního shromáždění, a apelující na ministra vnitra, aby zabezpečil skutečné převzetí kin osvětovými a dobročinnými spolky.*

**Interpelace
poslance Dra. Ant. Uhlíře a společníků
ministru vnitra a ministru školství a národní osvěty
o poměrech v kinematografii.**

Dne 7. ledna 1920 přijalo Národní shromáždění resoluci, v níž se vláda vyzývá, aby státní dozor nad kinematografií a státní činnost v tomto oboru podřídila ministerstvu školství a národní osvěty, především v tom směru, aby licence nebo koncese pro biografy udělovalo ministerstvo školství a národní osvěty společně s příslušnými ministerstvy odbornými a aby censuru filmů vykonávali výhradně úředníci ministerstva národní osvěty, přičemž eventuální odvolání z jejich nálezů dělo by se k censurní komisi složené ze zástupců všech ministerstev a jiných interestů.

Jinou resolucí uložilo se vládě, aby urychleně vypracovala novou zákonitou úpravu kinematografie.

Podepsaní se táží pp. ministrů vnitra a školství, proč se dosud nevyhovělo těmto naléhavým požadavkům. Za posledních měsíců několikrát vyskytly se v tisku zprávy, že návrh zákona kinematografického jest hotov a bude urychleně projednán v Národním shromáždění. Přesto, že nynější zasedání blíží se konci, ohlašovaná osnova dosud podána nebyla. Přitom – jistě ne na prospěch věci – censura kinematografická stále setrvává v působnosti ministerstva vnitra.

Jak neurčitě se řeší také jiné naléhavé otázky kinematografické, o tom svědčí nynější krise biografů pražských. Přes výslovné votum Národního shromáždění vedení biografů stále zůstává v rukou zbohatlých jednotlivců. Když jim místy nebyly již prodlouženy licence, nýbrž přeneseny na spolky osvětové a dobročinné, dovedli klásti úřednímu rozhodnutí rafinovaný odpor, takže noví majitelé licencí jsou odsunováni a stali by se v nejlepším případě jen zdánlivými majiteli biografů.

Jest pan ministr vnitra ochoten zaříditi energické zakročení vlády, aby kinematografy přešly skutečně do rukou těchto spolků?

V Praze dne 3. února 1921.

Dr. [Antonín] Uhlíř,

[Emil] Špatný, [Františka] Zeminová, [Jiří] Stříbrný, [František] Langr, [Ludmila] Pechmanová, [Rudolf] Laube, [Josef] Sajdl, [Luisa] Landová-Štychová, [Igor] Hrušovský, [Josef] Netolický, Dr. [Emil] Franke, [Alois] Tučný, [Václav] Sladký, [Jan] Pelikán, Dr. [Theodor] Bartošek, [Vladimír] Drobný, [Václav] Draxl, [Jindřich] Trnobranský, [František] Buřival, [Jan] Hrizbyl.

Tisky k těsnopiseckým zprávám o schůzích poslanecké sněmovny Národního shromáždění republiky československé. VI. (Tisk 1301 – 1600). Rok 1921. Praha 1921, tisk č. 1487.

14.

1921, 11. červenec, Praha. – *Odpověď ministrů vnitra a školství na interpelaci poslance A. Uhlíře a společníků o poměrech v kinematografii.*

Odpověď

ministra vnitra a ministra školství a národní osvěty
na interpelaci poslance dra. Uhlíře a společníků
o poměrech v kinematografii (tisk 1487)

Požadavkům vysloveným v resoluci, již přijalo Národní shromáždění dne 7. ledna 1920, aby státní dozor nad kinematografií a státní činnost v tomto oboru podřízeny byly ministerstvu školství a národní osvěty, lze vyhověti pouze vydáním zákona. Ministerstvo vnitra pracuje již delší dobu o osnově zákona, kterým mají býti nově a pokud možno souhrnně upraveny veškeré otázky kinematografie se týkající, přičemž bude rozřešena též otázka státního dozoru nad kinematografy a kompetence ministerstva školství a národní osvěty po stránce osvětové. Byly konány četné konference s ministerstvem školství a národní osvěty. Předložení osnovy zákona pozdrželo se hlavně proto, že získání cizozemského legislativního materiálu o kinematografii bylo spojeno se značnými obtížemi a průtahy. Bylo však nezbytně třeba materiál tento si opatřiti, aby bylo lze přihlížeti při vypracování zákona k úpravě kinematografie v jiných státech a tím postavití osnovu na moderní základ.

Pokud jde o druhý bod interpelace, podotýká se, že způsob, jak se provozují pražské biografy, jejichž licence byly přeneseny na spolky osvětové a dobročinné, jest výsledkem dohody mezi dřívějšími majiteli licencí jakožto majiteli biografických provozoven a biografického zařízení a mezi novými majiteli licencí, kteří nedisponujíce ani vlastními biografickými provozovnami, ani biografickým zařízením mají pochopitelnou snahu za nynějších ještě abnormálních poměrů bez velkých finančních obětí co možná nejvýhodněji využítovati licence pro účely spolkové. Při této dohodě jde v prvé řadě o věci ryze soukromoprávní, na jejichž uspořádání nepřísluší vládě za nynějšího právního řádu žádný přímý vliv. Úmluvy mezi majiteli licencí a majiteli biografických provozoven a zařízení podléhají přezkoumání ze strany správních úřadů jen z hlediska § 9 min. nař. ze dne 18. září 1912, č. 191 ř. z., ve kteréžto příčině věnuje zemská správa politická biografickým podnikům veškerou pozornost a jest poukázána energicky zakročiti, neodpovídal-li by způsob provozování některého podniku uvedenému ustanovení § 9 dosavadních předpisů o pořádání veřejných představení biografických.¹⁾

V Praze dne 11. července 1921.

Ministr vnitra:
[Jan] Černý, v. r.

Ministr školství a národní osvěty:
Dr. [Josef] Šusta, v. r.

Tisky k těsnopiseckým zprávám o schůzích poslanecké sněmovny Národního shromáždění republiky Československé. XI. (Tisk 2201 – 3080). Rok 1921. Praha 1921, tisk č. 2738.

1) Tento paragraf ministerského nařízení č. 191/1912 zní:

„§ 9. Provozování nesmí být propachtováno.

Provozování zástupcem (obchodvedoucím) smí býti prováděno jen s úředním schválením. Schválení smí býti jen tehdy uděleno, je-li nutno se zřetelem na majitele licence, např. když získá licenci osoba právnická anebo když vůbec zvlášť zřetele hodné poměry nebo exekuce na podnik vyžadují tento druh provozu a není-li zástupce (obchodvedoucí) vyloučen podle § 7 ze získání licence. Vznikne-li dodatečně takový vylučovací důvod, bude schválení odňato.

Závazky, uložené v tomto nařízení majiteli licence, postihují též zástupce (obchodvedoucího).“

Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 61. Tamtéž, s. 63 – 86, se nachází právní analýza tohoto paragrafu a komentáře soudní práce s citacemi judikátů, které dokládají, jak problematickou právní situaci vláda svým rozhodnutím nastolila.

15.

1921, prosinec, Praha. – Memorandum Spolku českých majitelů kinematografů v Čechách upozorňující na složitou situaci kin, zejména spolkových, v době, kdy filmový trh zachvacuje krize. Požaduje mimo jiné, aby licence byly změněny na koncese a aby nebyly udělovány nové licence alespoň po dobu, než krize pomine.

Podepsaný spolek jménem všech členů a v jich souhlasu, donucen poměry, dovolává se přispění ministerstva za účelem odstranění stesků, které shrnuje v níže uvedeném memorandu. Poznamenáváme, že většinu členů tvoří s p o l k y, nechť již přímo či nepřímou podniky provozují. Žádáme zdvořile o laskavé vyhovění v zájmu v š e s t r a n n é m.

Memorandum:

Asi před rokem uskutečnil stát udělením licencí biografických dárné snahy dobročinných a všeobecně prospěšných korporací a svazů; vyhověl zároveň tlaku široké veřejnosti, která zejména po státním převratu postavila se za požadavky oněch spolků, korporací a svazů.

Opatření toto bylo zajisté spravedlivé, neboť bylo učiněno v době, kdy téměř každý podnik biografický znamenal jistý a pravidelný příjem. Konečně byla dána možnost realizovati cíle a krásné podněty na poli humanity a kultury.

Neinformovaná širší veřejnost domnívá se jistě, že všechny tyto dobré stránky udělení licencí zůstaly nezměněny. Ve skutečnosti však všechny korporace, jimž byly licence před rokem přiděleny, jsou zklamány ve svých snahách a cílech a prožívají krizi, která se stupňuje a která hrozí mnohde katastrofou. Příčiny této krise jsou jistě známy zodpovědným kruhům a jsou jimi buď úmyslně, neb z neznalosti poměrů přehlíženy.

Jest a musí jim býti známo, že hospodářská krise, která zasahuje celý náš život, dotýká se v nemalé míře i podniků biografických. Tyto přestaly býti již dávno „Zlatým dolem“, kterým mohly býti snad za války. Zatímco dnešní výnosnost poklesla na polovinu, ba čtvrtinu, stouply horentně všechny výlohy režijní a provozovací, zejména pak daňové. Je to značná daň z příjmu, zemská dávka, daň z obratu, daň z reklamy atd. To vše se přehlíží. V teorii kalkuluje se velmi jednoduše: takový je počet míst, tolik a tolik činí ceny míst, tolik a tolik je představení a součin musí býti ziskem.

A zatím biografy spolkové zápasí o bytí či nebytí. Dlužno si uvědomiti, že jsou dnes tři skupiny majitelů licencí. Jsou zde ještě jednotlivci, kterým licence byly ponechány neb kteří je nově získali; dále svazy a spolky, které provozují licence své pomocí majitelů podniků a mají vyhrazený určitý příjem z podniků; konečně jsou tu spolky a korporace, které své licence provozují ve vlastní režii.

Nejvíce pociťují krizi spolky posléze jmenované. Jest známo, že potřebný investiční a provozovací kapitál, do statisíců jdoucí, byl těmito korporacemi získán ponejvíce výpůjčkami. Tyto výpůjčky, uzavřené v době nejvyšší nepříznivé, dlužno úrokovati a dlužno amortisovati. Leč není z čeho, právě proto, že vedle stagnace hospodářské, doléhají různé závazky daňové ke státu, zemi a obcím, které dlužno plniti a které pohlcují všechen zisk. Mimoto dlužno uvážiti, že sama o sobě režie spolku je vždy větší než režie jednotlivce, i když osobní oběť vedoucích činitelů spolkových podniků je opravdu bezpříkladná a nároky jich co nejskromnější. Že za těchto okolností nedostává se humanitním účelům spolku téměř ničeho neb jen směšně málo, je nabitelné. Není možno vůbec kalkulovati, není možno prováděti amortizační plán.

K tomu všemu druží se ještě ta okolnost, že rozhodující činitelé státní bez zřetele na těžký stav stávajících spolkových majitelů licencí mají v úmyslu rozšiřovati a udělovati ještě nadále nové licence biografické.

Zde musí přece promluvit zdravé porozumění a srdce:

1. Je třeba nezatěžovati více biografy novými a novými daněmi a poplatky, zejména nebudtež biografy spolkové, sloužící již samy o sobě humanitním a kulturním cílům, zatěžovány novými daněmi ve prospěch ministerstva sociální péče (invalidní apod. účely); vždyť právě udělením licencí těmto spolkům byla sledována a míněna sociální pomoc určitým skupinám, zejména invalidním, která měla právě stát zbaviti povinnosti starati se o ty které skupiny postižených občanů. Zatížení toto bylo by proto úplně illusorní. Lze-li snad sotva již zatížit podniky jednotlivců, tím méně lze zatěžovati podniky spolkové.

2. Je třeba stávající licence proměnit v koncesse.

3. Je třeba neudělovati nových licencí aspoň po určitou dobu, po dobu nynější hospodářské krise, neboť jest zřejmo, že krise se tím jen zvětšuje, že povolením nového podniku ubíjí se nejen stávající již podnik, ale zcela určitě zabíjí se i podnik nový a vznikají těžké škody hospodářské. Pouhým povrchním nahlédnutím lze zjistiti, že řada biografů projevuje zoufalé přímo snahy konkurenční, nikoli za ziskem, ale jen o existenční udržení podniku v rovnováze, a to již dnes, kdy proces hospodářské krise dávno ještě neskončil.

Úsporné stanovisko samým státem propagované v zásadě jistě zdravé, obecně převzaté, již dnes citelně situaci stávajících kin postihuje a při dalším postupu najisto řadu podniků biografických zničí. V posledních dnech nastavší redukce platů státních úředníků a zřízců naše vývody plně potvrzuje.

4. V případech, kde hlásí se nový spolek neb korporace o licenci, budtež tyto spolky přičleněny k licencím jednotlivců tím způsobem, že by tyto příspěvky dosud na invalidní péči odváděné platili dotýčným spolkům. Těmto jednotlivcům, kteří by spolkům platili, nechť jest licence přeměněna ve stálou koncesi a teprve při úmrtí neb vzdání se majitele přešla by koncesse v držení přivtěleného spolku, čímž soukromoprávní otázky budou nejvhodněji vyřízeny.

5. Na všechny tyto okolnosti budiž také pamatováno při definitivní úpravě zákona kinematografického, k jehož zpracování budťež přibrání též odborníci z řad majitelů licencí.

Vzhledem k tomu, že tyto okolnosti – nepatrná to část z velké řady mnoha jiných – jsou přímo životní podmínkou další existence značné části podniků biografických, v první řadě pak spolkových, žádáme tímto slušně, aby na ně byl brán zřetel, zajisté nejen ku prospěchu výše jmenovaných, ale i nejširší veřejnosti.

Prosíme o laskavou brzkou odpověď.

Spolek českých majitelů kinematografů v Čechách

Memorandum předložené úřadům republiky deputacemi našeho spolku. „Zpravodaj Spolku českých majitelů kinematografů“ 2, 1922, č. 1 (1. 1.), s. 1 – 3.

16.

1922, 17. květen, Brno. – Rezoluce schválená na zemské konferenci moravských kin. Požaduje svolání ankety k připravovanému zákonu o kinematografii a zkoncesování kin podle živnostenského řádu.

Majitelé kinematografických divadel z Moravy, porokovavše na zemské konferenci dne 17. května 1922 v Brně o otázce slibovaného nového zákona o kinematografii, nemile nesou, že otázka nového zákona o kinematografii jest neustále oddalována, ač již několikrát bylo povolanými činiteli slíbeno, že se tak vbrzku stane. Dnes praktikování starých dekretů a jiných výnosů (z roku 1836) nehodí se vůbec pro dnešní dobu, vždyť dosavad platné předpisy byly svého času vydány pro medvědáře, komedianty, loutková divadla apod. Jest přímo pohanou pro tak kulturně a technicky vyspělý odbor, aby podléhal předpotopním zákonům, co na druhé straně živnosti nepatrné, nic neznamenající, jsou chráněny živnostenským řádem. Žádáme tudíž slavné čsl. ministerstvo vnitra, aby:

1. co nejdříve svolalo slíbenou poradou všech zájemníků nového zákona a aby k poradě té pozvalo odborné svazy kinematografů a aby návrh zákona předložilo našemu Svazu k dobrozdání dříve, než bude podána osnova v Národním shromáždění;

2. aby osnova zákona byla zbudována na té zásadě, že provozování biografů jest živností koncesovanou se všemi důsledky dle živnostenského řádu.¹⁾

[Po urychlení nového...]. „Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách“ 2, 1922, č. 11 (1. 6.), s. 195 – 196.

1) K rezoluci moravských majitelů kin se na své výborové schůzi 18. května 1922 připojil i Zemský svaz kinematografů v Čechách.

17.

1922, 7. září, Praha. – Usnesení jubilejního sjezdu kin v Československu požadující koncesování kinematografické živnosti a nápravu ve věci neúnosně vysokých daní a dávek.

Sjezd biografů republiky československé, konaný v Praze dne 7. září 1922, na kterém zúčastněny byly zástupci svými všechny organizace biografů v RČS, totiž: Zemský Svaz kinematografů v Čechách, Fachverband der deutschen Kinobesitzer in der Czechoslovakischen Republik, Svaz biografů na Moravě a ve Slezsku a Spolok majitelov biografů na Slovensku, a středisko všech organizací Svaz majitelů kinematografů v RČS, v kterýchžto organizacích jsou zastoupeni příslušníci všech národů v republice sídlících a dále kinomajitelé z řad spolků a korporací i z řad jednotlivců, učinil jednomyslně toto konečné usnesení:

I.

Žádáme ministerstvo vnitra, aby ještě v tomto roce svolalo vícekrát již přislíbenou anketu zájemníků ke přípravě zákona o kinematografech. Sjezd navrhuje, aby v zákoně byly uplatněny tyto základní zásady:

Provoz biografů budiž prohlášen za koncesovanou živnost. Koncesse buďtež udělovány spolkům a korporacím i jednotlivcům.

Podrobné rozvedení této zásady jest obsaženo v osnově zákona, kterou současně s touto resolucí předkládáme.¹⁾

Do uzákonění zůstávají dosavadní licence v plné platnosti.

Zemské politické správy, jakož i ministerstvo s plnou mocí pro Slovensko buďtež poukázány, aby se dle toho řídily.

II.

Budiž zavedena jediná státní daň výnosová, a sice progresivně stoupajícím procentem z hrubého příjmu.

Stát může z výnosu této daně přidělovati části obcím na úhradu potřeb určitě jmenovaných.

Všecky ostatní daně a dávky buďtež zrušeny.

Dokud toto žádoucí zjednodušení nenastane, budiž nynější všeobecná dávka ze zábav (dle zákona ze dne 12. srpna 1921 č. 329) snížena na sazby přibližně mírové, jak to vyžaduje pokračující hospodářský návrat k poměrům mírovým a nutné snižování všech cen, a sice:

- a) při vstupném do 5 Kč 10 %,
- b) při vstupném do 10 Kč 20 %,
- c) při vstupném do 20 Kč 30 %.

Zvláštní dávky obecní, v mnohých obcích zavedené, jichž platnost vyprší dle citovaného zákona dnem 30. září 1922, nebudtež již obnovovány. Jednak odporují smyslu citovaného zákona, který chce obecní dávky postavit na jednotný základ, jednak zatěžuje biografy způsobem nesnesitelným.

Konečně si sjezd stěžuje na nepřípustné jednání mnohých obcí, které požadují a pohrůzkami vymáhají od biografů stále větší dávky za hasičské a policejní hlídky, ačkoli

na ně práva nemají, ježto výkon požární a bezpečnostní policie jest povinností obce v oboru přímé její působnosti a dávky za tyto výkony vybíratí smí obce jen se svolením správního výboru, které dříve smělo býti udělováno jen za určitých podmínek formálních a věcných, ale teď dle shora citovaného zákona vůbec již udělováno býti nemá.

Sjezd žádá zemské samosprávné úřady ve všech zemích republiky, aby obcím přímo zakázaly vybíratí tyto dávky policejní a hasičské, pokud příslušným zemským úřadem schváleny nebyly, a aby nově usnesené dávky neschvalovaly.

Obecní výbory všech zemí republiky sjezd žádá, aby od nezákonných těchto dávek upustily, jinak by organisované biografy placení dávek těchto hromadně odepřely a věc tuto pořadem instancí a nejvyšším správním soudem řešily.

Usnesení sjezdu biografů republiky československé ze dne 7. září 1922. „Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách“ 2, 1922, č. 18 (15. 9.), s. 359 – 360.

1) Přílohu s osnovou zákona nemáme k dispozici. Upozorňujeme však v této souvislosti, že na základě usnesení sjezdu vypracoval tajemník svazu JUDr. Antonín Kusý návrh zákona, který byl na jaře 1923 předložen ministerstvu vnitra a publikován ve svazovém zpravodaji. Srov.: *Zákon o kinematografech*. „Zpravodaj Zemského svazu kinematografů v Čechách“ 3, 1923, č. 6 (15. 3.), s. 89 – 92, a č. 7 (1. 4.), s. 105 – 107.

Literární obzor

„V Čechách bylo teorie málo...“

Ladislav Kesner (Ed.): *Vizuální teorie.**Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech.*

H & H, Jinočany 1997, 267 stran, náklad neuveden.

„Dějiny umění jsou značně hašteřivou disciplínou, charakterizovanou bratrovražednými diskusemi, soutěživostí a osobními konflikty; prudkost sporů mezi historiky překonává nadšení, s jakým se na druhou stranu spolčují na obranu svých vlastnických práv.“ – Autorem tohto výroku je Craig Owens a podľa mňa presvedčivo vyjadruje situáciu nielen v zahraničí, ale aj u nás, teda v Čechách a na Slovensku. Nevieť čím to je, ale dejiny a teória umenia sú príliš citlivé na svoju disciplínu, čo má za následok izoláciu od iných disciplín, predovšetkým od filozofie, semiotiky, gender studies či kultúrnej antropológie. Strach pred prenikaním nových impulzov do dejín umenia sa paradoxne prejavil aj u Hansa Ernsta Gombricha, mysliteľa, ktorý na začiatku svojej vedeckej kariéry dosť radikálnym spôsobom rozvíril pokojnú hladinu teórie výtvarného umenia. Dnes – skoro po polstoročí po publikovaní svojej legendárnej knihy *Umenie a ilúzia*, približujúcej sa k pozícii kultúrneho relativizmu – varuje pred jeho zhubnými následkami. Podľa Gombricha „kultúrny relativizmus vedl k zavrženiu najcennejšieho dedičstva veškeré vedecké práce, totiž predpokladu, že se zabývá hledáním pravdy. Protože svědectví minulosti nemohou být více považována za svědectví, náš zájem o ně nemůže být ničím víc než chytrou hrou, která neslouží znalosti, ale jednoduše ukázce intelektuální akrobacie ...protože nejsem relativista, stále nevěřím, že každá generace má svoje vlastní pravdy“ (s. 19). Keďže pod označenie „relativista“ sa dnes môže dostať hocikto, upresňujem, že väčšinou sa ním myslia predstavitelia postštrukturalizmu a dekonštrukcie. Ale vráťme sa k pôvodnej téme a tou je zborník štúdií, ktoré zostavil Ladislav Kesner.

Ambíciou zborníka je predstaviť situáciu v anglosaskom myslení o výtvarnom umení a tejto intencii je podriadený aj výber autorov. V zborníku sa po jednej štúdiu predstavujú Whitney Davis, Michael Podro, David Summers, David Freedberg, Craig Owens, William Dunning, Keit Moxey a Norman Bryson. Dvoma štúdiami je zastúpený len Michael Baxandall. Každý z týchto autorov „reprezentuje“ odlišné vedecké pozície. Tak napríklad Michael Baxandall je presvedčený, že umelecké dielo je možné pochopiť len zo sociálneho kontextu, v ktorom vzniklo. Naproti tomu zase Norman Bryson predvádza brilantnú „dekonštrukciu“ kontextu. Táto diferencovanosť vedeckých pozícií nie je v tomto prípade negatívna, pretože len prostredníctvom nej si môžeme priblížiť nekonečný spor o povahu určitej vedeckej disciplíny, v tomto prípade dejín a teórie výtvarného umenia.

Zborník otvára štúdiu editora Ladislava Kesnera, ktorá sa pokúša priblížiť dianie v súčasnom angloamerickom myslení o výtvarnom umení. Musím povedať, že Kesnerova štúdiá je viac, než len obvyklým komentárom k jednotlivým štúdiám zborníka. Kesner sa pokúsil sformulovať základné problémy a zároveň priblížiť dominantné spôsoby riešenia týchto problémov. Tento jeho postup mi je natoľko sympatický, že sa ho pokúsím v modifikovanej podobe aplikovať na túto knihu.

Už povrchné čítanie tejto knihy nás presvedčí o tom, že kľúčovým problémom súčasného diskurzu o výtvarnom umení je problém obrazu. Aký je status obrazu? Nie je to pseudoprávny problém, keď zdravý sedliacky rozum nám našepkáva, že obraz je vždy obrazom niečoho a tým niečím sa vyčer-

páva? A napokon, prečo sa tým detailne zaoberať, veď na to, aby sme v obraze identifikovali to, čo zastupuje, nemusíme vynaložiť nijakú námahu. Lenže tak jednoduché to nie je, naša skúsenosť s moderným umením nám ukazuje, že aby sme porozumeli modernému obrazu, musíme vynaložiť niekedy obrovskú interpretačnú námahu a navyše aj táto námaha môže byť spochybnená konkurenčnou interpretáciou. Michel Foucault v útlej knižke *Toto nie je fajka*, venovanej dielu René Magritta, jasne artikuloval diferenciu medzi napodobnením a podobnosťou.

„Napodobnenie má jedného ‚patróna‘: originálny prvok, ktorý, vychádzajúc zo seba samého, usporadúva a hierarchizuje všetky kópie, až po tie najslabšie. Napodobnenie predpokladá primárnu referenciu, ktorá predpisuje a triedi. Podobnosť sa rozvíja v radoch, ktoré nemajú ani začiatok, ani koniec, možno nimi prejsť v jednom i druhom smere a nepodliehajú nijakej hierarchii, ale sa šíria od jedného malého rozdielu k druhému. Napodobnenie slúži reprezentácii, čo nad ním vládne; podobnosť slúži opakovaniu, ktoré ňou prebieha. Napodobnenie sa riadi podľa vzoru a jeho poslaním je nadväzovať naň a umožňovať jeho rozpoznanie; podobnosťou sa dostáva do obehu simulakrum ako nekonečný a vratný vzťah podobného k podobnému.“¹⁾

Ako súvisí názor filozofa s teóriou výtvarného umenia? Podľa mňa veľmi úzko, Foucault len filozofickým jazykom vyslovuje to, čo má svoju paralelu v teórii výtvarného umenia. Problém reprezentácie je kriticky preverovaný z rôznych strán. Uvediem niekoľko príkladov. Craig Owens tvrdí, že „lze dokázat, že dějiny umění vždy definovaly zpodobení ve vztahu k oběma zmíněným činnostem – substituci a imitaci –, které naprosto přesně odpovídají německému *Vorstellung* – zobrazení ve smyslu symbolické činnosti – a *Darstellung* – prezentaci ve smyslu divadelní prezentace. První, symbolický modus je substituční: obraz je chápán jako náhražka, jako zástupný prvek, a má tedy vynahradiť *nepřítomnost* čili *absenci*. Druhý modus je repetitivní: obraz je definován jako replika vizuální zkušenosti a umělec má za cíl propagovat iluzi hmotné, fyzické *přítomnosti* objektu, který znázorňuje. Historikové umění proto vždy obraz umísťovali na póly přítomnosti a nepřítomnosti, která, jak ukázal Derrida, tvoří základní konceptuální protiklady, na nichž je založena západní metafyzika. Tím, co je potřeba, tedy není výstižnější pojem, který by nahradil ‚reprezentaci‘ či ‚zpodobení‘, (protože ten už máme), ale jeho kritika“ (s. 176 – 177). V tejto súvislosti je veľmi zaujímavé sledovať Whitneya Davisa, ktorý sa snaží prostredníctvom archeopsychológie odhaliť základy „symbolotvorby“ tak, že postupuje až k úsvitu dejín ľudstva. Z jeho analýzy vyplýva, „že specifickou funkcií způsobu, jakým současnost dědí své formy, je symbolický význam – forma archeologické spojitosti tvoření. ‚Vidění něčeho v něčem‘ a ‚replikace‘ by nám mohly nejrozumnějšími způsoby připomínat mutaci a selekci nebo trauma a opakování. Mám tušení, že tato hypotéza, ať už bude její konečná forma jakákoli, pro dějiny umění vyplýne ze studia vnímání a vizuálního poznávání a pro další znakové systémy ze studia jiných poznávacích oblastí. Tak či onak, symboly bez dějin jsou záhadou jen tehdy, zůstávají-li dějiny bez teorie“ (s. 63).

Obraz, nech to znie hocijako paradoxne, prestáva v teórii výtvarného umenia slúžiť napodobňovaniu, imitácii a začína byť niečím samostatným, svojbytným. Nie je kópiou reality, ale, ako tvrdí David Freedberg: „*Obraz je realita*: není ani špatný, ani zavádějící či klamný, ani není slabou kopií. A neztratí svou auru, pokud si uvědomíme, že jeho poezie či neobratná próza nespočívají v rozdílu mezi ním a skutečností, ale v tom, jaké možnosti obraz nabízí pro spojení nespoutané tvořivosti oka, tvořivosti, která postrádá falešný stud, s otupělou vnímavostí smyslů. V tom okamžiku mohou dějiny reakce – které toto všechno berou v úvahu – začít plnit svůj úkol“ (s. 163). Freedberg hovorí o dejinách reakcií a keď je reč o reakciách, dostáva sa do hry problém interpretácie, ktorý sa už nevzťahuje na vedeckú reflexiu výtvarného diela, ale rozšíril sa aj na bežnú recepciu umenia.

1) Michel Foucault, *Toto nie je fajka*. Bratislava 1994, s. 56 – 57.

V súčasnosti sa problému recepcie venuje skutočne veľká pozornosť. Najlepším dôkazom toho môže byť Kostnická škola recepčnej estetiky, ktorá sa programovo zamerala na výskum možných identifikácii s dielom, na typológiu recipienta. Ale problém recepcie je predmetom intenzívneho záujmu tzv. gender, gay and lesbian studies. Nemyslím si, že by to bola extravagancia postmoderného veku, ani si nemyslím, že je to niečo, čomu netreba venovať náležitú pozornosť, podľa mňa sú to skôr dôsledky rozkladu karteziánskeho ja. Postkarteziánske ja totiž už nie je definované substančne, ale diferenčne. Napríklad Jacques Derrida navrhol nový pojem osobnej identity, „s nímž by možná souhlasil staroveký filosof Hérakleitos: Derrida nahrazuje ideu identity jako definované rozdílem – z hlediska znaku i já – termínem ‚différance‘, který implikuje jak *diferenci*, tedy rozdíl, tak *deferenci*, tedy odvozenost. Naši identitu definuje tak, že jsme v rámci určitého systému jiní než ostatní a tato identita není nikdy fixní ani determinovaná: naše ‚povaha‘ je vždy odvozená“ (s. 209). Inak povedané, naša identita sa ukazuje cez inakosť druhých a túto premisu môžeme vzťahovať aj na recepciu umeleckého diela. Ako? Jednoducho tak, že až v konfrontácii s inými spôsobmi recepcie si uvedomujeme, že recepcia, to je proces, ktorý je závislý od rôznych faktorov a hlavne to, že ani jeden spôsob recepcie či interpretácie nemožno považovať za prirodzený, ale naopak, vždy máme do činenia s arbitrárnymi výkonmi, okrem iného aj kontextom.

Kontext je pojem, ktorý veľmi často používame bez toho, aby sme sa nad ním zamysleli. Je to pojem, do ktorého väčšinou delegujeme to, s čím si nevieme dať rady. Povieme, že dielo je pochopiteľné až z kontextu doby, v ktorom vzniklo, pričom po tomto tvrdení už nenasleduje výklad toho, aký bol kontext doby vzniku. Michael Baxandall si dal tú námahu a ukázal, aký je kontext vzniku umeleckých diel Ambrogia Lorenzettiho: Dobrá vláda v meste a Dobrá vláda na vidieku. Nebudem tu podrobne sledovať jeho historickú prácu, pripomeniem len, že podľa neho každé umelecké dielo je pochopiteľné z kontextu, pričom tým kontextom je spoločnosť. Ale pozor! „Vztah uměleckého díla ke společnosti není vztahem části k celku jako například vztah jablka k jabloni. Není vztahem mezi dvěma analogickými systémy jako vztah mezi květinou a stromem. Mnohem více je podoben vztahu mezi, řekněme, chemickou entitou, jakou je uhlík, a stromem. Je jasné, že uhlík se na existenci stromu podílí podstatnou měrou – funguje jako jedna ze vstupních veličin, jako součást jeho hmoty a tak dále. Podobně působí i strom ve spolupráci s uhlíkem a na něj. Každý z obou termínů však svůj význam přejímá z příslušnosti k rozdílné skupině kategorizací systému – jeden je chemický, druhý biologický či botanický. Uhlík čerpá význam ze své odlišnosti od dalších chemických pojmů – vodíku, kyslíku a dalších – a ze svého vztahu k nim. ‚Strom‘ je jednou ze skupin tříd v biologickém systému“ (s. 140).

Iný pohľad na umenie v kontexte poskytuje Norman Bryson, ktorý je postštrukturalistickým káćrom v tábore teórie výtvarného umenia. Bryson, na rozdiel od Baxandalla, kontext nepovažuje za niečo dané. Taktiež kontext nepovažuje za niečo zásadne odlišné od textu (pričom aj výtvarné dielo považuje za vizuálny text). „Podle slavné věty Jonathana Cullera je to ‚jenom víc textu; kontext není daný, ale vytvořený; strategie interpretace určují, co patří ke kontextu; kontexty potřebují vysvětlení stejně jako události; a význam kontextu je ovlivněn událostmi‘. Namísto kontextu Culler navrhuje mnohem užitečnější termín: *rámec*. Jeho výhodou je poukázání na skutečnost, že když přisuzujeme věcem určitý rámec, je to něco, co děláme, ne něco, co nalézáme, je to proces utváření (a tím se termín ‚rámec‘ vyhýbá pozitivistickým konotacím ‚danosti‘, které jsou nerozlučné od idey kontextu)“ (s. 240). Kontext teda otvára interpretačné možnosti umeleckého textu, to ale neznamená, že je možné všetko. To rozhodne nie, podľa Brysona „působí tu nejméně dva principy: kontextuální určení významu a nekonečná rozšiřovatelnost kontextu. Derrida: ‚Toto je moje východisko: žádný význam nemůže být určen mimo kontext, ale žádný kontext neumožňuje jeho nasycení.‘ Pravda je, že tyto dva principy není snadné skloubit: jejich vzájemné působení nepro-

bíhá žádným klasicky nebo topologicky známým způsobem. Jejich konjunkce *neukazuje* na to, že nekonečná rozšiřovatelnost kontextu přehlíží nebo ruší princip kontextuálního určení (i když to je obvyklý případ mylného čtení Derridy). Oba principy spíše existují vedle sebe tak, že rozšiřovatelnost kontextu jako idea poskytuje prostor pro pochybnosti o tom, že „kontext“ není nikdy přirozeně daný: je to něco, co vytváříme, ať už jsme diváci Salónu, nebo historici umění, pracující ve svých vlastních institucionálních kontextech“ (s. 260).

Umelecký text vždy „funguje“ v nejakom kontexte a teraz je ľahostajné, či tento kontext je daný alebo vytváraný. Lenže aj vedecký text „funguje“ v nejakom kontexte a na tento kontext sa často zabúda. Nie vedome, skôr preto, že sa akosi neproblematicky prijíma téza o tom, že vedecký text je pochopiteľný zo seba samého alebo z toho, čo mu bezprostredne predchádzalo. Zásľuhu na petrifikovaní tejto tézy mali predovšetkým dejiny ideí, ktoré postupovali tak, že sa snažily dejiny vysvetľovať kumuláciou vedenia, prechodom od nerozumného k rozumnému. Kuhnova slávna kniha *Štruktúra vedeckých revolúcií* tieto predstavy spochybnila od základov a odkryla nové teritórium, v ktorom poznanie spočíva na komunikačných predpokladoch a pravda na konsenze vedeckého spoločenstva. Do tohto rámca zapadá aj štúdia Keitha Moxeya, ktorá sa pokúsila vysvetliť Panofského kultúrnu predpojatosť voči dielu Albrechta Dürera. Moxey je totiž presvedčený, že „autorovy kultúrne hodnoty jsou nedílným a velmi podstatným aspektem jeho teoretických idejí“ (s. 212).

V čom sa prejavuje táto kultúrna predpojatosť? Skôr, ako odpoviem, považujem za potrebné uviesť tento citát z jeho knihy *Život a dielo Albrechta Dürera*: „Evoluci vysokého a poststredovekého umění v západní Evropě můžeme přirovnat k velké fuze, jejíž hlavní téma s určitými variacemi je ztvárněno různými státy. Gotika vznikla ve Francii, renesance a baroko se zrodily v Itálii a k dokonalosti byly dovedeny ve spolupráci s Nizozemím, rokoko a impresionismus devatenáctého století jsou francouzské a klasicismus a romantismus století osmnáctého zase v podstatě anglické.

Hlas Německa v této velké fuze chybí. Německo nepřineslo ani jediný z obecně akceptovatelných stylů, jejíž názvy se objevují v nadpisech jednotlivých kapitol *Dějin Umění*“ (s. 214). Německo bolo podľa Panofského akoby vyradené z tejto hry veľmocí a preto sa pokúsil presadiť dielo Albrechta Dürera ako legitímny príspevok do veľkých *Dejín Umenia*. Panofského úsilie je podľa Moxeya paradoxne diktované melanchóliou, ktorá má svoj pôvod v neschopnosti uvedomiť si stratu milovaného objektu, teda Nemecka a jeho kultúru. Toho Nemecka, ktoré Panofského donútilo emigrovať do Spojených štátov a ktorého režim mu neúprosne pripomínal, že je Žid. Tragédia spočíva v tom, že na jednej strane Panofsky (a nielen on, spomeniem aspoň filozofa Hermanna Cohena) sa identifikoval s nemeckou kultúrou, bol jej vášnivým obhajcom a na druhej strane práve Nemci donútili jeho a mnoho iných, aby sa „stali“ Židmi.

Nuž, dejiny bývajú nielen nevypočítateľné, ale niekedy aj veľmi kruté.

„V Čechách bylo teorie málo,“ říkával prý V. V. Štech – týmito slovami Ladislav Kesner začína svoj predslov a po prečítaní tejto knihy si dovoľím povedať, že k „rozmachu“ teórie a získavaniu vplyvu môže popri domácich zdrojov prispieť aj import kvalitného tovaru. Príkladom správnej importnej politiky môže byť aj čin Ladislava Kesnera, ktorý by si zaslúžil aspoň to, aby sa stal predmetom diskusie.

Peter Michalovič

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BANSACK, Edmund G.

Fearing the Dark: The Val Lewton Career / Edmund G. Bansack; foreword by Robert Wise. – [1. vyd.] – Jefferson, North Carolina; London: McFarland and Company, Inc., Publishers, 1995. – X, 571 s.: čb. fot. –
Předmluva, filmografie, bibliografie, index
ISBN 0-89950-969-X (váz.)
Komplexní biografická studie o kariéře amerického filmového producenta.

BOBOWSKI, Sławomir

Dyskurs filmowy Zanussiego / Sławomir Bobowski. – [1. vyd.] – Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1996. – 161 s.: čb. fot. na příl. – Z Prac Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. –
Bibliografie, filmografie, index jmenný
ISBN 83-7091-033-5 (brož.)
Analytická studie o tvorbě polského režiséra.

BONDANELLA, Peter

Italian Cinema: From Neorealism to the Present / Peter Bondanella. – [3. vyd.] – New York: Continuum – A Frederick Ungar Book, 1997. – XI, 500 s.: čb. fot. – (New Expanded Edition). –
Předmluva, poznámky, bibliografie výběrová, index. –
Informace o 16 mm filmech a videokazetách
ISBN 0-8264-0426-X (váz.)
Historický přehled vývoje hlavních proudů italského poválečného filmu.

BROWNLOW, Kevin

Behind the Mask of Innocence / Kevin Brownlow. – 1st print – Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1992. – XXVI, 579 s.: čb. fot. –
Na obálce podnázev: Sex, Violence, Prejudice, Crime: Films of Social Conscience in the Silent Era. – Poděkování, úvod, poznámky, výběrová bibliografie, index
ISBN 0-520-07626-5 (brož.)
Sociálněhistorická studie o prezentaci sexu, násilí, korupce, prohibice apod. v americkém němém filmu.

BUTTGEREIT, Jörg

Monster aus Japan greifen an Godzilla, Camera & Co. / Jörg Buttgereit...[aj.]. – [1. vyd.] – München: belleville, 1998. –
180 s.: čb. a barev. fot. –
Bibliografie, index filmů
ISBN 3-923646-73-9 (brož.)
Kompedium japonských filmů s Godzillou a podobnými monstry.

CAREY, Harry-Jr.

Company of Heroes: My Life as an Actor in the John Ford Stock Company / Harry Carey Jr.; Index compiled by Steven A. Stilwell. – [1. vyd.] – Metuchen, New Jersey; London: The Scarecrow Press, Inc., 1994. – 218 s.: čb. fot. na příl. – (Filmmakers; No. 42). –
Filmografie, index
ISBN 0-8108-2865-0 (váz.)
Vzpomínky herce H. Careye na jeho spolupráci s Johnem Fordem při natáčení westernů.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 36, Summer 1997, No. 4. – Austin: University of Texas Press.
ISSN 0009-7101

Z obsahu: R. Bruce BRASELL: *A Seed for Change: The Engenderment of A Florida Enchantment*, s. 3 – 21; Ira KONIGSBERG: „*The Only „I” in the World*“: Religion, Psychoanalysis, and *The Dybbuk*“, s. 22 – 42; Christopher D. MORRIS: *The Direction of North by Northwest*, s. 43 – 56; Doran LARSON: *Machine as Messiah: Cyborgs, Morphs, and the American Body Politic*, s. 57 – 75; John CHAMPAGNE: „*Stop Reading Films!*“: *Film Studies, Close Analysis, and Gay Pornography*, s. 76 – 97.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 37, Fall 1997, No. 1. – Austin: University of Texas Press.
ISSN 0009-7101

Z obsahu: Tim ANDERSON: *Reforming „Jackass Music*“: *The Problematic Aesthetics of Early American Film Music Accompaniment*, s. 3 – 22;

David H. SLAVIN: *French Cinema's Other First Wave: Political and Racial Economies of Cinéma colonial, 1918 to 1934*, s. 23 – 46;

Rick WORLAND: *OWI Meets the Monster: Hollywood Horror Films and War Propaganda, 1942 to 1945*, s. 47 – 65; Poshek FU: *The Ambiguity of Entertainment: Chinese Cinema in Japanese-Occupied Shanghai, 1941 to 1945*, s. 66 – 84; Trevor PONECH: *Visual Perception and Motion Picture Spectatorship*, s. 85 – 100.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 37, Winter 1998, No. 2. – Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Karen HOLLINGER: *Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The Case of the Popular Lesbian Film*, s. 3 – 17;

Jenny KWOK WAH LAU: *Besides Fists and Blood: Hong Kong Comedy and Its Master of the Eighties*, s. 18 – 34; Kenneth CHAN: *The Construction of Black Male Identity in Black Action Films of the Nineties*, s. 35 – 48; Asuman SUNER: *Postmodern Double Cross: Reading David Cronenberg's M. Butterfly as a Horror Story*, s. 49 – 64; Carl PLANTINGA: *Spectacles of Death: Clint Eastwood and Violence in Unforgiven*, s. 65 – 83.

CLARKE, Robert – WEAVER, Tom

Robert Clarke: *To ,B' or Not To ,B' – A Film Actor's Odyssey* / Robert Clarke, Tom Weaver. – 1st print – Baltimore, Maryland: Midnight Marquee Press, Inc., 1996. – 248 s.: čb. fot. – Na obálce: A Midnight Marquee Release. – Filmografie, index

ISBN 1-887664-02-5 (brož.)

Autobiografie hollywoodské legendy, herce, režiséra a producenta.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo

La aventura de EISENSTEIN en México / Eduardo de la Vega Alfaro. – 1. ed – Avenida México-Coyoacán: Cineteca Nacional, 1998. – 63 s.: čb. fot. – (Cuadernos de la Cineteca Nacional: Nueva Época; Núm. 6). – Poznámky, biografie, filmografie (Brož.)

Biografický portrét zachycující Ejzenštejnův pobyt v Mexiku, doplněný rozsáhlou obrazovou dokumentací.

DIPONT, Malgorzata – ZAWIŚLIŃSKI, Stanislaw
Faraon kina / Malgorzata Dipont, Stanislaw Zawisliński. – [1.vyd.] – Warszawa: Wydawnictwo Skorpion, 1997. – 135 s.: čb. a bar. fot. na příl. i v textu. – Filmografie

ISBN 83-86466-12-X (váz.)

Knižní rozhovor s polským režisérem a scenáristou Jerzym Kawalerowiczem.

DONALDSON, Geoffrey

Of Joy and Sorrow: A Filmography of Dutch Silent Fiction / Geoffrey Donaldson; Preface by Hoos Blotkamp; [úvodní studie] Peter Delpeut. – [1. vyd.] – Amsterdam: Nederlands Filmmuseum, 1997. – 304 s.: čb. a bar. fot. –

Filmografie, bibliografie, index filmů, filmových rolí, jmenný

ISBN 90-71338-10-X (váz.)

Katalog nizozemského němého filmu evidující přes 300 filmů z let 1896 až 1933, doplněný úvodní historickou studií a rozsáhlou obrazovou dokumentací.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 22, Winter 1998 – 98, No. 3. – Meadville, PA: Allegheny College.

ISSN 0163-5069

Z obsahu: Jean NOBLE: *Bound and Invested: Lesbian Desire and Hollywood Ethnography*, s. 1 – 21; Brian O'LEARY: *New Critical Methods and the Films of the First Avant-Garde: Symphonie Diagonale and Entr'acte*, s. 22 – 37; Paul COATES: *Le Mépris: Women, Statues, Gods*, s. 38 – 50.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 10, 1998, No. 1. – London: John Libbey & Company Ltd.

ISBN 1-86462-028-5

ISSN 0892-2160

Z obsahu: Stephen BOTTOMORE: *The Cambrian Cinema*, s. 3 – 7; Frank GRAY: *Smith the showman: The early years of George Albert Smith*, s. 8 – 20; Richard BROWN: „England is not big enough...“ *American rivalry in the early English film Business: The case of Warwick v Urban, 1903*, s. 21 – 34; Robin WHALLEY and Peter WORDEN: *Forgotten firm: A short chronological account of Mitchell and Kenyon, cinematographers*, s. 35 – 51; Deac ROSSELL: *Beyond Messier: Aspects of early cinema in Berlin*, s. 52 – 69; H. Mark GOSSER:

The Bazar de la Charité fire: The reality, the aftermath, the telling, s. 70 – 89;
Joseph HALACHMI: *Abraham Neufeld and the beginnings of the Zionist film*, s. 90 – 97;
Paul HILL and Stephen HERBERT: *Eadweard Muybridge and the Kingston Museum bequest*, s. 98 – 107.

FILMEXIL

Filmexil. – Mai 1998, Nr. 10. – Berlin: Edition Hentrich.

ISBN 3 89468 249 3

Z obsahu: Barbara von der LUHE:

Musik der Verheissung: Der Filmkomponist Daniel Sambursky, s. 4 – 20; Habakuk TRABER: *Hollywood reif nicht: Der Filmkomponist Hans May in seiner Korrespondenz mit Paul Kohner*, s. 21 – 35; Nils GROSCHE: „Jahre warten auf einen Film“: Kurt Weills Filmmusiken in US-Exil, s. 36 – 49; Guy STERN: Kurt Weill und Lotte Lenya: Ein Briefwechsel, s. 50 – 51; Marie-Luise BOLTE: „...Wenn es nicht klappen sollte mit diesem affigen David“: Paul Dessau im Exil, s. 52 – 58; Viktor ROTHALER: „Irgendwo in der Welt...“: Mischa Spoliansky, der „Komponist des Kurfürstendamms“, wird 100, s. 59 – 66.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 51, Spring 1998, No. 3. – Berkeley: University of California Press.

ISSN 0015-1386

Z obsahu: Suzanne H. BUCHAN: *The Quay Brothers: Choreographed Chiaroscuro, Enigmatic and Sublime*, s. 2 – 15; J. Ronald GREEN: *Oscar Micheaux's Interrogation of Caricature as Entertainment*, s. 16 – 31; Roddey REID: *Unsafe at Any Distance: Todd Haynes' Visual Culture of Health and Risk*, s. 32 – 44.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 51, Summer 1998, No. 4. – Berkeley: University of California Press.

ISSN 0015-1386

Z obsahu: Adrienne L. MCLEAN: *Media Effects: Marshall McLuhan, Television Culture, and „The X-Files“*, s. 2 – 11; J. P. TELOTTE: *Rounding Up the Usual Suspects: The Comforts of Character and Neo-Noir*, s. 12 – 20; Maurizio VIANO: *Who Is Killing Pasolini? – Two Books and Two Films Show How to Keep Him Alive*, s. 21 – 27.

FINNEY, Angus

The State of European Cinema: A New Dose of Reality / Angus Finney. – 1st ed – London: Cassell, 1996. – 251 s. –

Index

ISBN 0-304-33302-6 (brož.)

Kritická analýza současného stavu evropského filmového průmyslu, zaměřená na distribuční struktury, koproducentské trendy a upadající evropský film-star systém, doplněná studiemi o deseti finančně nejúspěšnějších filmech.

GEHRING, Wes D.

Populism and the Capra Legacy / Wes D. Gehring; Foreword by Steve Bell. – 1st publ – Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1995. – XX, 129 s.: čb. fot. na příl. – (Contributions to the Study of Popular Culture, ISSN 0198-9871; Number 44). –

Poznámky, výběrová filmografie, výběrová bibliografie, index. – O autorovi

ISBN 0-313-26183-0 (váz.)

Historická studie analyzující vznik, vývoj a tradice žánru americké populární komedie.

GIANNETTI, Louis – EYMAN, Scott

Flashback: A Brief History of Film / Louis Giannetti, Scott Eyman. – 3rd ed – Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1986. – XII, 564 s.: čb. fot. –

Vysvětlivky, index

ISBN 0-13-303264-7 (brož.)

Stručné dějiny světového filmu, od počátků do současnosti.

CONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel

Luis Buñuel: la trama soñada / Daniel González Dueñas. – 2. ed – México: Cineteca Nacional, 1993. – 115 s.: čb. fot. –

Filmografie, bibliografie

ISBN 968-805-834-3 (brož.)

Analytický esej o filmech španělského režiséra.

LEKSYKON

Leksykon polskich filmów fabularnych / opracował zespół pracowników FilMOTEKI Narodowej w Warszawie pod kierunkiem Jana Słodowskiego... [aj.]; [úvod] Zdzisław Pietrasik. – 2. wyd. uzup. i popr – Warszawa: Wydawnictwo Wiedza i życie, 1997. – 963 s.: čb. fot. –

Index jmenný, názvový

ISBN 83-7184-928-1 (váz.)

Katalog polských hraných filmů do r. 1996
obsahující na 1300 hesel, eviduje pouze zachované
filmy.

HAMILTON, Marybeth

When I'm Bad, I'm Better: Mae West, Sex, and
American Entertainment / Marybeth Hamilton. –
[2. vyd.] – Berkeley; Los Angeles; London:
University of California Press, 1997. –

307 s.: čb. fot. na příl. –

Poznámky, bibliografie, index

ISBN 0-520-21094-8 (brož.)

Biografická studie o hereckém stylu Mae Westové
v kontextu sociálních dějin americké populární
kultury.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. –
Vol. 18, June 1998, No. 2. – Abingdon:
Carfax Publishing Company – IAMHIST.
ISSN 0143-9685

Z obsahu: Jens ULFF-MOLLER: *The Origin of
the French Film Quota Policy Controlling
the Import of American Films*, s. 167 – 182;
Pierre SORLIN: „*Stop the Rural Exodus*“: *images
of the country in French films of the 1950s*,
s. 183 – 198; Marie-Françoise LÉVYL: *Television,
Family and Society in France, 1949 – 1968*,
s. 199 – 212; Sheila PERRY: *Thirty Years
of French Political Television*, s. 213 – 230;
Jerome BOURDON: *Censorship and Television
in France*, s. 231 – 236; Rosaleen SMYTH:
*From the Empire's Second Greatest White City' to
Multicultural Metropolis: the marketing of Sydney
on film in the 20th century*, s. 237 – 262;
Dina IORDANOVA: *Balkan Film Representations
since 1989: the quest for admissibility*,
s. 263 – 280; Michael CURTIN: *Images of Trust,
Economies of Suspicion: Hong Kong media after
1997*, s. 281 – 294.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. –
Vol. 18, August 1998, No. 3. – Abingdon:
Carfax Publishing Company – IAMHIST.
ISSN 0143-9685

Z obsahu: Taylor DOWNING: *History on Television:
the making of Cold War*, 1998, s. 325 – 332;
John SEDGWICK: *Film „Hits“ and „Missis“ in
Mid-1930s Britain*, s. 333 – 352;
Gabriel MILLAND: *The BBC Hungarian Service
and the Final Solution in Hungary*, s. 353 – 374;

David OSWELL: *Early Children's Broadcasting in
Britain: programming for a liberal democracy*,
s. 375 – 394; Rowana AGAJANIAN: „*Just for
Kids?*“: *Saturday morning cinema and Britain's
Children's Film Foundation in the 1960s*,
s. 395 – 410; Susan L. BRINSON: *Frieda
Henlock: FCC activist and the campaign for
educational television, 1948 – 1951*, s. 411 – 430.

JEAN, Marcel

Le langage des lignes: Et autres essais sur le
cinéma d'animation / Marcel Jean. – [1. vyd.] –
Laval, Québec: Les 400 coups, 1995. – 198 s.:
čb. fot. – (Cinéma / Dirigée par Marcel Jean). –
Index jmenný, názvový. – Předmluva
ISBN 2-921620-85-5 (brož.)

Analytický esej o estetice animovaných filmů.

JEAN, Marcel

Pierre Hébert, l'homme animé / Marcel Jean;
Sylvie Massicotte, Bob Ostertag, Pierre Hébert,
Robert M. Lepage, Johan van der Keuken. –
[1. vyd.] – Laval, Québec: Les 400 coups, 1996. –
223 s.: čb. a bar. fot., kresby. – (Cinéma / Dirigée
par Marcel Jean). –
Předmluva, biografie, filmografie, bibliografie
ISBN 2-921620-87-1 (brož.)
Monografie věnovaná tvůrci animovaných filmů.

JOURNAL

Journal of Film Preservation. – Vol. 27, June 1998,
No. 56. – Bruxelles: FIAF.
ISSN 1017-1126

Z obsahu: Martin KOERBER: *Where do we go
from here?*, s. 23 – 26; Enno PATALAS:
*On „Wild“ Film Restoration, or Running a Minor
Cinematheque*, s. 28 – 38; Peter von BAGH:
Miracolo di Bologna, s. 39 – 43; Jan-Christopher
HORAK: *Out of the Attic: Archiving Amateur Film*,
s. 50 – 53; Olwen TERRIS: *There Was this film
about... The Case for the Shotlist*, s. 54 – 57.

KINTOP

KINTop. – 1996, Nr. 5. – Basel, Frankfurt am
Main: Stroemfeld/Roter Stern.
ISBN 3-87877-785-X

Z obsahu: Charles MUSSER:

Die Nickelodeon-Ära beginnt:

*Zur Herausbildung der Rahmenbedingungen für
den Repräsentationsmodus Hollywoods*, s. 13 – 36;

Martin LOIPERDINGER: *Lumières Ankunft des
Zugs: Gründungsmythos eines neuen Mediums*,

s. 37 – 70; Thierry LEFEBVRE: *Flimmerndes Licht: Zur Geschichte der Filmwahrnehmung im frühen Kino*, s. 71 – 80; Jean CHATEAUVERT: *Das Kino im Stimmbruch*, s. 81 – 95; Heide SCHLÜPMANN: „Die Erziehung des Publikums“ – auch eine Vorgeschichte des Weimarer Kinos, s. 133 – 146; Dominique PAÏNI: *Der frühe Film zwischen Bühne und Zufall*, s. 150 – 154; Frank ROUMEN: *Die neue Kinemathek: Ein anderer Ort, ein anderes Publikum, eine andere Zeit*, s. 155 – 160; Sabine LENK: *Filmverrückt oder Wie es wirklich im Kino zugeht: Kurzfilmographie zum Thema „Das Kino auf der Stummfilmeinwand“*, s. 161 – 170.

KLOTMAN, Phyllis Rauch

Frame by Frame: A Black Filmography. 1 / Phyllis Rauch Klotman; Foreword by Thomas Cripps. – [2. vyd.] – Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1997. – 700 s. –

Číslo části pouze na obálce. –

Seznam filmových společností, bibliografie. –

Index autorů, scénáristů, producentů, režisérů

ISBN 0-253-21126-3 (brož.)

Kompendium evidující na 3000 filmů s černošskou tematikou z celosvětové produkce let 1900 – 1977.

KREN, Kurt – o něm

Ex Underground Kurt Kren: Seine Filme /

Herausgegeben von Hans Scheugl. – [1. vyd.] –

Wien: PVS Verleger, 1996. – 207 s.: čb. a bar. fot. –

Filmografie, bibliografie, rejstřík. – O autorech

ISBN 3-901196-20X (brož.)

Sborník různorodých příspěvků věnovaný tvorbě rakouského avantgardního filmaře.

LALLY, Kevin

Wilder Times: The Life of Billy Wilder /

Kevin Lally. – 1st ed – New York: Henry Holt and

Company, 1996. – XV, 496 s.: čb. fot. na příl. –

Filmografie, poznámky, bibliografie, index

ISBN 0-8050-3119-7 (váz.)

Komplexní biografická studie o americkém režisérovi.

MACDONALD, Scott

A Critical Cinema: Interviews with Independent

Filmmakers. 3 / Scott MacDonald. – [1. vyd.] –

Berkeley; Los Angeles; London: University

of California Press, 1998. – X, 481 s.: čb. fot. –

Úvod, filmografie, bibliografie, index

ISBN 0-520-20943-5 (brož.)

Třetí sborník podrobných rozhovorů s více než 20 filmaři představuje nezávislý film jako mezinárodní a multietnický fenomén.

MARGUERITE

Marguerite Duras: Cinéaste Ecrivain: L'exposition tenue la Bibliothèque de La Chaux-de-Fonds [Výstava]. (ŠVÝCARSKO),

00.04.1985 – 00.05.1985 / une documentation

rassemblée par Jean-Pierre Brossard. – [1. vyd.] –

B.m.: Editions Cinédiff, La Chaux-de-Fonds,

[1985]. – 160 s.: čb. fot

(Brož.)

Publikace obsahující reprinty francouzských

novinových a časopiseckých recenzí na filmy

M. Durasové, doplněná úvodní statí a filmografií.

MAŚNICKI, Jerzy – STEPAN, Kamil

Pleograf: Słownik biograficzny filmu polskiego.

1869 – 1939 / Jerzy Maśnicki, Kamil Stepan. –

1. wyd – Kraków: Staromiejska Oficyna

Wydawnicza, 1996. – VI s., nestr.: čb. fot. –

Úvod, použitá literatura, seznam zkratk,

filmografie v textu. – Volné listy v bloku

ISBN 83-86266-11-2 (brož.)

Biografický slovník polských filmových tvůrců.

MONTAGE A/V

Montage A/V. – Jg. 7, 1998, Nr. 1. – Berlin:

Gessellschaft für Theorie & Geschichte

audiovisueller Kommunikation e. V.

ISSN 0942-4954

Z obsahu: Sabine LENK: *Stars der ersten Stunde:*

Eine Studie zur Frühzeit des Kinos, s. 11 – 32;

Sabine HAKE: *Heinz Rühmann und*

die Inszenierung des „kleinen Mannes“, s. 33 – 56;

Brian CURRID: „*Es war so wunderbar!*“:

Zarah Leander, ihre schwulen Fans, und

die Gegenöffentlichkeit der Erinnerung, s. 57 – 94;

Johannes von MOLTKE: *Heimatklänge:*

Die Trapp-Familie in Amerika, s. 95 – 122;

Hans J. WULFF: *Szene, Erzählung, Konstellation:*

Dramaturgische Analyse einer Szene aus Hitchcocks

North by Northwest, s. 123 – 144; Peter WUSS:

Originalität und Stil: Zu einigen Anregungen

der Formalen Schule für die Analyse von

Film-Stilen, s. 145 – 167.

PELLIZZARI, Lorenzo – VALENTINETTI,

Claudio M.

Alberto Cavalcanti / Lorenzo Pellizzari, Claudio M.

Valentinetti. – [1. vyd.] – San Paulo: Instituto Lina

Bo e P.M. Bardi, 1995. – 441 s.: čb. fot. na příl. – (Pontos sobre o Brasil). – Festival international du film de Locarno. – Filmografie ISBN 85-85751-03-7 (brož.)
Biografický portrét brazilského režiséra, doplněný jeho odbornými texty, rozhovory s ním a jeho vzpomínkami.

SARGEANT, Jack

Deathtripping: An illustrated history of the cinema of transgression / written, edited and compiled by Jack Sargeant. – 1st ed – London; San Francisco: Creation Books, 1995. – 252 s.: čb. fot. – Bibliografie, index filmů a jmenný ISBN 1-871592-29-1 (brož.)
„Ilustrované“ dějiny „Cinema of Transgression“, subkulturního hnutí vycházejícího z newyorské artrockové a undergroundové scény, doplněné rozhovory s hlavními tvůrci tohoto proudu: Richardem Kernem, Nickem Zeddem ad.

SCREEN

Screen. – Vol. 39, Summer 1998, No. 2. – Glasgow: University of Glasgow.
ISSN 0036-9543

Z obsahu: Ramona FOTIADE: *The slit eye, the scorpion and the sign of the cross: surrealist film theory and practice revisited*, s. 109 – 124; Ian AITKEN: *Distraction and redemption: Kracauer, surrealism and phenomenology*, s. 124 – 140; Wendy EVERETT: *Screen as threshold – the disorientating topographies of surrealist film*, s. 141 – 152; Philip POWRIE: *Masculinity in the shadow of the slashed eye: surrealist film criticism at the crossroads*, s. 153 – 163; Eric FREEDMAN: *The sounds of silence: Benjamin Fondane and the cinema*, s. 164 – 174.

SUBJEKT

Subjekt – autor – auditorium: Subjekt v priestorach umenia: [Mezinárodní konference]. Častá – Píla (SLOVENSKO), 15.11.1996 – 18.11.1996. Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava (SLOVENSKO) / editor Peter Michalovič. –

[1. vyd.] – Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 1997. – 289 s. –

Poznámky, literatura

ISBN 80-967254-6-7 (brož.)

Sborník interdisciplinárních studií o proměnách subjektu v umění.

THAT

That Magic Moment: 1968 und das Kino:

Eine Filmschau: VIENNALE – Vienna International Film Festival [MFF]. Vídeň (RAKOUSKO), 26.05.1998 – 09.06.1998 / Konzeption und Filmauswahl Hans Hurch; Auswahl der Essay- und Filmtexte Bert Rebhandl; Redaktion Astrid Ofner, Bert Rebhandl, Catrin Seefranz. – [1. vyd.] – Wien: VIENNALE, 1998. – 141 s.: čb. fot. –

Rejstřík filmů

ISBN 3-901770-03-8 (brož.)

Sborník reflexí světoznámých filmařů evokuje atmosféru roku 1968. Druhou část sborníku tvoří výběr 48 filmů (tematicky spjatých s r. 1968) s doprovodnými texty.

ZAWISLINSKI, Stanislaw

Kieslowski bez konca / Stanislaw Zawislinski; Malgorzata Dipont, Maja Wójcik-Czarkowska, Krzysztof Kieslowski, Maciej Parowski. – [1. vyd.] – Warszawa: Wydawnictwo Skorpion, 1994. – 134 s.: čb. fot. na příl. – Biofilmografie, filmografie ISBN 83-86466-00-6 (brož.)
Biografický portrét složený z rozhovoru s režisérem, ukázek z jeho deníků a svědectví jeho spolupracovníků.

ZIMMERMANN, Patricia Rodden

Reel Families: A Social History of Amateur Film / Patricia Rodden Zimmermann. – [1. vyd.] – Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1995. – XV, 187 s. – Předmluva, poznámky, index ISBN 0-253-36876-6 (váz.)
Sociálněhistorická studie o americkém amatérském filmu.

Encyklopedické heslo

TOUHA

Vojtěch Jasný, 1958

Námět: Vojtěch Jasný. **Scénář:** Vojtěch Jasný, Vladimír Valenta. **Kamera:** Jaroslav Kučera. **Střih:** Jan Chaloupek. **Hudba:** Svatopluk Havelka. **Architekt:** Karel Lier. **Zvuk:** Roman Hloch. **Vedoucí výroby:** Jiří Bečka.

Hrají: I. O chlapci, který hledal konec světa

Jan Jakeš (Joska), Václav Babka (otec), Vlastimil Brodský

II. Lidé na zemi a hvězdy na nebi

Jana Brejchová (Lenka), Jiří Vala (Jan), František Vnouček (otec), Otto Šimánek (švagr)

III. Anděla

Věra Tichánková (Anděla), Václav Lohniský (Michal), Zdeněk Kutil (Pavelka), František Mušálek (otec), Vladimír Menšík (traktorista)

IV. Maminka

Anna Melíšková (maminka), Jiří Pick (Václav), Ilja Racek (František)

Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Bohumil Šmída – F. B. Kunc, 94 min, čb, 35 mm; **Premiéra:** 19. prosince 1958.

Film obsahuje 4 povídky.

I. O chlapci, který hledal konec světa

Skupinka venkovských dětí vedená šestiletým Joskou běží na vrcholek nejbližšího kopečku, nad nímž se již vypíná obloha, v přesvědčení, že se tak ocitnou na konci světa. Jenže poznají, že za ním se rozprostírá další krajina. Zvědavého chlapce však trápí i další problém. Ví, že se narodila sestřička a rád by věděl, jak a odkud přišla na svět. Když vidí, jak se z vajíček líhnou kuřátka, představuje si (a též se mu o tom zdá), že i jeho sestřička pochází z podobného, samozřejmě daleko většího vejce. Když se maminka vrátí i s miminkem, je trochu zklamán, že děťátko vyhlíží poněkud jinak, než si představoval, ale rychle se s tím smiřuje.

II. Lidé na zemi a hvězdy na nebi

Na pozadí sporu o vymezení hranic na louce patřící znepřáteleným majitelům se odehrává romantická láska mezi městským geometrem Janem a mladičkou dívkou Lenkou. Jan již prožil nejedno zklamání a v navazování nových vztahů je opatrný, což rozdyčtělá Lenka nedokáže pochopit. Věří, že od života musí dostat vše, co si zamane. Udělá zkoušky na uměleckou školu a plna očekávání odjíždí do Prahy. Přestože Jana ujišťovala svou věčnou láskou, muž si uvědomuje, že ona nepochybně půjde svou vlastní cestou.

III. Anděla

Hrdinkou je upracovaná Anděla, která hrdě vzdoruje nátlaku, aby vstoupila do družstva, a osamoceně dře na upadajícím hospodářství. Na žně ji jako každoročně přichází vypomoci oddaný Michal, jemuž je sice vděčná, ale jehož milostné návrhy odmítá stejně jako kdysi před lety. Když Anděla onemocní, stará se o celé hospodářství sám. A po jejím návratu posmutněle odchází zpět do města, věda, že Anděla je rozhodnutá dál pokračovat v tvrdém životě plném odříkání.

IV. Maminka

Laskavá paní učitelka žije sama v rodinném domku, již dospělé děti založily své rodiny a odstěhovaly se. Zestárla, ozývají se nejrůznější neduhy, nestačí ani na údržbu domku. Zejména syn Václav se jí snaží pomáhat, ale proti zhoubné nemoci nic nezmuže. Po jejím pohřbu se oba bratři procházejí zahradou a vzpomínají na svou maminku. Ale život pokračuje v čerstvě narozených dětech...



Anděla (Věra Tichánková) ze třetí povídky Jasného Touhy
Foto archiv

Povídkový snímek *Touha* rozčeřil strnulou podobu filmového vyjadřování i myšlenkové orientace v druhé polovině padesátých let měrou nevidanou a dnes snad i nepředstavitelnou. Jasný totiž odvrhl ztěžklé, na doslovnosti a popisnosti založené zobrazení, popřel dosavadní principy prezentovat realitu nikoli takovou, jaká je, ale jakou by měla v ideální (samozřejmě ideologizované) podobě být. Zvolil básnivý styl, založený především na poetičnosti obrazu a zvláště přírodních scenerií. Navazuje tak na linii reprezentovanou spíše Rovenského *Řekou* (1933) s důrazem na vizuální stránku vyprávění než na odkaz divadelních i filmových projektů E. F. Buriana, případně Václava Kršky či Františka Čápa, pracujících zejména se stylizovanou verbální složkou, která nese základní významová sdělení a zároveň vykazuje stylotovorné působení. Zatímco verbální stylizaci – postihující jak obsahovou a stylistickou, tak mluvní oblast – v časovém odstupu vnímáme jako vyumělkovanou a nepřirozeně („deklamovaně“) znějící, obrazová lyrizace si povětšinou uchovává původní sugestivitu. V kontextu padesátých let jsou tyto dva směry reprezentovány jediné Krškovým *Stříbrným větrem* (1954, uveden až 1956) na jedné straně a *Touhou* na straně druhé.

Ještě větší dosah než způsob podání měla volba syžetu a jeho modelace. Jasný se pokusil jednotlivé podvídky vztáhnout k různým obdobím lidského života v propojení na příslušná roční období (dětství souzní s přicházejícím jarem, zatímco sklonek života odpovídá blížící se zimě) a vypravěčskou optiku přizpůsobit předpokládanému vnímání jednajících protagonistů. Proto si úvodní povídka podržuje rozměr dětského vnímání, v němž se prolíná fantasknost se zvýšenou vnímavostí ke zdánlivě všedním jevům (přírodní scenerie s vysokým nebem, ale také taje hospodářských budov), proto závěrečný příběh navozuje posmutnělou, ale také odevzdaně vědoucí atmosféru konce jednoho lidského života, jenž bude nahrazen jiným, právě zrozeným. Téma povídky (osamělá vdova, jejíž opuštění je vyváženo společenskou prospěšností synů) zůstává nevyužito a snad lze říci, že i nepochopeno, zbytečně rozmělněno jako na odiv stavěnou dojemností (pes hledá svou paní), tak holdem budovatelskému úsilí, s nímž je spojen jeden z jejích synů. Povídka vyznívá jako pozitivní,

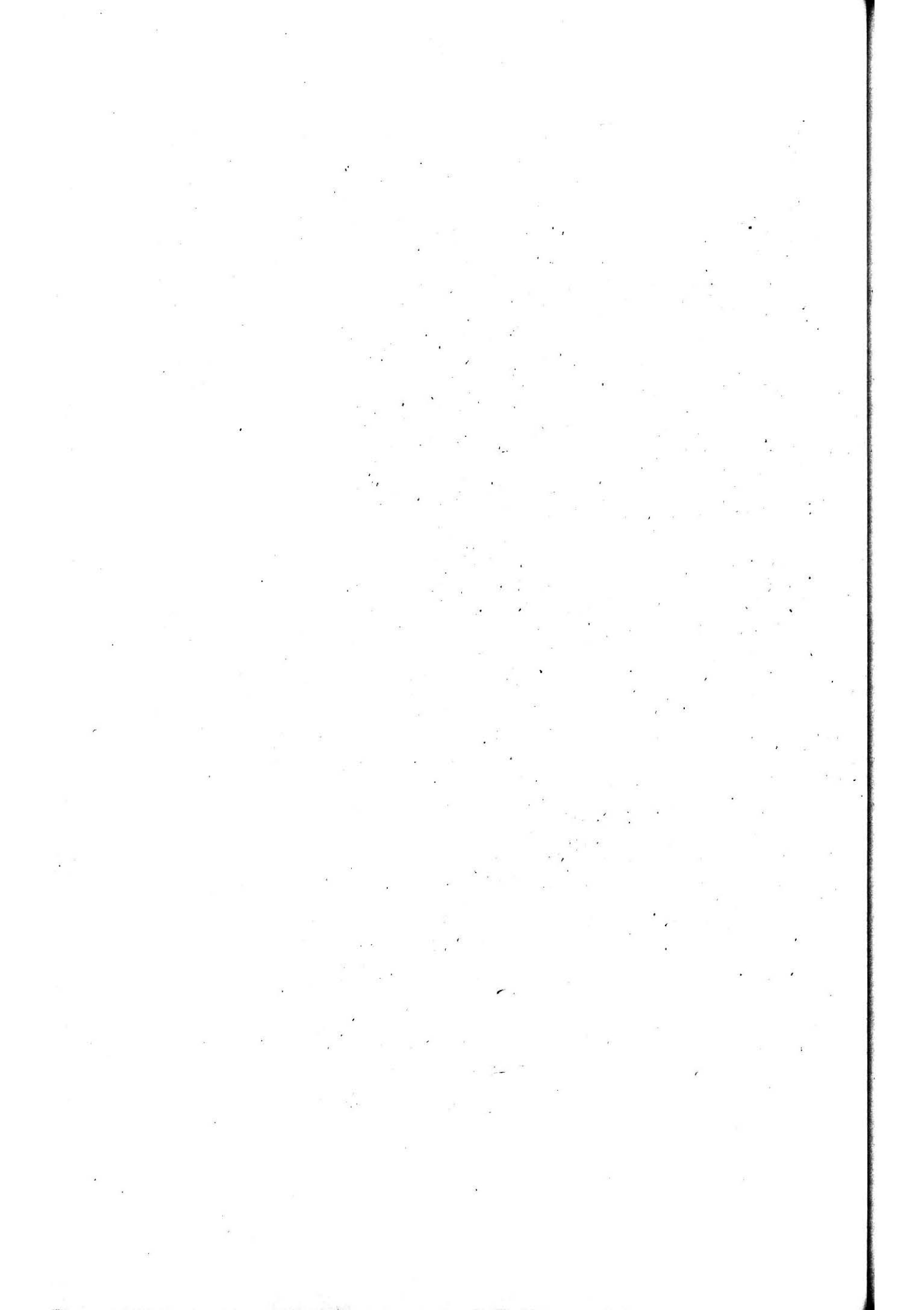
„optimistická“ a „dělná“ protiváha všech ostatních příběhů. Zcela nevyvážená (a v daném souboru po dramatické stránce rozhodně nejslabší) je druhá povídka, která měla ve žhavých letních sceneriích zachycovat vypuštění milostného citu, který ještě nedospěl k poznání odpovědnosti za svou existenci. Vzniklá zřejmě z nutnosti zajistit všechna roční i lidská období vykazuje zřetelnou povrchnost v kresbě postav, jejich mluvy i prostředí, neboť záběry vodní hladiny s odražejícím se sluncem ani budování poněkud sentimentálního koloritu kolem lásky prchavé a tudíž obtížně uchopitelné nezakryjí rozměr pouhé impresivní skici.

Jasný si nejvíce zakládal na povídce třetí, kterou začal natáčet jako první v pořadí a jejímž schválením podmiňoval vznik celého filmu. Anděla vznikla roku 1957, týkala se důsledků násilného združstevňování vesnice a jako obdivu hodnou hrdinku vytyčuje ženu, která se vzepřela kolektivizovanému hospodaření a navzdory nejrůznějším ústrkům hospodaří „na svém“. Hrdinkou je tvrdá, na první pohled snad až bezcitná žena, která by se raději udělala, než by vstoupila do družstva. Ale není to pouhá selská pýcha, je to nepsaná povinnost nezradit odkaz předků. Anděla odmítá milostné návrhy Michalovy, jenž s dojemnou obětavostí si každý rok bere dovolenou a přijíždí jí vypomoci při žních. Jasný zřetelně vyslovuje svůj vztah k násilně prováděnému združstevňování, i když jeho představitele nemůže zřetelněji odsuzovat, dokonce jim propůjčuje jakési svědomí, když posléze je družstevní traktorista pověřen, aby Anděle zoral pole. Právě na této povídce lze nejúplněji demonstrovat Jasného tvůrčí postup, kdy malebné krajinné záběry vyjadřují estetickou krásu (scelestné lány kontrastující s pruhy soukromě obdělávaných pozemků), ale zároveň signalizují sociální determinaci (z detailního pohledu snímané orání zvířecím potahem, který se jen obtížně plouží vpřed, se srážejí s celkovým pohledem na pásový traktor ztrácející se uprostřed zoraných polí). Také herecké ztvárnění ve smyslu výrazně, ale nikoli pamfleticky modelovaných figur navazuje na předválečné ruralistické tradice bez apriorních znamének, která začala přidávat poválečná doba. Příznačná je rovněž plastičnost postav, zejména Anděliny – ačkoli chce být ve všem soběstačná (a odmítáním milostného citu se vlastně chrání před eventuálně dalšími rozkladnými problémy) a v přijetí Michalovy výpomoci lze vytušit hodně sebezapření, není zbavena citu ani obětavosti, jak lze soudit podle láskyplné péče o staříčkého, zpola nemohoucího otce. Jasný se ostatně stará o autentičnost řady vedlejších postav především starých lidí (i v úvodní povídce).

Touha zůstává ve své době veskrze průkopnickým počinem. Dlužno říci, že jedině ve slovenském (nikdy neuvedeném) Lackově dokumentu *Príbetská jar* (1956) lze vystopovat zájem o zničující dopad kolektivizace na osudy rolníků. Ve sféře hraného filmu neexistovala – a na dlouhou dobu ani nebude existovat – podobně závažná výpověď o poměrech na vesnici, rozvrácené násilně sjednocovaným hospodařením. Ostatně Jasnému bude trvat celé desetiletí (pokud nepočítáme úlitbu v podobě *Procesí k panence*, 1961), než prosadí realizaci konečného vyrovnávání se s poválečnými proměnami vesnice. Prvotní půdorys *Všech dobrých rodáků* (1968) totiž koncipoval souběžně s *Touhou*.

BIBLIOGRAFIE: BK [Luboš Bartošek], *Touha*. Filmový přehled 11, 1958, č. 47 (nestr). • V. Solecký, *Nejsilnější poezie je v člověku*. Kino 13, 1958, č. 9, s. 138 – 139. • B. Brůna, *O problémech epizodového filmu o modernosti a o Tůžbe*. Film a divadlo 2, 1958, č. 10, s. 12. • K. Köcher, *Tůžba hládat a vyjadrít*. Film a divadlo 2, 1958, č. 24, s. 9. • O. Adamec, *Filmová poéma o životě a smrti*. Kino 13, 1958, č. 26, s. 390 – 391. • kn, *Jaro, léto, podzim a zima lidského života*. Svobodné slovo 14, 18. 12. 1958. • V. Bor, *Filmová Touha*. Práce 14, 19. 12. 1958. • am, *Touha*. Lidová demokracie 14, 21. 12. 1958. • A. Malina, *Touha*. Obrana lidu 23. 12. 1958. • S. Svoboda, *Touha Vojtěcha Jasného*. Mladá fronta 14, 29. 12. 1958. • M. Fiala, *Touha*. Rudé právo 38, 30. 12. 1958. • J. Boček, *Touha*. Kultura 1958, č. 51 – 52, s. 5. • vf, *Film: Touha*. Zemědělské noviny 15, 5. 1. 1959. • S. Zvoníček, *Touha*. Tvorba 15, 1959, č. 1, s. 12. • A. J. Liehm, *Kritika filmu Touha*. Film a doba 5, 1959, č. 1, s. 61 – 65. • L. Veselý, *Touha*. Divadelní noviny 1959, č. 8, s. 8. • I. Teturová, *Solitudo in vita et in pellicula*. In: *Krajina dětství*. Olomouc 1994, s. 10 – 17.

Jan Jaroš



OBSAH X. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

BAECQUE, Antoine de: <i>Les Cahiers du cinéma.</i> <i>Dějiny jednoho časopisu</i>	č. 3 / s.	5 – 32
BURZLAFF, Werner: <i>Filmové dějiny jako hledání symbolů</i>	4 /	5 – 15
DELEUZE, Gilles: <i>Optimizmus, pesimismus a cesta.</i> <i>List Sergovi Daneyovi</i>	3 /	43 – 50
DOINEL, Milan: <i>Smysl smyslnosti</i>	2 /	37 – 56
HILMERA, Jiří: <i>Stavební historie pražských kinosálů.</i> <i>Část I – do vzniku Československé republiky</i>	1 /	119 – 164
<i>Část II – dvacátá léta</i>	2 /	93 – 136
<i>Část III – od dvacátých do sklonku třicátých let</i>	3 /	93 – 128
<i>Část IV – poválečné půlstoletí</i>	4 /	75 – 100
JAKOBSON, Roman: <i>Mizející svět. Film umírajícího folkloru –</i> <i>Prof. dr. Úlehla jako filmový režisér</i>	2 /	89 – 92
KAŇUCH, Martin: <i>Bláznivé ako iné</i>	1 /	79 – 99
MÁLEK, Petr: <i>Deník venkovského faráře. Kinematograf Roberta Bressona</i>	2 /	5 – 35
MARCELLI, Miroslav: <i>Manierizmus a ako sa ho zbaviť</i>	3 /	33 – 41
MICHALOVIČ, Peter: <i>Ako písať o filme alebo o (nad)interpretácii</i>	1 /	37 – 49
MOCNÁ, Dagmar: <i>Kondelík a „kondelíkovština“</i>	4 /	39 – 59
MOUCHA, Josef: <i>Skutečnost obrazu</i>	3 /	51 – 64
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Pasoliniovské přisvojení Dekameronu</i>	4 /	17 – 36
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Hitchcockovy obrazy choré mysli</i>	1 /	51 – 78
PŘÁDNÁ, Stanislava: <i>Moc strachu versus síla člověka.</i> <i>Nad filmem Zbyňka Brynycha ... a pátý jezdec je Strach</i>	4 /	61 – 73
THEIN, Karel: <i>Král komedie v říši dobra a zla. John Woo: Face/Off</i>	1 /	101 – 118
THOMPSONOVÁ, Kristin: <i>Estetika diskrepance: Pravidla hry</i>	3 /	65 – 91
THOMPSONOVÁ, Kristin: <i>Neoformalistická filmová analýza:</i> <i>jeden přístup, mnoho metod</i>	1 /	5 – 36
THOMPSONOVÁ, Kristin: <i>Realismus ve filmu: Zloději kol</i>	2 /	69 – 86
ZUSKA, Vlastimil: <i>Fil(mová+osofická) meditace o závratí z času.</i> <i>Hitchcockovo Vertigo</i>	2 /	57 – 68

Rozhovor

BRUNETTE, Peter – WILLS, David: <i>Prostorová umění.</i> <i>Rozhovor s Jacquesem Derridou</i>	3 /	129 – 150
--	-----	-----------

Ozvěny 54. kongresu FIAF

DOINEL, Milan: <i>Bez Gregora. Rozhovor s Enno Patalasem</i>	4 /	103 – 112
KLIMEŠ, Ivan: <i>O FIAF a filmovém archivnictví.</i>		
<i>Rozhovor s Vladimírem Opělou</i>	2 /	137 – 150
MAREŠ, Petr: <i>Dějiny filmu a rekonstrukce filmů.</i>		
<i>Rozhovor s Janem-Christopherem Horakem</i>	4 /	113 – 118
MAYDL, Přemysl: <i>Dominique Païni o muzeografickém horizontu filmoték</i>	3 /	151 – 156
PAÏNI, Dominique: <i>Od mramoru k celuloidu</i>	3 /	157 – 170

Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím

KLIMEŠ, Ivan: <i>Český kinematograf v Královské oboře 1898</i>	1 /	165 – 176
KLIMEŠ, Ivan: <i>Kinozákon 1919</i>	4 /	119 – 137
KLIMEŠ, Ivan: <i>Majitelé kin a rakouská státní správa 1912 – 1918</i>	3 /	171 – 179
MAREŠ, Petr: <i>Roman Jakobson a film o mizejícím světě folkloru</i>	2 /	87 – 88
STRUSKOVÁ, EVA: <i>Vladimír Šmejkal.</i>		
<i>Neznámý spoluvůrce české avantgardy</i>	2 /	151 – 164

Edice a materiály

<i>Kinematografický zákon a spor o biografy 1919 – 1922</i>	4 /	140 – 186
<i>O Vláďovi Šmejkalovi. Vzpomínky Jana Nováka</i>	2 /	165 – 168
<i>Rezoluce a memoranda majitelů kin v Rakousku 1912 – 1918</i>	3 /	180 – 202
ŠMEJKAL, Vladimír: <i>Pět scénářů</i>	2 /	169 – 189
<i>Z počátků českého filmu. Dokumenty, ohlasy, vzpomínky</i>	1 /	177 – 207

Literární obzor

KAŇUCH, Martin: <i>Film: pohyb v blízkosti ducha</i>		
(Jean Epstein: <i>Poetika obrazů</i>)	1 /	209 – 211
MAREŠ, Petr: <i>Nový slovenský časopis pro vědu o filmu</i>		
<i>a „pohyblivém obrazu“ (Kino-ikon, č. 1 a 2)</i>	1 /	211 – 213
MAREŠ, Petr: <i>Rakouské „texty o pohyblivém obrazu“</i>		
(Meteor – Texte zum Laufbild, 1995 – 1997, č. 1 – 11;		
Kinoschriften – Lesebuch des Filmischen, 1996, Bd. 4)	2 /	191 – 195
MICHALOVIČ, Peter: <i>Individualismus podľa Lipovetského</i>		
(Gilles Lipovetsky: <i>Éra prázdnoty</i>)	3 /	206 – 210
MICHALOVIČ, Peter: <i>„V Čechách bylo teorie málo...“</i>		
(Ladislav Kesner /Ed./: <i>Vizuální teorie.</i>		
<i>Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech</i>)	4 /	187 – 190
MOUCHA, Josef: <i>Jiskra avantgardy</i>		
(Antonín Dufek: <i>Jaromír Funke /1896 – 1945/.</i>		
<i>Průkopník fotografické avantgardy</i>)	1 /	213 – 216
SUK, Radovan – HORNÍČEK, Jiří: <i>Výlučný kinematograf Roberta Bressona</i>		
(Robert Bresson: <i>Poznámky o kinematografu</i>)	3 /	203 – 206

Přílohy

Z přírůstků knihovny NFA	1 /	217 – 224
Z přírůstků knihovny NFA	2 /	197 – 202
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	211 – 216
Z přírůstků knihovny NFA	4 /	191 – 196

Encyklopedická hesla

VORÁČ, Jiří: <i>Intimní osvětlení</i>	1 /	225 – 227
ZEMAN, Pavel: <i>Jindřich Brichta</i>	2 /	203 – 206
JAROŠ, Jan: <i>Touha</i>	4 /	197 – 199

VÁŽENÍ ČTENÁŘI,

od poslední úpravy ceny našeho časopisu uplynuly již tři roky. Mezitím dramaticky pokročily jak inflace, tak výrobní náklady. Jsme nuceni na tento jistě nepříjemný vývoj alespoň částečně reagovat zvýšením ceny *Illuminace* tak, aby se dále nezvyšovala suma, jíž je každé číslo dotováno.

Pravidelní čtenáři našeho časopisu navíc jistě zaznamenali, že se v posledních letech zvětšil i rozsah jednotlivých čísel, leckdy o dvacet i více tiskových stran. Od čísla 1/1999 bude tedy cena jednoho čísla ve volném prodeji 60,- Kč. Předplatitelé budou i nadále zvýhodněni – roční předplatné činí napříště 180,- Kč + 20,- Kč příspěvek na poštovné. Věříme, že tento nezbytný krok vydavatele pochopíte.

REDAKCE

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 září 1998.

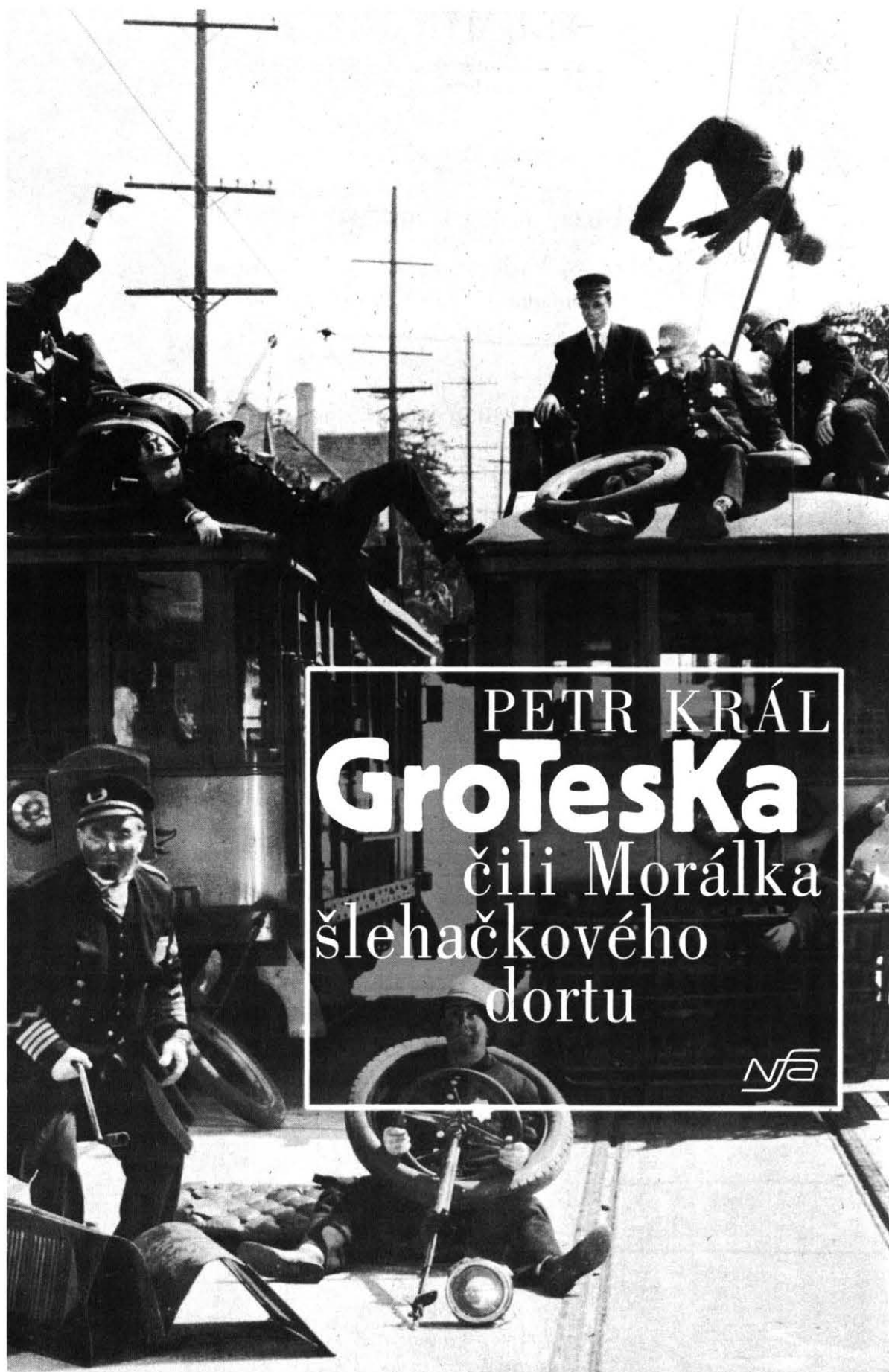
Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

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
Otec Kondelík a ženich Vejvara
(Miroslav J. Krňanský, 1937)*



PETR KRÁL
Groteska
čili Morálka
šlehačkového
dortu

NFA

Petr Král

Groteska čili

Morálka šlehačkového dortu

NFA 1998

Knihovna Illuminace 10
(cena 210 Kč)

Petr Král, narozen 4. 9. 1941 v Praze. Básník, překladatel, esejista, „chodec“. Po maturitě (1959) studoval na FAMU dramaturgii (1960 – 1965), pak pracoval jako redaktor edice *Filmy* a tvůrci nakladatelství Orbis, pro Filmový ústav uspořádal a uvedl soubor statí *Karel Teige a film* (1966), s Antonínem Králem sestavil sborník *Vlasta Burian* (Orbis, 1969). V srpnu 1968 emigroval do Francie, vystřídal řadu zaměstnání, mj. přednášel o filmu, psal o něm hesla do filmových slovníků a články do časopisu *Positiv* (člen redakční rady), po roce 1989 působil krátce na čs. vyslanectví v Paříži, v současnosti žije střídavě v Paříži a Praze. V 60. letech se účastnil činnosti surrealistické skupiny kolem Vratislava Effenbergera, po odchodu do zahraničí spolupracoval s pařížskými surrealisty. Začínal jako básník a esejista, knižně svou poesii publikoval poprvé francouzsky v roce 1979, dnes vydává v Čechách i ve Francii a má za sebou řadu knih ve francouzštině i češtině – sám uvádí např. studie *Voskovec a Werich čili Hvězdy klobouky* (Gryf, 1993) a *Fotografie v surrealismu* (Torst, 1994), prózu *Pařížské sešity* (F. R. & G., 1996) a básnické sbírky *Právo na šedivou* (Mladá fronta, 1991), *Týršovské přeháňky* (Vokno, 1994), *Soukromý život* (Mladá fronta, 1996), *Staronový kontinent* (Petrov, 1997). Původně jako diplomová práce za studií v Praze a poté i na universitě v Nanterre vznikaly jeho eseje o filmové grotesce, vydané francouzsky ve dvou dílech: *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème* (1984) a *Les Burlesques ou Paradis des somnambules* (1986). Oba svazky pod názvy *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu* a *Komici čili Přehlídka náměsíčných* postupně vyjdou v edici Národního filmového archivu. „Zkušenost s filmem – a groteskou – však hlavně podstatně spoluurčila jeho myšlení a sensibilitu, je nedílnou součástí jeho vidění i úvah o (současném) světě, jak je to zvlášť patrné právě z této knihy,“ napsal Petr Král o Petru Královi a prvním svazku jeho díla, který právě vychází.

3502 9/1998/4



10091087 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitky – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidružuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, 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.