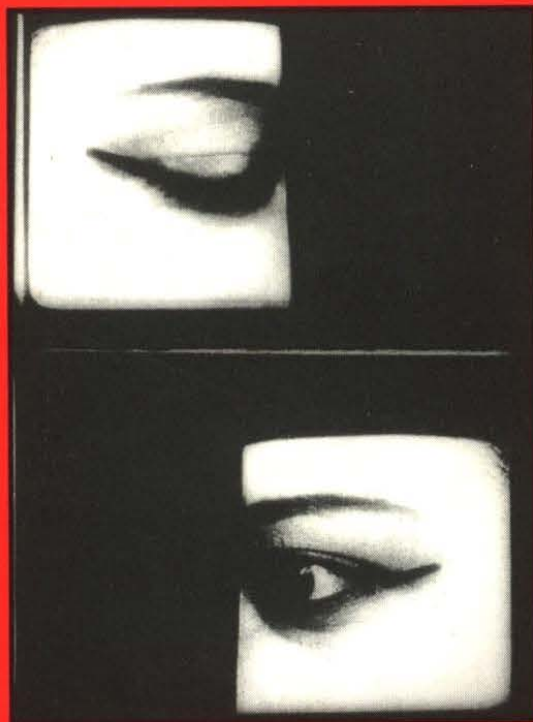


1
1999

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

35029/1999/1

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 11

1999

Číslo / No. 1 (33)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŮ

PAVEL ZEMAN

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofrů

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

OBSAH

Články

Helena Bendová: Čas a plynutí filmového smyslu. Čtyři „dlouhé“ filmy 5

Martin Kaňuch – Milan Matiaška: Medzi/hranie tváre 25

Radovan Suk: Negativ – Pozitiv.

Poznámky k motivu dvojnictví u Akiry Kurosawy 41

Martin Gaži: Kinematograf očima Richarda Weinera 61

Rozhovor

Milan Doinel: O Ejzenštejnovi. Rozhovor s Naumem Klejmanem 75

Edice a materiály

Pavel Zeman: Stát a filmová propaganda ve třicátých letech 85

Dokumenty k československému filmovému zpravodajství 1935 – 1937 89

Literární obzor

Ivan Klimeš: Kinematograf v rakouském císařství
(*Srdan Knežević: Lebende Photographien kommen...*) 123

Peter Michalovič: Historický dialog dvou kultur
(*Vladimír Godár: Kacírske quodlibety*) 125

Přemysl Maydl: Zrod kinematografických žánrů
(*5. mezinárodní filmologická konference, Udine 1998*) 128

Příloha

Obsah deseti ročníků *Illuminace* 131

Z přírůstků knihovny NFA 145

Encyklopedické heslo

Jan Jaroš: Až přijde kocour 151

CONTENTS

Articles

- Helena Bendová:** The Time and Passage of Film Sense. Four "long" Films 5
- Martin Kaňuch – Milan Matiaška:** The Intermediary Line of the Face 25
- Radovan Suk:** Negative – Positive.
Notes on the Motif of Double-Character in the Work of Akira Kurosawa 41
- Martin Gaži:** The Cinematograph as Seen Through the Eyes of Richard Weiner 61

Interview

- Milan Doinel:** About Eisenstein. Interview with Naum Klejman 75

Documents

- Pavel Zeman:** The State and Film Propaganda in the Thirties 85
- The Documents on the Czechoslovak Film News 1935 – 1937 89

Reviews

- Ivan Klimeš:** The Cinematograph in the Austrian Empire
(*Srdan Knežević: Lebende Photographien kommen...*) 123
- Peter Michalovič:** Historical Dialogue of Two Cultures
(*Vladimír Godár: Kacírske quodlibety*) 125
- Přemysl Maydl:** The Birth of the Cinematographic Genres
(*5. mezinárodní filmologická konference, Udine 1998*) 128

Appendix

- Contents of Ten Volumes of *Iluminace* 131
- Recent Acquisition of the NFA Library 145

Lexicon

- Jan Jaroš:** That Cat... 151

91674

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10091674 *Národní filmový archiv*

Články

ČAS A PLYNUTÍ
FILMOVÉHO SMYSLU

Čtyři „dlouhé“ filmy

Helena Bendová

*Proto se mně zdálo, že čas není ničím jiným,
než jakýmsi trváním, nevím však opravdu čeho?
Bylo by opravdu divné, kdyby ne samého ducha.*

Aurelius Augustinus

Délka filmu, jeho projekční čas, patří mezi formální charakteristiky díla, kterým se většinou nevěnuje mnoho pozornosti. U filmů dlouhých „přes míru“, trvajících dejme tomu kolem tří hodin a více, bývá jejich délka sice zaregistrována, ale často pouze jako důvod ke zvýšené divácké ostražitosti („únavná, normu překračující schválnost“). Tématem následujících řádků bude trvání filmu jako *významotvorný* prvek, sledování toho, jak se tento opomíjený formální rys *stává* kvalitou díla. Dobré dlouhé filmy bývají totiž dobré právě (i) díky své délce, což se pokusím ukázat na příkladech čtyř snímků: INTOLERANCE (1916, r. David W. Griffith, 178 minut), LUDWIG (1973, r. Luchino Visconti, asi 225 minut), KRÁSNÁ HAŠTEŘILKA (1992, r. Jacques Rivette, 225 minut) a CO DĚLAT? CESTA Z PRAHY DO ČESKÉHO KRUMLOVA A ZPĚT ANEB JAK JSEM SESTAVOVAL NOVOU VLÁDU (1995, r. Karel Vachek, 214 minut). Čas, který tyto čtyři filmy už *dopředu* tematizují svou minutáží, se pro ně stává následně klíčovým i v „obsahu“ (už z toho důvodu není jejich délka náhodná). Při svých interpretacích se omezím na tento jejich časový rozměr, onu nenutnou souvislost mezi tím, co se na první pohled jeví jako pouhá kvantita, počet minut projekce, a kvalitou, intenzitou díla.¹⁾ Zajímat mě budou obzvláště „difference a opakování“: tedy na jedné straně jak odlišných významů nabývá projekční

1) Podle Henri Bergsona je ovšem čas ve smyslu trvání vždy kvalitou – oproti prostoru, který je kvantitou. Čas kvantitativní, měřený, je podle něj čas symbolický, je to námi vykonstruovaná představa „kontaminovaná“ prostorovými metaforami: chápeme ho jako homogenní prostředí, v němž se *za sebe* řadí fakta vědomí podobně jako v prostoru. Zatímco takovéto zjednodušené vnímání času je typické pro naše povrchní já, dotýkající se prostoru, čistého trvání (charakterizovaného jako nerozlišená, kvalitativní mnohost, sled kvalitativních změn, které splývají, pronikají se, jsou bez přesných obrysů, jako čirá heterogenita) dosahujeme jen pomocí prohloubené reflexe, jež nám odhaluje naše vnitřní, fundamentální já. Srov. Henri B e r g s o n, *Čas a svoboda. O bezprostředních datech vědomí*. Praha 1947.

čas (a čas vůbec) v těchto konkrétních dílech, jak rozdílná je jejich časovost, a na druhou stranu co mají společného, co vypovídají o čase (nejen) uměleckého díla obecně.

Rozsahu, velikosti díla si všímá už Aristoteles v *Poetice*, kde píše, že „rozsah je omezen možnostmi představení a vnímavostí diváků, s uměním nemá nic společného“²⁾. Zároveň ovšem poznamenává: „[...] to, co je krásné, ať již je to živočich, nebo kterákoli věc, která se skládá z nějakých částí, musí je nejen mít uspořádané, ale i mít jistou, ne nahodilou velikost. Krása totiž spočívá ve velikosti a v uspořádání.“³⁾ Rozpor je v tom spíše jen zdánlivý: v prvním případě je rozsah brán jako čistá kvantita (nelze popřít, že umělecky hodnotná mohou být díla s jakýmkoli rozsahem), v druhém jako kvalita (je to již nějak uspořádaná, naplněná velikost), přičemž Aristotelovo trvání na „jisté, ne nahodilé velikosti“ vyplývá z jeho představy, že ke každému dílu přísluší jakási *ideální velikost*, které má dosáhnout.

Říci o nějakém filmu kriticky, že je příliš dlouhý nebo krátký, je bezesporu možné a toto tvrzení lze také podpořit argumenty (poukázáním na scény zbytečné nebo naopak nevyužité v jejich dramatické síle, na kompoziční nevyváženosti atd.). Mluvit o „ideální délce“ určitého díla je ovšem značně problematické a svědčí ze všeho nejvíc o nadšení řečníka, jemuž došly argumenty a svůj dojem (sám o sobě relevantní) vydává za rys díla, nebo-li zaměňuje příčinu s následkem: nelze nijak dokázat, že „právě tato délka“ je absolutně nejlepší ze všech myslitelných. Tento statický a hypotetický model implikující jakýsi věčný, neměnný vzor, ideál, existující jakoby už před tím, než je film dokončen, možná dokonce i vytvořen, navíc problematizuje důležitý fakt, že „délka mění všechno“, jak jednou poznamenal Rivette⁴⁾. Jinak řečeno film, který byl prodloužen o x minut, už není tímtož filmem jako předtím – přidané záběry ovlivňují nejen bezprostředně sousedící záběry a scény, ale i celek filmu, jeho celkové vyznění, rytmus, strukturu.

V dějinách filmu nejsou ojedinělými případy, kdy byl tvůrce nucen sestříhat své dílo na „přiměřenější“ délku, v horších případech se tak stalo proti jeho vůli. Právě různě dlouhé verze „stejných“ filmů vypovídají mnohé o zásadní roli délky trvání filmu. Neexistuje pravidlo, které by určovalo poměr mezi množstvím vystříhaného materiálu a změnou umělecké hodnoty snímku, nicméně tento poměr – v každém konkrétním případě ovšem jiný – nelze popírat: změnou délky se mění dílo i jeho hodnota. Jak píše Béla Balázs: „Niet deja, ktorého priebeh, účinok by nezávisel od toho, v akom časovom rozpätí sa prežíva. Keď sa tá istá udalosť odohráva raz rýchle, inokedy pomaly – nedeje sa to isté.“⁵⁾ Přestože je možné si představit případy, kdy kratší verze působí sevřeněji, vyváženěji, svižněji atd. a následkem toho podařeněji, do filmové historie se zapsaly jako varovná mementa hlavně ty filmy, kdy zkrácení proběhlo násilně, na nátlak producenta, a důsledkem bylo poničení původně vynikajícího, leč „nediváckého“ díla.⁶⁾ I když nepodlehne

2) Aristotelés, *Poetika*. Praha 1996, s. 73.

3) Tamtéž.

4) Jonathan Rosenbaum, Lauren Sedofsky, Gilbert Adair, *Phantom Interviews over Rivette*. „Film Comment“ 1974, č. 5 (září – říjen), s. 22.

5) Béla Balázs, *Film. Vývoj a podstata nového umění*. Bratislava 1958, s. 121.

6) Násilí zkracování jsme také často svědky u starých snímků opotřebovaných léty promítání a nešetrným zacházením: sama historie „krade“ části záběrů, plynutí času stravuje čas filmu vtahující ho zpět do předfilmové nicoty.

romantické rétorice, s níž jsou tyto případy tradovány generacemi rozezlených cinefilů (Stroheim jako filmový mučedník), je pozoruhodné, že u velkých, nezpochybnitelných děl poučení diváci snad vždy preferují verzi dlouhou. Při vytváření kratší verze, může někdy stačit málo (odstřiženého), aby se z filmu stal absolutní mrzák, jindy i radikálnímu zranění, způsobenému střihačskými nůžkami, odolá poměrně zdráv (viz například Renoirova PRAVIDLA HRY, která pro mě i v drasticky zkrácené verzi, 75 minut místo bezmála dvou hodin, zůstávají mistrovským dílem). Ve chvíli, kdy umělecky zajímavé jsou obě verze, divák obou verzí znalý volí zpravidla pro příští zhlédnutí snímku raději verzi dlouhou. Domnívám se, že to není jen z piety, z úcty k režisérovi, ale prostě proto, že delší verze – dobrého filmu – je lepší. Divák, jenž zná delší verzi, při pohledu na kratší (třebas také podařenou) trpí: vystříhané scény, jež většinou patří k narativně „nenutným“, ale o to více zázračným, mu *chybí*.

Rivettova KRÁSNÁ HAŠTEŘILKA existuje ve dvou verzích: na producentovo naléhání sestříhal Rivette i verzi dvouhodinovou, opatřenou podtitulem *Divertimento*. Jedná se o zvláštní případ, protože Rivette v *Divertimentu* nejen prostříhával původní materiál, ale zároveň použil trochu jiné záběry. Z několika verzí téže scény, které vznikly při natáčení, vybral do *Divertimenta* takřka pokaždé jinou, jejíž délku navíc rázně upravil, „zrychlil“ ji. Díky tomuto postupu můžeme (pokud známe verzi dlouhou) nejen s hrůzou sledovat, jak vymizelo vše „nepodstatné“, jako mlčenlivá dohrání scén, otvírání a zavírání dveří, osamostatnělé pohyby kamery při zadumaném rozhlížení po krajině, z dálky zaznívající zvony, vnitřní monolog hlavní hrdinky, a dokonce samé „jádro“ filmu, tedy dlouhé, mlčenlivé scény malování obrazu, ale i pozorovat, že tyto „jiné“ záběry týchž scén, kdy se herci trochu jinak pohybují, říkají tytéž věty odlišným způsobem, jsou méně účinné i samy o sobě. Nejzdařilejší záběry vybral Rivette do dlouhé verze a *Divertimento* sestavil z „pracovních“ záběrů, které názorně ukazují, na jakých nepatrnostech závisí umění – že k radikální změně vyznění stačí posun o pouhých několik centimetrů (ať už při pohybech herců, mimických záchvěvech jejich tváří, jejich vzájemných vzdálenostech v rámci záběru, nebo centimetrů filmového pásu). Jako by Rivette kratší film záměrně s trochou zlomyslnosti koncipoval jako nezvratitelný důkaz toho, že dobré čtyřhodinové filmy nemohou být kratší, že každé dílo potřebuje svůj čas⁷⁾. To je navíc jedno z hlavních témat KRÁSNÉ HAŠTEŘILKY (paradoxně i té zkrácené): *proces* tvorby probíhající v nezredukovatelném čase potřebném k dosažení toho pravého výsledku – bylo by možné skončit dřív, postava malíře Frenhofera by se mohla spokojit s jedním z prvních obrazů, ale on chce zobrazit svou Krásnou hašteřilku, svou chiméru, a proto maluje stále nová plátna, mučí svou modelku křeče vyvolávajícími pozicemi, dokud nedospěje k tomu jedinému, až nesnesitelně pravdivému obrazu, který proto raději skryje za zdí (zobrazení těchto „nedělových“ scén malování, kdy jsme *přítomni* procesu zrodu díla, trvá zhruba polovinu filmu).

Tématem Rivettova filmu není ani tak výsledek tvorby (dokončený obraz diváci vůbec neuvidí), jako tvorba, její trvání. To je zkušenost pro časová umění velmi zásadní, protože ani zde „nejde“ primárně o strnulý výsledek (nějakou ideu, mravní poselství,

7) Hlavní hrdinka filmu, modelka Marianne, v jedné scéně říká malíři: „Nechte mě být mnou samou... Nechte mě najít mé vlastní místo, můj způsob pohybu, můj čas.“

doznívající pocit atd.), ale o každou jednotlivou prožitou vteřinu, o postupné nastávání díla. Bergson napsal, „když jde o cit, není tu přesného výsledku, leda že jsme jej pocítili; a abychom adekvátně ocenili tento výsledek, bylo by k tomu třeba *projítí všemi fázemi citu* samotného a zaujmout totéž trvání.“⁸⁾ Navzdory řečenému nelze *Divertimentu* nic vytýkat, neporovnáváme-li ho s dlouhou verzí. *Divertimentu* chybí „pouze“ *výjimečnost* dlouhé verze, všechny ty subtilní náznaky a nepatrné pohyby, intenzita jednotlivých scén, meditativnost rytmu, vypointovanost a mnohovýznamost témat.

Poměrně banální zjištění, které je z výše napsaného možno vyvodit, zní, že pokud existuje (umělecký) důvod, aby film pokračoval a nepřekročí tím „možnosti představení a vnímavosti diváků“, tedy ať pokračuje: jediným odůvodněním jeho délky je to, že každá jednotlivá jeho část má svůj smysl, ať už sama za sebe nebo v rámci svého působení na celek díla. Píše o tom koneckonců opět už Aristoteles: „Nakolik je rozsah děje omezen přirozenou povahou věci, vždy je krásnější děj delší, pokud ovšem je přehledný.“⁹⁾ Objevuje se tak teze, se kterou je třeba nicméně zacházet opatrně, a sice, že samo prodlužování trvání díla (za podmínky, že přispívá k udržení případně zvýšení jeho zdařilosti) je čímsi žádoucím. Così podobného explicitně vyslovuje Viktor Šklovskij: „Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme, a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v „ozvlášťňování“ věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“¹⁰⁾ Šklovskij mluví o prodlužování percepce v rámci díla, zatímco u prodloužené délky filmu se jedná spíše o prodloužení samotného rámce této percepce, nicméně existuje tu jistá korelace: dlouhé filmy „mají“ více času, a proto většinou určitým způsobem zpomalují svůj rytmus, své plynutí, a tedy divákovu percepci, navíc jejich neobvyklá délka je sama o sobě jedním ze způsobů „komplikování forem“ (prodlužujícím percepci).

Percepce času je pro člověka zvláště obtížná – čas nám uniká, „mizí mezi prsty“, a díky tomu nás stále *překvapuje*: náhle si uvědomíme, že se už setmělo, kolik uběhlo let, jak to uteklo... V běžném životě žijeme většinou jaksí rychle a nevšímavě, zajati „obstaráváním“ a zjednodušujícími, „krátkými“ myšlenkami, mezi něž náleží i Bergsonem pranýřované chápání času jen pomocí prostorových metafor. Patří k našemu myšlení, že si svět jistým způsobem strukturujeme, polidšťujeme, abychom se v něm vyznali a přivlastnili si ho tak k ponejvíce praktickým účelům. Čas pro nás existuje, jak píše Frank Kermode, většinou jen jako to, co je ohraničeno (třeba zvukem hodin, počátečním tik a konečným tak): „Jsme schopni pociťovat trvání jen tehdy, když je organizované.“¹¹⁾ Soustředění na body zachytitelné v lineárním čase (budoucí cíle, minulé východiska), opomíjíme pak někdy to, co je mezi, samu přítomnost, čisté trvání. Hlubší vztah k času, a tím i k sobě samým, jsme schopni navázat jen v některých nevšedních okamžicích, kdy jako bychom byli více „přítomní“. Kermode připomíná v souvislosti s lidskou

8) H. Bergson, c. d., s. 153.

9) Aristotelés, c. d., s. 73.

10) Cit. podle Kristin Thompsonové, *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. „Illuminace“ 10, 1998, č. 1, s. 11.

11) Frank Kermode, *The Sense of an Ending*. New York 1967, s. 45.

potřebou vytvářet fiktivní příběhy vnášející do chaosu života řád a shodu („concord-fiction“) Tomáše Akvinského, který vedle běžného, lidského času ohraničeného začátkem a koncem a vedle nekonečné věčnosti, objevuje třetí čas, *aevum*, čas andělů, který participuje na temporalitě lidské i věčné zároveň. Tento čas překonávající křesťanskou distanci mezi věčností a naším světem, byl dle Kermoda následně polidštěn, aby vysvětlil ty momenty v lidském životě, kdy jakoby vystupujeme z našeho běžného času, sv. Augustin mluví o momentech pozornosti duše, psychologové o temporální integraci.¹²⁾

Mezi chvíle, kdy žijeme (Bergsonovými slovy) čas-kvalitu a ne čas-kvantitu, náleží mimo jiné okamžiky recepce uměleckých děl. Při vnímání uměleckého díla dochází k subjektivně prožívanému rozšíření času. Modifikován intenzitou prožitku, koncentrovaností této dějící se zkušenosti, a vyvázán z běžné časovosti, jakoby se čas zvláště prodlužoval či zpomaloval.¹³⁾ Specifiky estetické percepce, odlišné od percepce normální, se ve své knize o čase v možných světech (malířského) obrazu zabývá Vlastimil Zuska: píše o „*heterogenní kontinuitě* procesu recepce“, na níž se „vedle diferenciací významového pole podílí i vpád imaginace, imaginativní spolukonstituce výsledného útvaru“¹⁴⁾. Využívaje husserlovského pojmosloví konstatuje: „Bezhorizontová kvazičasovost imaginace se podílí na simultánní expanzi vnitřního časového horizontu, tj. expanzi živé přítomnosti, resp. její impresi – složky způsobené potlačením, resp. transformací protenční složky časového vědomí, které splývá do jisté míry s retencí, primární anticipace se kryje se setrváním v impresi, syčením retencionálního vědomí maximálně aktuálním prožitkem. Pobyť ve světě uměleckého díla probíhá v maximálně rozšířené živé přítomnosti, subjektivně pociťované jako dojem zástavy času, jako „zapomenutí na svět“.¹⁵⁾ V případě filmu bude (díky jeho obvyklému narativnímu charakteru stejně jako principiální *nestálosti* jednotlivých záběrů/obrazů) více posílena složka protenční, anticipační, i u filmu nicméně funguje „brzdící“ účinek imaginace a proces rozšíření přítomnosti. Zuska si všímá také toho, že při změnách stavů vědomí, dostavujících se třeba při požití drog, meditaci, hypnóze nebo recepci uměleckého díla, věsměs „dochází k *prodlužování* zdánlivé přítomnosti“ (provázenému zpravidla „koncentrací pozornosti“ a „odfiltrováním vnějšího světa“). Jedním z důsledků je poznání, že „existuje vzájemný vztah mezi komplexností sensorického inputu, estetickou libostí a délkou zdánlivé přítomnosti“, přičemž „proměnné ve zmíněném vztahu jsou všechny tři faktory“.¹⁶⁾ Spojovacím bodem mezi konceptem prodlužujícím se zdánlivé přítomnosti v rámci estetické percepce a významem délky

12) Tamtéž, s. 70 – 72. Pro Kermoda je *aevum* velice blízké času uměleckého díla, speciálně románu, kde postavy jako by zároveň byly na čase a následnosti nezávislé a přitom v čase a následnosti obvykle jednají; „*aevum* koexistuje na temporálních událostech v momentě jejich nastání“. Tamtéž, s. 72.

13) Důležité je uvědomit si blízkost pojmů prodloužení, strnutí, opakování – každé z nich jako by bylo jakýmsi hraničním bodem dvou ostatních (v závislosti na mezích lidské vnímavosti, jež jim dodávají relativní, vzájemný charakter). Např. strnutí můžeme nazírat jako konečný stav neustálého, prodlužovaného opakování; opakování jako prodloužení něčeho původně singulárního, jako jeho strnutí, nepokračování, návrat atp.

14) Vlastimil Zuska, *Čas v možných světech obrazu. Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepce*. Praha 1994, s. 30.

15) Tamtéž, s. 33n.

16) Tamtéž, s. 64 – 67.

filmu je důraz na konstitutivní roli času v uměleckém díle a také (v souvislosti se Šklovským) zmiňované přesvědčení, že dlouhé filmy zpomalují divákovu percepci (i) v závislosti na svém prodlužování trvání (film má oproti malířskému obrazu více „přímý“ vliv na časový průběh recepce).

* * *

Ve filmech snažících se prodloužit své trvání se objevuje několik specifických prodlužovacích technik: zpomalené záběry; opakování; dlouhé záběry; strnutí; rozvolnění narativní struktury. Uvedené prostředky nejsou rezervovány speciálně pro dlouhé filmy, nicméně domnívám se, že v dlouhých filmech bývá jejich užití častější a příznačnější (kvůli jejich důrazu na téma času), a také že zkoumání prodlužování probíhajícího v rámci záběru či scény je možné následně uplatnit při zkoumání vyšších rovin díla. Jednotlivé techniky prodlužování spolu často úzce souvisejí (viz třeba nezřetelná hranice mezi zpomalením záběru a jeho strnutím), někdy se překrývají (rozvolňování narativní struktury může být dosahováno prostřednictvím ostatních čtyř technik).

Zpomalené záběry jsou jedním z nejpůsobivějších, vpravdě magických filmových prostředků. „Neznám nic absolutněji dojmavějšího než zpomalený záběr, zbavující se nějakého výrazu,“ napsal Jean Epstein, režisér, který experimentoval nejen se zpomalenými záběry, ale i s využíváním zpomalených zvuků (viz jeho *ZAŘÍKÁVAČ BOUŘE*).¹⁷⁾ O síle zpomaleného záběru svědčí, že v podstatě ani nezáleží na tom, co znázorňuje; „samovolně“ estetizuje cokoli, co zobrazuje. Jeho očividná efektivita zapřičiňuje, že vedle promyšlených, originálních využití (vzpomeňme třeba na zpomaleně běžící pohřební průvod v Clairově *MEZIHŘE*, podvodní vizi ve Vigově *ATALANTĚ*, výbuch domu v Antonioniho *ZABRISKIE POINT* nebo takřka neznatelně zpomalené gangstery v Corneauově *UDAVAČI*) bývá této techniky celkem často zneužíváno, např. pro konvenční ozvláštňování násilných scén v akčních filmech, kterým je tímto způsobem dodáván dráždivý kontrast nízkosti a vznešenosti. Podstatné je, že tato zvláštní působivost zpomaleného záběru zdá se dokazovat existenci zcela přímé, až fyziologické spojitosti mezi prodloužením percepce a jejím „přepnutím“ do estetického módu, o níž byla řeč výše.

David Bordwell rozlišuje tři různá trvání (ve) filmu: trvání syžetu, trvání fabule a trvání projekce („screen duration“).¹⁸⁾ Konstatuje, že „se očekává, že trvání fabule bude delší než trvání syžetu, a o trvání syžetu se předpokládá, že bude delší než projekční čas,“ což je způsobeno tím, že „velmi málo příběhů zobrazuje každou akci v její celistvosti“.¹⁹⁾ Při zkoumání vzájemných vztahů mezi těmito třemi časy filmu si všímá také zpomalených záběrů, které reprezentují případ, kdy je prodlužována pouze délka projekčního času, zatímco trvání fabule a syžetu zůstává shodné.²⁰⁾

17) Jean Epstein, *Poetika obrazů*. Praha 1997, s. 62. „Zpomalení zvuku: vypíchnutím a oddělením hluků, vytvořením jakéhosi velkého detailu zvuku může zpomalení nechat promlouvat všechny bytosti, všechny předměty,“ napsal v souvislosti se *ZAŘÍKÁVAČEM BOUŘE*. Tamtéž, s. 64.

18) David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press 1985, s. 81.

19) Tamtéž, s. 83.

20) Tamtéž.

Opakování je do jisté míry součástí takřka každého filmu: nemusí se jednat jen o zjevná zopakování celého záběru, gesta, znovuvyslovení věty, ale i o více či méně důrazné narážky na něco, co se už ve filmu „odehrálo“, připomínky předešlého, které způsobí jeho zopakování probíhající mimo plátno, v divákově mysli. Vedle běžných, výrazněji na sebe neupozorňujících opakování nutných hlavně z hlediska dějové srozumitelnosti (a tudíž vlastně „zrychlujících“ percepci, usnadňujících ji), mohou být rozmanitá opakování používána více „sama za sebe“, ve své reverzní, linearitu času narušující síle. Opakující se jako to, co se utkvěle vrací – to, co má uvíznout v *paměti*. Častým případem vracejících se záběrů (pohybů, slov atd.) jsou vzpomínkové obrazy: u jejich méně konvenčních použití bývá někdy záměrně zvýrazňován znepokojující rys opakování – nejistota, zda to, co vidíme, je opravdu to, co jsme již viděli, zda se opakuje to stejné nebo došlo k modifikaci (viz třeba falešné, před našima očima se měnící „vzpomínky“ ve Feyderově *POLIBKU* nebo psychoanalyticky interpretované, abstraktně zobrazené vzpomínky v Pabstových *ZÁHADÁCH LIDSKÉ DUŠE*). Při opakování čehokoli jsme svědky na jedné straně *utvrzování* významu a na straně druhé jeho *modifikace* (plynutím času, tím, co se odehrálo mezitím, jiným kontextem – změna je ale koneckonců dána už samotným faktem zopakování, protože je rozdíl mezi tím, co se odehrálo jen jednou a tím, co bylo zopakováno). Zvláštní působivost mají opakování pro diváka „těžko vysvětlitelná“, ta, která nejsou lehce zařaditelná jako vzpomínka některé z postav, ta, která se vracejí jakoby svévolně, „nerealisticky“.

Hans-Georg Gadamer nalézá v základě umění tři prvky: hru, symbol a slavnost, pro něž všechny je charakteristický pohyb opakování a také vyřazení z běžného, prázdného času (času, který může být zkracován, který ve svém beztvarém rytmu ani není prožíván jako čas) provázené vřazením do času slavnostního, naplněného, kdy je čas zadržován a je možné v něm „pobýt“.²¹⁾ V souvislosti se symbolem Gadamer poznamenává, že opakování umožňuje znovupoznání: „Ve znovupoznání vždy spočívá, že se vlastně poznává víc, než jak je v zaujatosti prvního střetnutí možné. Znovupoznání vyloví trvalé z plynoucího.“²²⁾ Právě snaha čelit pomíjivosti, smrti, je dle Gadamera v jádru lidské potřeby vytvářet a prožívat umělecká díla: jako „hlubší antropologický motiv“ umění označuje snahu „prodloužit trvání“.²³⁾ „Ve zkušenosti umění jde o to, že se v uměleckém díle učíme specifickému způsobu setrvání,“ konstatuje.²⁴⁾

KRÁSNOU HAŠTEŘILKU, film o vzniku obrazu, který ovlivní životy všech čtyř hlavních postav, prostupují různá opakování na mnoha vzájemně propojených rovinách. Už sám obraz *Krásná hašteřilka* je vracejícím se dílem: malíř Frenhofer ho začal malovat před deseti lety, kdy mu modelkou byla jeho žena Liz, ale nedokončil ho, neodvážil se riskovat své manželství kvůli obraze. Setkání s mladým malířem Nicolasem a jeho partnerkou Marianne v něm opět probudí touhu *Hašteřilku* dokončit. Stane se tak vlastně kvůli jedinému pohybu Marianne, která se náhle prudce *otočí* ve dveřích, když odchází z ateliéru, a pohlédne na Frenhofera – v tom okamžiku Frenhofer jako by na okamžik zahlédl svou

21) Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásneho (Umenie ako hra, symbol a slávnosť)*. Bratislava 1995, s. 74 – 76.

22) Tamtéž, s. 84.

23) Tamtéž, s. 83.

24) Tamtéž, s. 81.

Hašteřilku (tento jedinečný záběr se symptomaticky „nevešel“ do krátké verze). Zpětné pohyby jsou vůbec pro postavy typické: různá otočení a návraty postav v rámci záběru (seběhnou po schodech, pak se k někomu či pro někoho vrátí atp.) jsou velmi častá, ale přitom na sebe nijak výrazněji na první pohled neupozorňují (Rivette klade ve svých filmech vždy velký důraz na nenápadnou, ale o to působivější magii pohybů postav²⁵⁾). Několikrát se také stane, že do sebe postavy nečekaně, omylem narazí: zatímco tvořený obraz se zdá bez ustání nedostupný a vzdálený, tělesné dotyky tvoří zřetelnou protiváhu „chladu“ zcizujícího umění i hrozícího chladu vzájemných vztahů – pomocí těchto několika nečekaných srážek jsou postavy upomínány na svou blízkost, tělesnou i obecně lidskou. Marie-Anne Guérinová si ve své interpretaci KRÁSNÉ HAŠTEŘILKY všímá toho, že i „setkání mezi postavami jsou okamžiky nárazu“ a, přiřazující k nim ony náhodné fyzické srážky, píše: „Tyto údery, tyto opakované srážky, označují pro každou z postav bod, odkud není návratu v jejím vztahu k jinému.“²⁶⁾ Jedinkrát je plynulá narace filmu výrazně „anti-realisticky“ narušena, a to formálně vybočujícím zopakováním záběru, v němž se pózující Marianne rychle otočí po malíři: je to další chvíle, kdy Frenhofer uvidí svou Hašteřilku, ale opět mu unikne. Není náhodou, že i poslední póza, do které Frenhofer Marianne při malování postaví a která je tedy tou finální, jež se – pravděpodobně – objeví na dokončeném obraze, je její pootočení směrem k němu.

Opakování má nezastupitelnou roli při vytváření rytmu: KRÁSNOU HAŠTEŘILKU rytmizují pravidelné střídání dne a noci (odehrává se během šesti dnů a nocí), opakující se zvuk zvonů a občasné pohledy kamery na okolní vesnici, přičemž tento poklidný, „přírodní“ rytmus domácího světa kolem je stavěn do kontrastu se stupňovaným napětím ve vztazích postav a v nelehce pokračující tvorbě obrazu. Zatvrzelost, s níž Frenhofer maluje stále nové verze téhož unikajícího obrazu, připomíná Rivettovo navracení se ke svým oblíbeným postupům a tématům, jichž je HAŠTEŘILKA, navzdory své jedinečnosti, plná (od metody natáčení preferující dlouhé záběry přes narativní rafinovanost snažící se vystříhat jakéhokoli násilí narace, specifický způsob práce s herci, hledání „kouzla“ jednotlivých okamžiků a využívání intertextovosti až po důraz na otevřenost díla projevující se v rámování i požadavku divácké spolupráce). Další opakování lze vidět v záměrném „klasicismu“ tohoto filmu, díky němuž Thomas Elseasser zařazuje vznik KRÁSNÉ HAŠTEŘILKY do debaty probíhající uvnitř francouzské filmové kultury. HAŠTEŘILKA se svým „klasicismem“ (pečlivě komponované záběry, vyvážený rytmus atd.) dle něj slouží (především?) jako „povzbuzující znovupotvrzení hodnot nejen Umění, ale také evropského uměleckého filmu“. Rivette prý natočil *auteurský* film s plným vědomím toho, že to *musí* být *auteurský* film – z důvodů přežití: jako film o nemožnosti být *auteurem* a zároveň o nutnosti být jím. Klasicismus jako akt rezistence, ne konformismus.²⁷⁾

25) V prospektu k připravovanému projektu čtyř svých filmů spojených do série *Les Filles du Feu* (nakonec vznikly kvůli diváckému nezájmu jen dva a série byla přejmenována na *Scènes du vie parallèle*) Rivette mj. píše: „Ani návrat němému filmu, ani pantomima, ani choreografie: je to něco jiného, kde pohyb těl, jejich proti-postoj a napsání v prostoru plátna, bude základem mizanscény. [...] Vytvořit pohyby jejich těl jejich vlastní prostor [...]“. Viz Gilbert A d a i r, Michael G r a h a m, Jonathan R o s e n b a u m, *Les Filles du Feu. Rivette x4. „Sight and Sound“ 1975*, č. 4 (podzim), s. 235.

26) Marie-Anne G u é r i n, *Le peintre et son modèle*. „Cahiers du Cinéma“ 1991, č. 447 (září), s. 19.

27) Thomas E l s e a s s e r, *Rivette and the End of the Cinema*. „Sight and Sound“ 1991, č. 4 (duben), s. 20 – 23.

Ve všech těchto opakujících se motivech, navracejících se tématech a zpětných pohybech, v onom *hašteření* vracejícím každou odpověď jako neuspokojivou a zároveň provokujícím k pokračování, k neustávající tvorbě („Vy jste vždycky zklamaný z odpovědí,“ říká Marianne v jedné scéně Frenhoferovi), je skryt základní pohyb Rivettova filmu.

Jediný velký problém s filmem, jak se mi zdá víc a víc s každým dalším, je, kdy a proč začít záběr a kdy a proč ho ukončit.

Jean-Luc Godard

Dlouhé záběry znázorňují čas v jeho kontinuitě. Důraz je kladen na trvání času, jeho postupné nastávání. „Dlouhé záběry odpovídají svou estetikou určitému systému krystalizování reality,“ napsal v souvislosti s Wellesovým OBČANEM KANEM André Bazin.²⁸⁾ Na významu nabývá procesuální stránka skutečnosti, jednotlivých dějů (viz mlčenlivá pozorování toho, „jak se co dělá“ – utíká z vězení, krade atd. – v Bressonových filmech). Prodloužená délka záběru k sobě na jedné straně strhává divákovu pozornost, nutí ke koncentrovanějšímu vnímání nenarušovanému rychlými změnami záběru, úhlu kamery, místa, na straně druhé někdy odvádí diváka od hmotného, konkrétního obsahu záběru, umožňuje mu „ponořit se“ do času, v jakési pauze záměrně nabídnuté filmem si spojovat chvíle minulé, současné a budoucí nebo kontemplovat právě probíhající trvání.

Bergson píše: „Počitek, jedině tím, že se prodlužuje, se mění až k bodu, kdy se stává *nesnesitelným*. Totéž nezůstává zde týměž, nýbrž se zesiluje a *tloustne o celou svou minulost*.“²⁹⁾ Připomenut v této souvislosti by mohl být třeba proslulý „nesnesitelný“ (a přitom takřka hypnotizující) několikaminutový zoom na konci Antonioniho POVOLÁNÍ: REPORTÉR nebo experimentální snímek Michaela Snowa VLNOVÁ DÉLKA, o němž ohromený Wim Wenders napsal: „Je nepravděpodobné, že někdo udělá fascinující film tak, že 45 minut neukáže nic víc než místnost s okny.“³⁰⁾ Překročí-li délka záběru jistou hranici (délka „sama“, nikoli to, co se v záběru ne/děje), trvání záběru se stává jeho hlavním tématem, zobrazován je čistý čas, plynutí. Obrazu už v podstatě chybí referent, resp. je vyčerpán, divák si ho již dostatečně důkladně prohlédl: co zbývá pozorovat, je sám čas, čisté trvání, nepatrnost změn, čekání.

Režiséři známí svým využíváním dlouhých záběrů (např. Murnau, Renoir, Wenders, Sokurov, Rivette) patří nezřídka k tvůrcům vytvářejícím dlouhé filmy překračující normu hodiny a půl. Tendence neukončovat (záběr, film) odkazuje nejen k „realismu“, snaze zachytit nezavršený celek³¹⁾, ale je též symptomem ryzí cinefilie. Je tu totiž ona specifická „touha po nekonečnosti, kterou můžeme mít, když jdeme na film“, o níž píše

28) André Bazin, *Co je to film?*. Praha 1979, s. 81.

29) H. Bergson, c. d., s. 122.

30) Wim Wenders, *Dech andělů*. Praha 1996, s. 11.

31) V dokumentu JACQUES RIVETTE, LE VEILLEUR (1990) Rivette říká: „[...] nemám chuť rozkouskovat [...]. Myslím, že nemám ten temperament, zálibu nebo talent dělat montážní film; film funguje spíše podle kontinuity událostí vzatých více nebo méně v jejich globálnosti.“ Serge Dany, *Le veilleur. Entretien avec Jacques Rivette*. In: *Jacques Rivette. La règle du jeu*. Torino 1991, s. 13.

Wenders.³²⁾ Bazinovo kritizované teleologické pojetí dějin filmu by se s jistou nespravedlností koneckonců mohlo vykládat jako zpětná racionalizace jeho cinefilských zálib, jako pokus zdůvodnit lásku k filmu metafyzickou teorií filmového realismu. Mezní cinefilní touhou je, aby život nepozorovaně splynul s filmem. Fascinace dlouhými záběry/filmy možná vzniká v oněch chvílích, kdy tempo filmu začne sugerovat, že jde o „reálný čas“, ale přitom je to stále ještě film (s jeho intenzitou a zajímavostí chybějícími tak často „normálnímu životu“). Jde o onu zvláštní cinefilní naději, kterou dlouhé záběry/filmy dávají: naději, že mezi filmem a životem existuje *plynulý přechod*.

Pro LUDWIGA jsou dlouhé záběry charakteristické: kamera nehnutě setrvává na tvářích někdy explozivně, jindy pokoutně zachvacovaných střídajícími se emocemi, v pomalých jízdách se dotýká fragmentů hutného prostoru. Pocit plynulosti posiluje pozvolné, ornamentální krystalizování situací i (ponejvíce wagnerovská) hudebnost prolínající se výrazně do rytmu filmu. Pod povrchem této plynulosti nicméně číhají všudypřítomné ostré zlomy, trhliny. Kontinuita je nejistá, zdánlivá, v kterémkoli okamžiku může dojít k jejímu přerušování. Scény/sekvence působí velmi celistvě, ale zároveň uzavřeně, každá z nich je celkem s vlastní dramatičností a od dalších je většinou oddělena velkou časovou i prostorovou vzdáleností. Také mezi jednotlivými záběry v rámci scény jsou prudká oddělení, Visconti prostor pomocí kamery dramaticky tříští, zvýrazňuje odstup mezi postavami, ale tím i možnost náhlých sblížení, šťastných narušení samoty. Hudba na dlouhé minuty umlká, vrací se, opět mizí. Radikálně přerušovaná, nepředvídatelná kontinuita (časová i prostorová) není pouhým „formálním“ rysem filmu: příběh Ludwiga života je příběhem právě takové neustále zastavované plynulosti, nadějeplných čekání a následných zklamání, životních rozběhů končících v čím dále tím více ochromujícím strnutí.

Na začátku filmu je Ludwig mladý, krásný princ, před nímž se otevírá budoucnost (lehce rozechvělý, ale plný očekávání a ideálů v první scéně říká: „Jsem klidný. Pochopil jsem, jak mám vládnout.“). V jeho životním směřování, jež se zpočátku zdá tak jasné a lineárně přímé, se postupně začínají objevovat tvrdé zarážky, okamžitá zastavení nutící k přesměrování, zpomalení, ztrátě iluzí: je zrazen „přítelem“ Wagnerem, milovaná Elisabeth se uzamyká ve své nepřístupnosti (dané jejím manželstvím s jiným, věkovým rozdílem, ale také její neochotou opětovat Ludwigovu vášeň), z vladaření zbyly vyčerpávající spory s vládou, potupné kompromisy. „Nechci, abys na mě čekal. Nechci, abys marně doufal,“ říká Ludwigovi Elisabeth, ale právě to on dělá, všemu navzdory. „Chci být svobodný a hledat štěstí v tom, co není možné,“ prohlašuje v jedné scéně. Několikrát se Ludwig ostře postaví na odpor, rozhodnut prosadit si své, překonat onu nepřehlédnutelnou mezeru mezi snem a realitou, postupem doby se však spolu s rozpadem jeho snů rozpadá i jeho vůle, vlastní já: vzdor se mění v slabošská gesta, dětinskou zarytost, útky. Opakující se scény, v nichž Ludwig překypuje plány do budoucna, zpočátku plné radostné zanícenosti, se vytrácejí nebo se stávají falešně znějícím tyátrek (viz třeba scéna, v níž přehrávající Ludwig láká Kainze na cestu do Itálie). Tíha minulosti, tíha všech těch neuskutečněných

32) W. W e n d e r s, c. d., s. 15. O pár řádek výše tuto touhu po nekonečnosti Wenders popisuje: „Cosi má jít donekonečna nepřerušovaně dál. Marilyn Monroe ať nepřestává zpívat sama na pláži. Mick Jagger ať se nepřestává pohybovat tak, jak se pohybuje. Pornografie ať je v každém okamžiku pornografická. Všechno ať je mnohem koncentrovanější. Televizní hlasatel ať se neustále přeříkává.“ Tamtéž, s. 14.

budoucností, od nichž se nemůže odpoutat, ho nezadržitelně stravuje, přestává být schopen navázat přerušenu kontinuitu svého času, života, své osobnosti. Čas („čas neboli touha“ slovy Nicolase Grimaldiho) se začíná definitivně zastavovat, protože už není v co doufat, ale zároveň není možné *přestat* doufat. Ze scén se viditelně vytrácí život: nahrazován je mechaničností pohybů, nepřerušitelným mlčením, chorobnou zaplněností prostoru čistě dekorativními předměty, budovami, lidmi. Vše se znehybňuje, zpomaluje, ustrnuje v opakujících se kruhových pohybech (viz třeba zpomalený záběr koní běžících ve sněhu nebo scéna pitky se sluhy, po níž následuje mrtvolné nehybné ráno: kamera dlouze putuje pohledem po podlaze a stěnách, po spících tělech polonahých sluhů, až se nakonec Ludwig zvedne a pomalu, v příznačném *kruhu* obejde strom stojící uprostřed místnosti). Právě v těchto obrazech umírání (umírajících obrazech), po nichž se ztěžka rozlévá smutek, vrcholí tragédie Ludwigova života – prodlužování pohledu je gestem snažícím se zamezit onomu tak zřetelně nevyhnutelnému chátrání, *neuvěřit*, že tohle je konec.

Franz von Baader napsal: „Trýzeň časnosti není jen v tom, že trvá a nemění se, co trvat nemá, ale právě tak i v tom, že se mění či nezůstává, co by trvat mělo.“³³⁾ Výsměšná kontinuita času neosobních dějin nutící Ludwiga dostát roli vladaře, *fungovat* stále dál jako by se nic nestalo (viz třeba ironie scény, v níž Ludwig oznámí matce své zpola vynucené zasnuby a rozzuřený odejde, načež to matka okomentuje slovy: „Šílí radostí!“), ono neúprosné plynutí předstírající neexistenci diskontinuity, náhlých propastí, je stavěno do kontrastu k nikdy nepřítomné temporalitě věčnosti. Věčnosti Ludwig nikdy nedosahuje, nikdy jí není dost nablízku: ať už je to věčnost ve formě lásky, hrdinství nebo umění. Ludwigovým „vlastním“ časem se stává čas utrpení, nesnesitelně dlouhý a dekadentně krásný čas smutku (patří k podstatě smutku, že je dlouhý, v každém okamžiku nekonečný: krátký smutek je nesmysl). V tyranii stálých přerušení, stálých pádů tíhne k chlácholivosti prodlužovaného okamžiku, nastavovaného a nikam nevedoucího hédonismu – k této perverzii času („Perverzní je to, co zaměňuje rovinu pojmů,“ říká Baudrillard³⁴⁾). Tématem Viscontiho filmu je samo *trvání konce*, který není (nemusí být) rychlým bodem, okamžitým, nesmlouvavým zánikem, ale může být postupný, vleklý, trýznivý.

Exploze zjevení rozbíjí kontinuitu tohoto času.

Theodor W. Adorno

Strnutí v mém pojetí může znamenat jak stop-záběr, tak i strnutí dějové, strnutí pohybu postavy, zámlku v řeči atp. Možná bych ho mohla vymezit jako nehybnost ve chvíli, kdy je očekáván pohyb (nejen fyzický, ale i myšlenkový, tematický, citový). Strnutí jako

33) Jan S o k o l, *Rytmus a čas*. Praha 1996, s. 138.

34) Jean Baudrillard, *O svádění*. Olomouc 1996, s. 18. Pro Baudrillarda se perverze rovná sexu bez svádění, znamená „předstírat svedení, předstírat že jsem sveden, ale nebýt, a zůstat tak neschopen svádění“. Tamtéž, s. 28. „Svádění je pohyblivé a efemérní, perverze je monotónní a neukončitelná.“ Tamtéž, s. 152. Ludwigův hédonismus zaměňuje rovinu pojmů tím, že se odmítá nechat dále svádět časem, přijímat ho v jeho komplexnosti, zaměňuje tajemnou hrůzu věčnosti (lásky) za pohodlnou okamžitost požitku, který si kupuje. Jeho smutek plyne z toho, že si to uvědomuje: Ludwig, v čase dějin si vysloužilší přízvisko „šíleného krále“, je, Weinerovými slovy, „šílenec, který se ví“.

protipohyb, reverzní čin odhalující *mezery* v plynulosti. Strnutí bývá proto vyhrazeno pro okamžiky vypadávající z linearity, z běžnosti, odkazuje k zadrženému dechu, ohromujícímu uvědomění, nemožnosti pokračovat (případně nemožnosti pokračovat stejným způsobem). Často přichází v okamžiku náhlého zjevení, šoku, jako požadavek určitého času *navíc*, nutného pro pochopení, vstřebání toho, co s okamžitou razancí ovládlo celé vnímající vědomí. Zastavení časovosti obsahuje šanci překonat strnutí pomocí tvořivosti, vrátit se do času bohatší, proměněný. Čas jako by byl zastaven proto, aby vznikl prostor pro člověka, aby se odkryly jeho nejniternější schopnosti.³⁵⁾

Rubem strnutí je hrozba konce, smrti, zvěcnění. Právě ve filmu jako „umění pohybu“ získává strnutí často děsivý rozměr – neguje médium, pro něž je pohyb oživujícím prvkem, a tedy sám život. Zvěcnění je nicméně hrozbou pro všechna časová umění, jak poznamenává Adorno: „Ernest Schoen se jednou vyjádřil s nedostižnou noblesou o ohňostroji jako o jediném umění, jež nechce trvat, nýbrž jen okamžik zářit a vyprsknout. Koneckonců by se tak podle této ideje měla vykládat časová umění, divadlo a hudba, jako protihra zvěcnění, bez něž by neexistovala, jež je však znehodnocuje.“³⁶⁾ Nechuť zakončit dílo (film) odpovídá možná intuitivní snaze tvůrců zabránit tomu, aby se z dějícího se díla stala pouhá „věc“ ohraničená začátkem a koncem – osamostatnělý, cizí předmět, chladný k autorovým intencím i reakcím diváka. O problematičnosti ukončeného díla hovoří Lévinas: „Stát, jenž uskutečňuje svou podstatu skrze díla, tíhne k tyranii a tímto způsobem dosvědčuje *mou absenci* v těchto dílech, jež se mi v ekonomických nezbytnostech vracejí jako cizí. [...] V mé promluvě jakožto činnosti jsem nepřítomen stejně tak jako chybím ve všem, co vytvářím. Jsem však nevyčerpatelným zdrojem – tohoto stále znovu obnovovaného dešifrování.“³⁷⁾ Averse vůči materiálním výsledkům tvoření se objevuje i u mnoha jiných myslitelů, jak si všímá Paul Ricoeur: Sokrates mluví o lhovosti knih vůči jejich adresátům, podle Rousseaua psaní ignoruje svého adresáta právě tak, jako ukrývá svého autora, pro Bergsona je zapsané slovo umrtvením hledání.³⁸⁾ KRÁSNÁ HAŠTEŘILKA „konkurenční“ vztah tvorby a díla (trvání a okamžiku jeho konce) tematizuje: přes všechnu bolestnost, kterou dokončené dílo přináší (modelka Marianne se zděšeně poznává v oné „chladné a suché věci“ na obraze; Frenhoferova manželka Liz, poté co uvidí dokončený obraz, na něj zezadu namaluje výmluvný černý křížek), bylo nutné obraz dokončit, nezastavit se v půli cesty. Dílo je stopa tvorby, jen skrze stopy se zjevuje tvorba a naopak.

INTOLERANCE, ačkoli ji považuji za odvážný a krásný film, je ze čtyř filmů, jež jsem si vybrala ke krátkým interpretacím, nejvíce ohrožována zvěcněním. U historických velkofilmů patří „nadměrná“ délka snímku k typickým, až konvenčním znakům: vnější efektivita žánru kladoucí důraz na rozlehlé dobové kulisy a davy statistů se promítá do snahy o obdobně monumentální délku filmu (viz třeba 212 minut BEN-HURA či 243 minut KLEOPATRY). INTOLERANCE není klasickým historickým velkofilmem – její délka je dána

35) Vlastimil Zuska v souvislosti s vnímáním (strnulého) malířského obrazu píše: „[...] při neměnném stimuluji kontinuitním poli (malbě) dochází k vertikálnímu nasměrování protence a anticipace k imaginativním obsahům a procesům vědomí.“ Viz V. Z u s k a, c. d., s. 64.

36) Theodor W. A d o r n o, *Estetická teorie*. Praha 1997, s. 45.

37) Emmanuel L é v i n a s, *Totalita a nekonečno*. Praha 1997, s. 155 a 161.

38) Paul R i c o e u r, *Teória interpretácie: Diskurz a prax významu*. Bratislava 1997, s. 58n.

záměrem propojit čtyři příběhy z různých dob a ve zkratce tak ukázat Griffithovo spirálovité pojetí dějin lidstva odvíjejících se v opakujících se střetech dobra a zla, mládí a stáří, intolerance a tolerance. Vedle neobvyklé paralelní narativní techniky a „velikosti“ základní myšlenky nicméně délku tohoto filmu ovlivňuje i jeho občasný příklon k velkofilmu. Například v bojových scénách v příběhu z Babylónu dlouhé záběry jako by někdy sloužily jen k předvádění obrovitých hradeb města, prapodivných strojů a davů bojovníků: konec scény je odsouván ne kvůli dramatickému napětí, ale kvůli věcem, které ještě nebyly ukázány. Strnulá, „nedějící se“ dekorativnost tak někdy převažuje nad živostí emocí skrytých „pod povrchem“ (viz též „nepravděpodobná“ loutková gesta královny a krále Babylónu, nehnutě stojící dvořané na dvoře Karla IX. nebo ilustrativně pojaté biblické epizody). V LUDWIGOVÍ se zdánlivě děje cosi podobného: tam ovšem je postupné zaplňování prostoru hypertrofovaným pseudo-uměním a následné mizení postav v bizarně přeestetizovaných prostorech součástí Ludwigova rozpadu – oproti tomu v INTOLERANCI věci chvílemi vítězí nad filmem samým, předvádějí se, zatlačujíce tak do pozadí „lidský prvek“ filmu. Potvrzením mohou být případy, kdy se filmoví publicisté (místo o filmu) rozepisují o peněžních nákladech, velikosti kulis, počtu statistiků, což jsou informace, jež samy o sobě nemají s uměním nic společného – odhalují selhání filmu jako něčeho duchovního, nehmotného, proudícího. Zmiňovaný sklon k převaze předmětů nad hrdiny je v INTOLERANCI nicméně velmi okrajový a Griffithovi se daří rozpohybovat nájezdy kamery nebo očistně individuálními, „okrajovými“ gesty i ty scény, v nichž se nejvíce blíží spektaklu (viz slavné jízdy kamery při slavnosti v Babylónu nebo náhlý střih na zívajícího chlapce mezi dvořany Karla IX.).

INTOLERANCI byla často vytýkána myšlenková naivita, nepřesvědčivost propojení zcela odlišných příběhů a dob na základě tak obecného pojetí boje nesnášenlivosti s tolerancí. Pro mě fungují jako spojující prvek především jistá „malá gesta“, okamžitá zjištění, ony zcela malé pohyby postav rozrážející s dětsky přímou vitalitou ztuhlost minulosti a neosobních systémů moci: Rapsód přeskakující kozu, která mu stojí v cestě; Horalka vášnivě pojídající cibuli na trhu nevěst; vesele hopsající Malý drahoušek; radostné gesto odcházejícího Chlapce poté, co požádal Malého drahouska o ruku a po kladné odpovědi mu byly přibouchnuty dveře před nosem. Těmito pohybům je vlastní okamžitost, příslušnost k přítomnosti a konkrétnímu, neopakovatelnému člověku – nezapadají do času historie, času té které doby, nejsou zapisovány do kronik jako „velké“ události typu válek, náboženských přenic nebo krvavých stávek. Osvobodivá síla pohybu je akcentována ovšem i na rovině více „kolektivní“: od tanečních zábav, jež chtějí zapšklé moralistky zakázat, až po dynamický závěr filmu plný záchranných pohybů. Jako protiklad pohybu symbolizujícího vitalitu a směřování k budoucnosti se několikrát objevují hrozná strnutí. Působivější než ona velká, kolektivní (např. vynucená nehybnost při modlení farizejů) jsou opět ta malá, čistě individuální a konkrétní, ozřejmující bez vytáček historických okolností a masových hypnóz tíhu okamžiku ležícího na jednom jediném člověku, na jeho okamžitém rozhodnutí (viz např. úředník, který při stávce běží zatelefonovat majiteli továrny a po jeho strohém, nelítostném příkazu na takřka neznatelnou chvíli strne, ochromen se podívá na telefon – než zvítězí servilita a on odběhne splnit rozkaz). V nejvypjatějších okamžicích se kamera zastavuje na detailech tváří, sledujíc „bezčasí“ emoce vyňaté z kontinua času i prostoru, někdy jako by v ochromení strnul sám film

(třeba v záběru, v němž je zabita Hnědoočka). Přímá střetnutí pohybu a strnutí (odkazující na Griffithovi vlastní princip paralelních, vzájemně se ovlivňujících dějů) zvyšují silně napětí: Horalku spěchající varovat krále zdržují opilci u brány; zavrátování kněze odvádějícího Chlapce na popravu znamená šanci pro zachránce dohánějící vlak s guvernérem.

Griffith nedává předem záruky, že Horalka přijede včas, Hnědoočka bude zachráněna, vůz číslo 8 dožene vlak, a záchrana na poslední chvíli se také často nakonec nevydaří. Navzdory opakováním, z nichž se čas skládá, nejsou výsledky nijak dány, člověk může překonat všechny překážky *stejně jako* selhat – v každém případě ale záleží na tom, zda se aspoň pokusil.

Smrt není řešení.

Fritz Lang v POHRDÁNÍ

Rozvolnění narativní struktury se neděje pouze jako zpomalení rytmu, znamená také vytrácení narace, upozorňování na nespojitost příběhu, na opomíjené mezistavy. Umožňuje otevírání se jiným možnostem, jiným koncům realizovatelným v rámci jednoho díla. Pro Paula Ricoeura je narace syntéza různorodého, hra neshody uvnitř shody. Při rozvolnění narativní struktury se důraz přesouvá na ono různorodé, na neshodu: pociťujeme napětí jednotlivé části, její osamostatnění k nesnesitelnosti, setrvání v okamžiku, který přitom musí pokračovat, a tak se zapojit do (nějaké) kontinuity událostí. Adorno píše: „Kategorie fragmentárnosti [...] není kategorií náhodné jednotlivosti, zlomek je tou částí totality díla, který jí odporuje.“³⁹⁾ Fragment proto není „chybou“, a když tak chybou nanejvýš potřebnou: vzdoruje totalitě narace, jež by jinak svou tendenci syntetizovat různorodé mohla provádět příliš jednoduše, nepravdivě.

Z hlediska syntézy má enormní význam okamžik konce, který zpětně osmysluje předešlé, jak si všímají Kermode i Ricoeur. Teprve poté, co je cosi ukončeno, můžeme poodstoupit a z tohoto odstupu nazřít minulé jako ucelenou strukturu nesoucí jisté významy. Důležitost konce pro naraci zdůrazňuje Ricoeur zjištěním, že „paradigmata kompozice jsou v západní civilizaci paradigmata zakončení“⁴⁰⁾. Moderní umění začalo výrazně problematizovat jak konec, tak fikci. Konec je silně fiktivní (vymyšlený) moment, bere-li ukončenost fikce v opozici k neukončenosti života. „Nepravda“ konce jako čehosi iluzorního a násilného je odkrývána díly směřujícími cíleně k významové i dějové nezavršenosti (zakončenost díla není jen záležitostí jeho „lineárního“ časového směřování, ale jedná se i o „vertikální“ završenost významů: jednotlivé scény mohou být nedokončené, mnohovýznamové, slova nedorečená atp.). Nicméně prazákladní lidská potřeba smyslu (syntézy, inteligibilního konce) zůstává (Lévinas píše o konci lidského života si všímá, že „úzkost smrti je přesně v této nemožnosti přestat“⁴¹⁾). Střetávají se zde dvě

39) T. W. Adorno, c. d., s. 66.

40) Cit. podle Jiří Pechar, *Být sám sebou. Pojem identity a jeho meze*. Praha 1995, s. 85.

41) E. Lévinas, c. d., s. 41. („Umírání je úzkost, protože umírající bytost, přestože se ukončuje, přece nekončí.“ Viz tamtéž.)

stejně legitimní touhy: pokračovat, tj. měnit (se), a touha dokončit (se), spočinout. Jinými slovy touha po klidu konce a touha po neklidu tvorby. Je to paradoxně právě tvorba, co s sebou přináší konce v množném čísle – tvorba, která přitom jakoby nikdy nekončí, protože stále znovu, v kterémkoli svém okamžiku, začíná a rozevívá tak zdánlivou definitivnost skončeného směrem k novému a nečekanému. Tvorba je spjata s pohybem, s trváním: „Jest samou podstatou trvání a pohybu, tak jak se jeví našemu vědomí, že jsou neustále na cestě tvoření,“⁴²⁾ píše Bergson. Objevuje se tak myšlenka, že vedle celku, jenž svou jednotu získává ze své uzavřenosti, zakončenosti, existuje jiný typ celku, který není nutně definován nějakým koncem, ostrými hranicemi. Zatímco ten první tihne ke strnulosti ukončené, definitivní struktury, druhý celek se děje, je otevřený. Bergson takovýto dějící se celek nachází při analýze trvání: „Trvání zcela čisté je forma, které nabývá sled našich stavů vědomí, když se naše Já nechá žít, když se zdržuje toho, aby odlučovalo stav přítomný od stavů minulých. [...] Lze tudíž chápati sled bez rozlišení, a jako vzájemné pronikání, jako solidaritu a intimní organizaci elementů, z nichž každý – *jsa představitelem celku* – neodlišuje se a neizoluje se od něho, leda jen v myšlení, schopném abstrahovati.“⁴³⁾ (Zvýraznila H. B.) Trvání je zároveň neukončené, bez ustání se tvořící a zároveň jednotné, nedělitelné. Gilles Deleuze, vycházející z Bergsona, v souvislosti s filmem píše o otevřeném celku, který není možné redukovat na množinu složenou z částí: „Kdyby bylo zapotřebí definovat celek, definovali bychom jej Vztahem. [...] [Celek] není složen z částí, leda ve velmi úzkém smyslu, poněvadž jej nelze dělit beze změny jeho povahy v každé etapě dělení. [...] Celek se vytváří a nepřestává se vytvářet v jiné dimenzi bez částí, jako něco, co žene množinu z jednoho kvalitativního stavu do druhého, jako ryzí a neustálé stávání, které těmito stavy prochází. [...] Celek je to, co se mění, je to otevřenost anebo trvání.“⁴⁴⁾ Snaha (post)moderního umění narušovat syntetizující tendence narace a směřovat k fragmentárnosti a „neukončenosti“ plyne nejen z jeho nutného popírání předešlých konvencí, ale též z toho, že předkládá složitější typ otevřeného (rozpadajícího se) celku, z něhož divák obtížněji než dříve tvoří nějakou konečnou významovou syntézu. To, že v něm někteří nenalézají jistotu klasické výstavby příběhu, nemusí ovšem nijak znamenat, že by toto umění „rezignovalo na smysl“ a muselo sklouznout do nekomunikace, nebo naopak komunikace čistě povrchové a roztěkané.

Film Karla Vachka (se signifikantně dlouhým názvem) *CO DĚLAT? CESTA Z PRAHY DO ČESKÉHO KRUMLOVA A ZPĚT ANEB JAK JSEM SESTAVOVAL NOVOU VLÁDU* je označován jako dokumentární film. Narace nepatří k výsadám filmu hraného, i dokumenty nám předkládají vyprávění, syntézu různorodého (dokumenty bývají ovšem přirozeně „méně narativní“ než fikce díky své svázanosti s realitou, náhodnými okamžiky, neukončeností). *CO DĚLAT?* je plné rozmanitých vyprávění, historek, drobných příběhů. Celistvost vyprávění je radikálně rušena v mnoha směrech: především je tu pluralita vypravěčů, z nichž žádný nemá *a priori* privilegované postavení, ani sám tvůrce. Autor a jeho vyprávění

42) H. Bergson, c. d., s. 97.

43) Tamtéž, s. 83.

44) Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris 1983. Cit. podle nepublikovaného překladu Přemysla Maydla.

(samo o sobě vnitřně celistvé a tím film sjednocující) stojí jednoduše *vedle* jiných lidí a jejich příběhů – dochází k mnoha náhlým dotekům, zázračným setkáním lidí, slov, obrazů. Jednotlivá vyprávění na sebe navzájem působí, přerušují se, přehlušují, jindy se sbíhají či doplňují. Vachek se nebojí stříhnout záběr v půlce věty, vrstvit na sebe několik zvukových i obrazových vrstev. Mnohé situace zůstávají nedokončené, příběhy nedopovězené, v nečekaných okamžicích se vrací, mizí v další trhlině, prolínají se s jiným příběhem. Nejenže je tak napínána každým záběrem pozornost diváka, jenž se musí smířit s tím, že ho tento film přesahuje, že spoustu významů v tom rychlém proudění nezachytí⁴⁵⁾, ale hlavně jsme přímými svědky *tvoření smyslu*: sledujeme, jak určitá vyprávění postupně nabývají smyslu (někdy je nutné se k nim opakovaně vracet, aby se tak stalo – dát jim čas), jiným jak se to vůbec nepodaří, případně jak dostávají význam až při setkání s dalšími příběhy. Odhalován je tak sám mechanismus narace – kdy a jak slova i obrazy nabývají smyslu, jak odlišit banalitu od myšlenky, co je důležité v příběhu historie, v příbězích života jednotlivých lidí, k čemu má cenu se vracet.

Houstnoucí síť významů, témat, okamžiků zůstává otevřená čemukoli a komukoli: Vachek se nesnaží vnucovat své pravdy, násilně sjednocovat vyprávění do podoby jednotného plynutí názorů. Jedním z vracejících se vizuálních motivů je prapor vytvořený speciálně pro tento film: příznačně rozpohybovaný, vlající, objevující se v nepředvídatelných okamžicích, připomíná prostřednictvím myslitelů na něm zobrazených (Darwin, Marx, Freud, Einstein, Picasso) jak sílu myšlení, tvořivosti, jež je v tomto filmu tak vytrvale hledána (a nacházena), tak nebezpečí velkých, ucelených koncepcí, jejichž tvůrci v zájmu jednotnosti své teorie opomněli to, co se jim nehodilo. Z této chyby, jak Vachek ve filmu říká, pak vzniká diktatura té které koncepce: „Svět musí být rozevřený mezi myšlenkami, když nemáme jejich správné spojení.“ Jeho film proto zůstává rozevřený všemu, co svou intenzitou přitáhne pozornost kamery/mysli: ačkoli Vachek důsledně pokračuje v rozvíjení svých témat, okolní svět se mu do filmu prodírá, proudí jím – a to i v okamžicích, kdy „jde proti“ filmu samotnému. Narušení kontinuity (režisérovy koncepce) jsou nejen tolerována, ale dokonce vítána jako nezbytná a tvořivá: Ivan M. Jirous, který v autobuse odmítne přistoupit na tyhle „orgie intelektualismu“ (trefně sám o sobě říká: „Je dobře, že je tady někdo, kdo to přidusí, někdo ze Žižkova.“), je právě tím, kdo tam „sedí proti tomuhle filmu“, jak se vyjádří Vachek, a přitom chvíle, kdy se Jirous ve filmu objeví, patří k nejsilnějším. Podobně i užvaněný opilec, jenž režiséra pronásleduje puzen touhou být natočen, do filmu nakonec opravdu patří, i když třeba jen jako určitá záměrná „chyba“. Vachek se nebojí dělat chyby, resp. je schopný se k nim přiznat: sám mluví o tom, že musí být „dostatečně hloupý“, jednak aby neměl stoupence, jednak aby zůstal tvořivý. Otevřenost a tolerance vůči jinakosti plyne také ze zmiňovaného důrazu na proces vznikání smyslu, proces tvorby: tvorba je pro Vachka vždy veřejná, na rozdíl od manipulující magie, která operuje s tajemnem – tvorba nás nechává sdílet radost ze svého vznikání, zatímco magie utahuje svůj původ, svou druhou tvář.

45) V jednom rozhovoru Vachek poznamenal: „V rychlém proudění (třeba politickém) se skutečnost [...] lépe rozlamuje.“ Viz Jiří P e ň á s, *Také film má rozrážet skořápky*. „Lidová demokracie“ 23. 10. 1993, č. 247, s. 9.

Simultánnost situací (zhmotňovaná zejména vrstvením zdánlivě nesouvisejících obrazů a zvuků) je nečekaná, ale nenáhodná: objevována je tak možnost kontinuity vyššího řádu, jež je založena ne na jednoduché lineární plynulosti času a prostoru, ale na kontinuitě ducha, významu. Otevřenost, ona neustálá rozbíhavost k novému, nijak nepřekáží kruhovým, zcelujícím pohybům. Vachek krouží kolem lidí, se kterými hovoří, zajímá se o to, co se vrací, co se opakuje (o každoroční slavnosti, rituály, tradice, historky o strašidlech, politické demonstrace atd.), kamera často pohledem ulpívá na kruhových předmětech a pohybech (viz třeba kruh jing a jang na motorce, pes točící se dokola, vodní mlýnek, kruhové hlediště atd.). Témata, lidé, slova a situace se vracejí, vztahy se upevňují, přítomnost je rozšiřována o minulost, jež není závažím, ale volbou. Celek, aniž by se uzavíral, získává stále zřetelnější, pevnější tvar. Konec filmu nepřináší nějaké konečné zjištění, jež by dalo smysl předchozímu. Film se nepodvoluje běžnému uzavření mezi počáteční a závěrečné titulky, zarputile je přesahuje.⁴⁶⁾ Narace v tradičním smyslu syntetizující síly, jež směřuje k nějakému jasně danému konci, upřednostňuje nutnost před náhodností, definitivnost před rozevřeností významů (snaží se nás přesvědčit, že seřazení událostí, jež nám předkládá, bylo nutné, že nabízený konečný význam je nevyhnutelný). Vachek tuto ideologizující moc narace ve svém filmu zblízka zkoumá a narušuje. Dvojice nutnosti a náhody připomíná dvojici tragického osudu a radostné tvorby, o níž několikrát ve snímku hovoří. Stejně jako „tvorba překonává fatum“, tak v jeho filmu nad nutností konce vítězí celková otevřenost díla, tvořivost ne-nutnosti.

Myslet znamená být trpělivý.

Friedrich Nietzsche

Dlouhé filmy mají specifický vliv na iluzivnost snímku, na estetickou distanci diváka: zároveň ji boří (jako „realistické“ plynutí) a zároveň ji zvětšují, upozorňují na ni tím, že jdou proti konvenci, proti příběhu, proti oné běžné manipulaci, jíž nás narativní díla ovládají. Divák vystavený několikahodinovému působení díla začíná být filmem jaksi „uondán“, podléhá mu, dostává se do zvláštního stavu *spoluplynutí* s dílem. Na druhou stranu nenormálnost situace ho nutí uvědomovat si svou pozici diváka („dívat se na hodinky“), nemluvě o nepříjemných fyzických pocitech z dlouhého sezení, únavě, přetížení pozornosti. Všechny zmiňované doprovodné fyzické zážitky ovšem mohou některé z dlouhých filmů záměrně využívat, počítat s nimi a obracet jejich distanční účinek takřka na vtahující: např. při sledování KRÁSNÉ HAŠTEŘILKY se divák ocitá vzdáleně v trochu podobné situaci jako hlavní hrdinka, která je nucena malířem, aby pózovala ve vyčerpávajících, krkolomných pozicích. Stejně jako se ona nakonec sama rozhoduje dokončit započaté, i divák překonává případné nepohodlí čtyřhodinového sezení a rozhoduje se zůstat v kině, stát se spolupracovníkem, někým zúčastněným. Podobně můžeme u LUDWIGA uvažovat o tom, že divákův umělecký zážitek zvyšuje, že si film s hlavním hrdinou doslova *protřpí*, než oba dospějí ke kýženému, a přeci stále oddalovanému,

46) O neukončenosti se Vachek ve filmu přímo zmiňuje: „Všichni pořád mají tu nekrofilní tendenci, jako že se něco hroutí, něco je dočasně, a já bych chtěl, aby žili s vědomím, že to nikdy nekončí.“

deptavě tragickému i osvobodivému konci. Vachkovu filmu *CO DĚLAT?* bylo kritiky často vytýkáno, že je „příliš“ (dlouhý, chaotický, rychlý, bezohledný...): jeho „potíží je bezmíra“⁴⁷⁾. Tato jeho ne-míra je ovšem dle mého zcela záměrná, je to protikonvenční, „nepohodlný“ umělecký prostředek, díky němuž se Vachek tak intenzivně dotýká skutečnosti, svých utkvělých témat, zázračných nahodilostí i nezavršených spojitostí (lapi-dárně řečeno: všechna velká díla jsou v něčem ne-mírná). V jednom interview Vachek řekl: „Ten, kdo se dívá na film – a vnímá umění vůbec – je uzavřen ve skořápce. Prvním tahem umělce je rozrazit tu skořápku. Musíte diváka *vyvést z míry*, aby mohla vklouznout do otevřeného vědomí vnímatele živá myšlenka.“⁴⁸⁾ (Zvýraznila H. B.) To, že je i s divákem veden dialog, znamená, že i na diváka jsou kladeny požadavky, že musí dílu *odpovídat* a ne jen pasivně přijímat: na otevřenost filmu reagovat svou otevřeností, nabízené významy si určitým způsobem přestrukturovat, třídit, tvůrčím způsobem doplňovat.

Helena Bendová (1976)

Studentka filmové vědy na FF UK v Praze.

(Adresa: Cukrovarnická 51, 162 00 Praha 6; e-mail: helena.bendova@ff.cuni.cz)

Citované filmy:

Atalanta (L'Atalante; Jean Vigo, 1934), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova a zpět aneb Jak jsem sestavoval novou vládu* (Karel Vachek, 1995), *Intolerance* (David W. Griffith, 1916), *Jacques Rivette, le Veilleur* (Claire Dennis, 1990), *Kleopatra* (Cleopatra; Mankiewicz, 1963), *Krásná hašteřilka* (La Belle Noiseuse; Jacques Rivette, 1992), *Ludwig* (Luchino Visconti, 1973), *Mezihra* (Entr'acte; René Clair, 1924), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Pohrdání* (Le Mépris; Jean-Luc Godard, 1963), *Polibek* (The Kiss; Jacques Feyder, 1929), *Povolání: reportér* (Professione: Reporter; Michelangelo Antonioni, 1975), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1938), *Udavač* (Le Cousin; Alain Corneau, 1997), *Vlnová délka* (Wavelength; Michael Snow, 1967), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1969), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1925), *Zařikávač bouře* (Le Tempestaire; Jean Epstein, 1947).

47) Jiří Cieslar, *Souboj s Vachkem*. „Kritická příloha Revolver revue“ 1996, č. 6, s. 102.

48) J. Peňás, c. d.

SUMMARY

THE TIME AND PASSAGE OF FILM SENSE

Four "long" films

Helena Bendová

The topic of this article is the length of film duration as a meaning-adding component. The non necessary connection between what presents as mere quantity, i.e. between the number of projection minutes and quality, is demonstrated using the example of four long films (INTOLERANCE, LUDWIG, LA BELLE NOISEUSE, WHAT IS TO BE DONE?). Critical evaluation of films as "too short" or "too long" – supportable by argumentation – is contraposed by the insupportable claim about the "ideal length" of this or that work. The Aristotelian idea of an optimal size of a work is compromised by the fact that the length of a film changes the latter substantially, as various length versions of "the same films" prove. The abbreviated version of LA BELLE NOISEUSE deprives the film not only of the subtle hints, of the meditative nature of its rhythm, of the poignancy and ambiguity of the scenes, and also of the main theme – the process of the creation of a painted image (film). As long as there is an (artistic) reason for the film to continue without exceeding the "feasibility of the performance and the viewers' attention span" (Aristotle), let it continue: the justification of its length is the fact that each of its individual parts has a purpose, either on its own or as a part of its effect on the work as a whole. Indeed, the prolongation of the duration of a work (persistence) appears to be an aesthetic objective in itself (see Shklovsky, Gadamer). The perception of time is difficult for people – time is elusive, it catches them unawares. We perceive time only by delimiting it, simplifying it – therefore we usually pass over the net duration, the present (see Bergson, Kermode). During the perception of a work of art there seems to be an extension of the illusory present, an intensification of the time experience (see Zuska).

Films striving to extend their duration apply certain specific protraction techniques: slow motion; repetition; freeze-frame; slowing down of the narrative structure. 1. *Slow motion shots* exerts a special effect – they seem to aesthetise spontaneously anything they depict, which is proof of the direct connection between the extension of perception and its switch to the aesthetic mode. 2. *Repetition* is, to a certain degree, present in almost all films; it is usually necessary for the maintenance of the coherence of the plot; sometimes, however, it is used more or less for its own sake for its reverse, time-linearity disrupting force. During repetition we witness, on the one hand, consolidation of meaning and, on the other hand, its modification. 3. *Long shots* illustrate time in its continuity, with accent on the duration of time. They guide the viewer to a more concentrated perception, to digression from the specific content of the shot to the film whole, or to contemplation of the passage of time. Some traditional film theoreticians (Balázs, Bazin, Kracauer) observe film as a medium whose strength rests in the ability to unveil reality. In their preference of film realism they emphasise the feature of incompleteness inherent in the film medium. The tendency not to complete (a shot, a film), refers not only to realism but also to pure cinephilia: long shots/films offer hope of the existence of a smooth transition from film to life. 4. *Freeze-form* is perceived as immobility at a moment when movement is expected. It reveals gaps in continuity, it refers to withheld breath, the inability to continue. It offers an opportunity to overcome this by creativeness. The opposite of freeze-frame is a threat of the end, death, materialisation. The reluctance to complete the work may reflect the effort of its creators to prevent the transformation of the work into a mere cold, alienated "object". 5. The slowing down of the narrative structure is achieved not only by the slowing down of the rhythm, it also implies the dwindling away of the narration, the disruption of its totalising tendency. This is linked to the "problematisation" (deferral) of the end which is of key importance for the narration, giving it, in reverse, its sense (Ricoeur, Kermode). The desire for the peace of the end, and the desire for the excitement of creation are, nevertheless, equally legitimate. Aiming at

non-completeness, and stress on duration are typical for the open type of the whole and opposite to the whole defined by its borders (see Bergson, Deleuze).

By their flow, long films demolish the illusory component (the aesthetic distance of the viewer), and simultaneously point it out by exceeding the norm. Any possible accompanying physical experience, as well as the non-moderateness of the work's length, may be utilised intentionally by such films to reinforce viewer enjoyment.

Translated by Naďa Abdallaová

Články

MEDZI/HRANIE TVÁRE

Martin Kaňuch – Milan Matiaška

1. Vstupné otvory

*Predstaviť si, vytvoriť tvár, nie nehybnú či zatvrdnutú,
ale akoby vynorenú z vody, opláchnutú od významu, je spôsob ako odpovedať smrti.*

Roland Barthes: Ríša znakov

Neustávajúce pýtanie sa na tváre – opisy ich tvorenia a fungovania, prieniky do mechanizmu ich produkcie, objavovanie a archivácia ďalších afektov, teda vlastností a síl tváre, premeny spôsobu jej artikulácie, snaha rozpoznať konfiguráciu (signifikácie) tváre – vyznačuje rôzne vstupné otvory. Mnohé sme minuli, do niektorých sme len nahliadli, iné v našom experimente používame. Vchody v diskurze o tvári¹⁾ sa menia na spleť chodieb, priehlbín a prielezov, často sa pretínajú, zbiehajú či od seba vzdiaľujú – otvárajú tak ďalšie možnosti pristupovania k tvári.

Nepochybne zaujímavé je pozorovanie tváre tak ako sa ukazuje a ponúka pohľadu; príklon k viditeľnosti tváre, či viditeľnému tvaru. Z toho zároveň plynie, že tak ako sa tvár dáva, svojou viditeľnosťou, zakladá aj tajomstvo (skrytosť) alebo vlastnú neurčitelnosť, nečitateľnosť.²⁾ Pozornosť priťahuje blízkosť a zároveň zaostávanie pri snahe zachytiť pohyb (stávanie) tváre: jej s-tvárenie i rozplývanie, fixáciu i fluktuáciu. Pohľad teda smeruje k tvári, ktorá sa ukazuje a skrz to uniká. Je to celkom singulárna záležitosť. Nejde tu samozrejme o hľadanie esencie tváre. „Tvár není tváří proto, že by participovala na nějaké ideji tváře.“³⁾

Zameranosť na tvár však pre nás znamená iný smer a zoom. Dôležitejšie ako samotný ikon tváre, naznačený napr. aj vzťahom viditeľného (štrukturovaného) a skrytého (inzistujúceho), je nestabilita tvárovosti, kvalita pohybov, oka-mih premeny v afekte. Snažíme sa sledovať zvláštnu dispozíciu tváre k tekavosti (*fluidite*). Je to akoby nezvládnuteľná sila (intenzita) tváre. Testujeme rýchlosť, v ktorej dochádza k zmene výrazu, rýchlosť

1) Píšeme cez diskurz o tvári, cez diskurz tváre, hľadajúc neskoršie (= už aj teraz) ne-diskurz tváre.

2) V tejto formulácii ešte čiastočne presvitá metafyzický rozdiel vnútri znaku – výraz ako prejav skrytého obsahu; všetko je však písané takým duchom a umožňuje pociťovať také smerovanie, napredovanie písania, ktoré sa oslobodzuje z pút tohto tradičného dualizmu.

3) Miroslav Petříček jr., „Poststrukturalismus“ a výtvarné umění. Nepublikovaný text.

toku tvárenia. Nie je to teda krúženie okolo istej pozície tváre, orientácia na jednu alebo druhú, viac alebo menej ustálenú polohu tváre. Fascinujúci je prechod od jednej k druhej, pretekánie tvárovosti samo osebe.⁴⁾

Inšpirujúca a podnecujúca k zapísaniu bola hercova tvár, tvárenie sa herca. Samozrejme, nielen v nej je rozpoznateľná spomínaná dispozícia. Pretekajúcu (medzihravú) tvár môžeme zahliadnuť kdekoľvek.⁵⁾ Je však zložitá ju – ako singularitu – kdekoľvek nájsť. Sústredili sme sa preto na tvár, ktorá sa často ukazuje, necháva sa z-obrazovať. Je to tvár, ktorá stojí v popredí, ktorá už nie je len kdekoľvek, pretože často vyčnieva nasvetlená, na scéne. Očarujúca a zároveň iritujúca je tvárovosť pri ktorej strácame istotu: tým ako sa (na) medzi jej dvoma polohami naša dôvera potvrdzuje a hneď zmätená rozkladá a mizne. Bezmocnosť pohľadu, neschopnosť rozhraničiť tvárenie, rozložiť ho do plánov alebo vrstiev, neodrádza. Naopak, vyvoláva akési zvädzanie – zvod(nosť), erotizmus tváre. Vieme, už vopred o svojej prehre, ale opätovne podliehame. Tvárovosti v toku. Tvárovosti, ktorá sa nedá očakávať, ktorú nestíhame vnímať. Rozhranie tvárovosti ako jej kľzavosť.⁶⁾

Tvár prekľzavajúca, vedomá⁷⁾ si svojej rýchlosti: tej tvári sa nedá veriť, pri nej môžeme len s úsmevom (slastne) pochybovať. Pravdivá a zároveň tak nepravdivá: *falošná*. Áno, možno smerujeme k tomu, čo je v tvári **silou faľše**. Myslíme ju ako falošnosť skoro deleuzovskú, t. j. nerozlíšiteľnosť pravdivého a nepravdivého, skutočného (civilného) a hraného, reálneho a fiktívneho.⁸⁾ Napríklad Miki Manojlović z UNDERGROUNDU: ťažko nájdeme falošnejšiu tvár.

Zhrnuté a zvýraznené: nezaujímá nás tvár herca, tvárenie sa pri hraní a tvárenie sa mimo scény, priestoru hrania. Lákavé je prežívanie ako nevyhranenosť. Roz(o)hranie tváre. Zaujímavá začína byť až hladkosť (na) medzi – **hranie sa žitím**.⁹⁾

* * *

Písali sme to spolu. Ležíme vedľa seba na jednom papieri. Vpisovali sme sa do seba: raz bol niekto prvý (hore), inokedy sme si polohy vymenili. Nie vždy sme si rozumeli, radi sme (si) odporovali. Robili sme to dvaja a mysleli s úsmevom (slastne) na herečky.

4) Kladieme otázku, či nie je možné namiesto o fluidite uvažovať napríklad o „skákovosti“.

5) Tým sa prihlasujeme k nietzscheovskému stieraniu hranice medzi životom a umením.

6) Možno tu je miesto, kde by sa mohli aspoň v istom zmysle prekryť obidva naznačené prístupy, obidve metaforiky (metaforika fluidity a metaforika diferovania). Kľzanie, prekľzavanie totiž môže mať rôzne akceleračné stupne: od skľzavania k nevyhraniteľnosti až po kľzanie s krajným efektom zrýchlenia do novej kvality.

7) Prípadne: nevedomovedomá.

8) Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*. London 1989, s. 126 – 147.

9) Hranie sa žitím ako rozpútanie síl faľše, ktorá nie je v opozícii k stabilizovanej či dialekticky stabilizovateľnej pravdivosti tváre. „Jeho výraz bol adekvátny situácii...Tváril(a) sa autenticky“, to je ešte ošiaľ metafyziky (jednoznačného v nejednoznačnom). Ide o to radikalizovať mystérium tvárovosti smerom k hraníu hry tváre (pozri tiež 1.2).

1.2 Vis-à-viSion

*Co je to, co nazýváme viditelným? To, co ohmatáváme pohledem,
čeho se dotýkáme zrakem, na čem můžeme okem spočinout,
co ale také vzdoruje našemu zraku tak, že jakoby vrací náš pohled zpátky oku,
z něhož paprsek vidění vyšel.*

Miroslav Petříček jr.: „Poststrukturalismus“ a výtvarné umění

Dva Magritteove obrazy, umiestnené vedľa seba. Dve odlišné scény, dve rôzne situácie. Portrét a zátišie. To čo je skryté v jednom, je viditeľné v druhom. Podoba človeka zastretá predmetom a predstava vyvolaná maskou. Obrazy, ktoré sa dopĺňajú v spôsobe akým variujú zobrazovanie nezobraziteľného; obrazy, ktoré sa približujú k tajomnému novými riešeniami úlohy o vzťahu viditeľného a neviditeľného a ktoré sa, z iného uhla, týkajú otázky dostupnosti a nahliadnuteľnosti ľudskej tváre.

Dotýkajú sa teda toho – miesta, veci alebo tváre – čo ostáva skryté, ne-uvidené, čo môže byť prijímané ako tajomstvo, alebo nahliadnuté ako „krajšia možnosť“ (Richard Weiner). Obraz vľavo i obraz vpravo (sa) priťahujú pozerajúceho skrz predmet – **jablko** a ambivalentnosť jeho postavenia. Na jednej strane, u *Syna človeka* (1964) zakrýva najsignifikantnejšiu časť ľudského tela, miesto, ktoré ostáva ako jediné takmer vždy odhalené, miesto, kde sa koncentruje výraz, odkiaľ vychádza hlas.¹⁰⁾ Miesto večného hľadania tváre. Problém viditeľného sa tu črtá permanentne ako záležitosť skrývania: „Každá vec, ktorú vidíme, skrýva inú vec...“ Vizibilita znamená v danej perspektíve definitívnu odkladu: „...vždy chceme vidieť to, čo je skryté, namiesto toho čo vidíme“ (René Magritte). Nemožnosť zachytiť či nahliadnuť *za...* človeka fascinuje, je súčasťou hry alebo sporu, vyvoláva napätie a prebúdza túžbu. Skrytá tvár človeku uniká za vecami, maskami, kožou (*sublime skin*; France Borel¹¹⁾); stráca sa v otvoroch hlavy. Dívajúcemu sa vždy niečo stavia do pohľadu.

10) K nemu sa obracia pozornosť Druhého. „Tvár a teprve tvár je to, čo mně dává mou viditelnost.“ (M. Petříček jr., c. d.). Tieto slová, okrem iného, signalizujú aj isté kultúrne vymedzenie. „Pro nás je všechno obličejem,“ odpovedá Baudrillardov indián belochovi na otázku, prečo žije nahý. „Celé tělo je tváří a prohlíží si vás.“ (Jean Baudrillard, *O svádění*. Praha 1996, s. 41.) Videnie/vidina tváre na hlave zakladá v našom kultúrnom kontexte možnosť stretnutia s Iným, je predpokladom dialogického vzťahu. Tvárou sa človek ukazuje, tvárou komunikuje. Pritom komunikačná funkcia tváre, ako to naznačuje Gilles Deleuze, „zajišťuje nejen komunikaci mezi dvěma osobami, ale také v jedné a téže osobě, vnitřní shodu mezi jejím charakterem a její rolí“. (Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris 1983. Cit. podľa nepublikovaného prekladu Přemysla Maydla.)

Je pravdou, že človek sa tvárou ukazuje a komunikuje, tvár emituje a recipuje všetky signifikantné znaky. Je miestom, kde sa počína akýsi záhyb. V dimenzii intersubjektivity sprostredkovanej obsahovými a výrazovými formami signifikácie je tvár záhybom všetkých záhybov – *iné ako druhý*. Západná (kresťanská, belošká) tvár má význačné postavenie – jej javenie sa je vlastne zjavením, ako zjavenie je aj prijímaná (vnímaná – vnímať západným spôsobom tvár znamená uznať v nej zjavenie Neznámeho). Západná tvár je epifanická. S tým počítal Shakespeare, s tým počítal Nicholas Cage, s tým musí počítať aj Beležová. Ba ešte aj Tarantinove a Rodriguezove filmy, kde difundujúca, vaporizujúca a v živle nevyhranosti (nie tvárovej, ale v nevyhranosti samotného sveta) ponorená tvár rozohráva vzťah medzi signifikantnou semiotikou a semiotikou inverzie gýču, aj tie zachovávajú epifanizmus.

11) Porov. France Borel, *The Face played*. In: *Francis Bacon: Portraits and Selfportraits*. London 1996.



René Magritte: Ženatý kňaz

Foto archiv

Na strane druhej, je u *Ženatého kňaza* (1961) predmet nášho záujmu skrytý za maskou. Človek si ich nasadzuje a vymieňa z rôznych dôvodov: napríklad, aby udržal alebo opakoval výraz (divadlo a fixácia afektu), prípadne ich používa ako formu ochrany alebo odstupu (mimikry). Masku ho ukryje pred pohľadom Druhého, utají totožnosť, znemožní alebo predĺži rozpoznávanie. No Magritte zvyrazňuje aj ďalšiu jej stránku. V maske samotnej je obsiahnuté aj popretie toho, k čomu bola stvorená. Neustále pripomína, že je ľudským gestom. Priložená k inému povrchu vnáša do neho črty, ktoré v nej zanechal človek. *The mask makes the apple disturbingly human*. Stáva sa tak prostriedkom, ktorý dokáže ľudské skrývať, ale zároveň ho sama pripomína a odhaľuje. Masku tváre zmazáva, ale aj generuje. Tvár je v tomto obraze skrytým supplementom masky.¹²⁾

Motív viditeľného a neviditeľného sa tu ďalej prevrstvuje a obohacuje. Už nejde len o zobrazenie (myslenie) vzťahu skrývajúceho a skrývaného, ale aj o jeho prekročenie,

12) „Maska neskryva tvár, ona je tvárou / The mask does not hide the face, it is the face.“ Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London 1996, s. 115.



René Magritte: Syn človeka
Foto archiv

či skôr obídenie (*detour*). Ako už bolo naznačené, viditeľnosť je sama sebe limitom (tým, že vidím, zároveň nemôžem vidieť / za). Zaujímavý je teda posun pozornosti, alebo lepšie, zameranie na potenciu skrytého, zvýraznenie možnosti preniknúť k skrytému (tvári) stvorením. Záujem spodobovať, predstavovať si, stvárať to, čo nám uniká; slovami Michela Foucaulta: **myslieť fantazmy**.¹³⁾

Vybrané obrazy s príзраčnou ľahkosťou a čistotou rozvrhujú predmety a rekonštruujú situácie, ktoré demonštrujú prostú nepriehľadnosť toho, čo sa nám ukazuje (viditeľné, čitateľné), potvrdzujú imaginárnosť toho, čo je označované ako ľudská tvár.

13) Porov. Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha 1996.

1.3 Hlavy a Tváre

*Mrazil mě pohled na obličej zevnitřka, ale ještě daleko
víc jsem se bál pouhé hlavy bez tváře, zející jako rána.*

Rainer M. Rilke: Zápisky Malta Lauridse Brigga

Sme urobení z rovnakého mása.

France Borel: Francis Bacon – Zoškrabaná tvár

Len niekoľko neistých krokov. Náčrt úvahy, ktorá sa hneď rozvetvuje. Najprv narazíme na *tváre bez hlavy*. Ako tváre sú videné, tvármi sa stávajú a ako usadené tváre-predstavy sa časom aj drolia a rozpadávajú rôzne tvarové kompozície. Potenciálne stváriteľný je každý terén, povrch, stena alebo hmota. Existujú však miesta, ktoré permanentne priťahujú oko človeka a pokúšajú jeho predstavivosť. Najimaginatívnejšie sú zvláštne „geologické“ úkazy, tváriace sa steny alebo povrchy (krajiny) z materiálu neznámeho pôvodu a podivného sfarbenia, do ktorých sa odtlačil akýsi pohyb. Stopa je potom potvrdzovaná a obhajovaná ako ľudský tvar. Niekedy je nutné čitateľnosť jemne vylepšiť (reštaurátorské práce) a vylúčiť/podnietiť tak pochybnosti. Nie je to iba „nemotivované“ pozorovanie ale pristupovanie a do-tvárovanie v snahe uvidieť vlastnú tvár. Aj tento fenomén je len ďalším z dôkazov, ktoré usvedčujú naše vedomie ako prax neustáleho (okamžitého) rozpamätávania. Prejavuje sa to práve v našej potrebe určovať podoby, v schopnosti akýkoľvek tvar vidieť ako tvár: či už je to na červenom povrchu inej planéty, alebo na modrom povrchu našej planéty, v Turíne či *Argentíne*.¹⁴⁾ Každý odtlačok hlavy-tela do plátna (Kristova tvár – *verum icon*), všetky steny a plochy, ktoré zaznamenali nejaký tlak, pohyb a istú vlhkosť, tj. snali určitú podobu, môžu byť dôkazom stvorenia tváre.

Druhou vetvou sa dostávame k *hlavám bez tváre* (HbT). Takéto určenie nemá implikovať doslovné „smazání obličej“, vygumovanú ľudskú podobu. Predná časť hlavy si uchováva tvar, nestráca rozpoznateľnú formu. Práve naopak, všetka pozornosť sa venuje jej do-tvoreniu, dovŕšeniu predstavy o jej dokonalosti. No tým, že všetku lásku a prostriedky pohlcuje fabrikácia dokonalého tvaru (ideálnej podoby), tým sa deformuje, ak nie vymazáva, fungovanie tváre.¹⁵⁾ Vzniká hlava, ktorá nedokáže vyvolať ani vidinu tváre; popiera akékoľvek hľadanie a rozlíšenie tvárovosti. Je možné zahliadnuť tvár, sledovať meniace sa tvárenie, napríklad na hlave, ktorá pripomína hraciú plochu prenajatú plastickým chirurgom? Opakované umelé zásahy do hlavy erózívne pôsobia na „pevnosť“ usporiadania tváre. Usporiadanie, v ktorom sa nedá objaviť prejavovanie reflexie alebo sily tváre. Na kúsky rozbitá, po častiach nahliadaná tvár. Práca na hlave, rozsiahlejšie terénne úpravy i subtilnejšie formy okrášľovania, odkazujú k tej istej skutočnosti – anulovaniu tváre a existencii umelej bytosti, „bytosti čistého zdání, bytosti zbavené vlastného

14) Divadelný prenos tváriacej sa steny do hry na Madon(n)u v Perónovej Argentíne. Divadlo GunaGu, Bratislava 1998.

15) V súvislosti so zvädzaním alebo fascináciou píše Jean Baudrillard o zahľadení akejkoľvek inštancie, napr. aj inštancie tváre v „dokonalosti umelého znaku“ (J. Baudrillard, c. d., s. 112).

smyslu¹⁶⁾. Medzi *light* spôsoby zahladzovania tvárovosti patrí napríklad líčenie, *hard* formou dotvárania je už spomínaná vypočítaná, navrhnutá a implantovaná podoba. Príkladom hlavy, ktorá je sústavne vylepšovaná, nanovo projektovaná a rozpracovávaná, je hlava Michaela Jacksona, u ktorého je prístup k sebe samému uskutočňovaním istej vízie. Svojím snažením najradikálnejšie dokazuje, že nie všetci sme urobení z rovnakého mäsa.¹⁷⁾ Niektorí chce a má na mäso biele („libové“), iní chce naopak do zlatista opálené. Čierna stena chce byť bielou, chce byť čistou formou. *Muž, ktorý sa rozpadol* (Edgar Allan Poe).

Medzi hlavy bez tváre patria aj hlavy ľudí, ktorí nepríjemne rýchlo preberajú a strhávajú rôzne podoby. Tie sa stávajú len krátkodobými, dočasne zachytenými alebo prímraznutými (*Frozen*) návlakmi. Bláznivým, už dlho sa točiacim kolotočom ná-podôb, tvárí návlakov, je *hra na Madon(n)u*¹⁸⁾, teda hra na „niečo“, čo sa chce stvoriť, ale zatiaľ sa nevie prejavovať a odhaliť inak ako, mierne povedané, citovaním.¹⁹⁾ Nebudeme obsírne opisovať spôsoby jej tvorenia: prepracovaný rytmus vtláčania sa na svetlo, rýchle miznutie starých a opotrebovaných podôb. Pripomína to nielen striedanie rôznych výrazov, premeny gestiky, ale aj naťahovanie sa do určitej, konkrétnej tváre; trendy *face fashion*: strihy, línie, doplnky. Preberanie rolí a striedanie identít (*identita v prechode*; Wolfgang Welsch).²⁰⁾

Ona je Madonna – má to v tvári? Ako dlho pretláča a necháva usadiť jednu tvár? Dokáže sa vôbec osamote s-tváriť? Ak nie, potom: *Who's that girl?* Zdá sa, že je to samo-identifikovateľný objekt. HbT.

16) J. Baudrillard, c. d., s. 111.

17) Dokonca sa predpokladá, že niektoré telá a tváre, ktoré sa denne ukazujú na obrazovke, sú produktami tajných vesmírnych programov. V rámci medziplanetárnych výskumov sú modelované ako vysoko odolné organizmy. Ako uvádza Martin Michálek, produktom NASA a jedným z najdôležitejších jej príjmov na tejto planéte je práve Michael Jackson.

Jackson silikonizuje mäso vlastnej hlavy, privolávajúc tak moderné sily artificializácie človečiny, vzývajúc (naivne, nevedomky, z donútenia, nečisto-pedofilsky) formu človeka, ktorá má prísť z nadchádzajúceho tisícročia.

18) Madonna prevracia na ruby vzťah privátne-verejný, bez obvyklej úcty k studu, s tvárou zvláštne necudnou, príťažlivou celkom novým spôsobom, a to najmä vďaka istej pozícii v sociálno-recepčnom poli. Madonna a Jackson akoby sprístupňovali ďalšiu dimenziu problému tváre, nejako zrejme súvisiacu s aktivitou sondážnej hlavy bez tváre (pozri ďalej), tj. možno tváre bez čít, akcelerujúcej do *music culture*, do *american way of life*.

Nejde tu už o fluidný pohyb k nevyhranosti, ani o možnosť dvojakeho (n-akého) čítania menlivosti tváre, nejde o variabilitu semiotiky tváre, o sklzy či preskoky v jej vnútri, zahrnujúce aj jej – takú či onakú – mnohopočetnosť. V hre sú preskoky medzi rozličnými semiotikami, rozličnými čo do fungovania i povahy; kým jedna z nich ešte môže byť (ne)interpretovateľná, čiže zliata do nerozlišiteľná / rozkmitaná do mnohosti navzájom heterogénnych skutočností, druhá si vyžaduje úplne inú aktivitu – napojenie, sebaprojektovanie, (seba)obranu politickej stratégie, pragmatiku (ne)postoja.

19) „Čím je potom naša tvár, ak nie *citáciou*?“ Roland Barthes, *Empire of Signs*. New York 1982, s. 90.

20) „Nie je ničím iným ako ‚remake‘ rozličných rolí, ktoré predvádza – striedaním kostýmov a identít na otvorenej scéne: raz Marilyn, raz Marlene, ďalší raz niektorá z amerických, potom zase európskych vzorových hviezd.“ Wolfgang Welsch, *Estetické myslenie*. Bratislava 1993, s. 133.

ILUMINACE

Martin Kaňuch – Milan Matiaška: Medzi/hranie tváre



Cindy Sherman: Bez názvu # 314 E

Foto archiv

2. Fluidita tváre

*Je biela a lesklá, beztvárá a čerstvá, trpna a neústupčivá
vo svojej jedinej náruživosti, ktorou je príťažlivosť.
Disponuje mimoriadnymi prostriedkami na ukávanie svojej náruživosti:
obteká, podmieľa, rozmýva, presakuje.*

Francis Ponge: O vode

Ďalším otvorom preliezame do vedľajšej chodby (uvažovania o tvári). Zdržíme sa tu. Pristúpime k režimu tváre z inej strany. Posunieme sa k inému výhľadu na fungovanie (organizáciu) tváre. Ide o prechod k takému *skupenstvu*, stavu tvárovosti, ktorý sa vyznačuje nepredvídateľnosťou, ľahkosťou a aj istou rýchlosťou pohybu. Zvádza svojou príťažlivosťou, zvláštnym *pôvabom* (Gilles Deleuze). Vyhľadáваме jej tekavosť.²¹⁾ Chvíľu, keď je bystrinou: tečúcou, pretekavou, skáčucou.

Dá sa vôbec tvár vnímať ako nejaké skupenstvo? Ako/kedy je v pevnom a ako/kedy v kvapalnom stave? Na jednej strane rozlišujeme tváre ako usadeniny alebo tváre-návleky (tvár napísaná, nanášaná /líčenie/, či radikálnejšie, tvár implantovaná na hlavu), na strane druhej, vnímame tváre v ich tekavosti, prispôsobivosti.²²⁾

* * *

Teda, čím sa môže rozvlniť existujúca tvár? Ako presakuje cez masku hrania? Hrajúca tvár sa väčšinou necháva viesť (herecký výraz ako *studium*, alebo ako spoločenská požiadavka) sú to práve vyhrané a vyhranené osobnosti, *hlavy-časomerače*, ktoré (sa) kontrolujú trvanie afektu a sú schopné svoju tvár usporiadať na polhodinu tak, a na desať sekúnd inak. Toto je divadlo (tváre) v kryštalizovanej podobe hranie so svojimi ľahko rozpoznateľnými „príznakmi tvárovosti“. Existuje však (v divadle) tvár, ktorá dokáže podrývať ustálené algoritmy správania, ktorá dokáže prúdiť tak, že nepodlieha tlaku? V tejto roztekanej tvári rezonujú spojenia, ktoré nekorešpondujú s príslušnými signifikáciami. Prelieva sa cez masku a tá sa v nej roztápa. Rozpúšťajú sa do seba. Takto obohatená, z odlišných zdrojov nasycovaná zmes uvoľňuje tvárovosť a v istom zmysle, ako píše Deleuze a Guattari, „uvoľňuje *sondážne hlavy*, ktoré, sledujúc svoje dráhy, rozpúšťajú vrstvy, rozbíjajú múry signifikácie a vystreľujú von z dier subjektívácie, vytínajú stromy, aby mohli rozbujniť dobré pýry-rizómy a odvádzajú prúdy do pozitívnych línií deteritorializácie alebo do kreatívnych línií úniku.“²³⁾

Zaoberáme sa *divadlom (bez) tváre*. Východiskom je práve naznačená rozbiehavosť. Jedna vetva, ktorú sme už načrtli, nás odkazuje k formám *divadla tváre*, čitateľným aj ako

21) Fluidné, okrem toho, že ukazuje k tekutému a kvapalnému (tečúcemu, plynulému, neistému, vláčnemu...), sa dotýka – aspoň anglické *fluid* – aj plynného stavu.

22) Sme si vedomí toho, že nielen fluidné odkazuje k sondáži. Línie úniku sa nemusia spájať, ako sa tomu obšírne venujeme my, len s tekavosťou. Obchádzame iné režimy tváre (tvárovosti).

23) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, s. 261.

výstupy predstierania a prehrávania; druhá vetva, na niektorých miestach prenikajúca do prvej, nás odkazuje k *divadlu bez tváre*, čo ale neznamená ilúziu o vyradení alebo obídení už spomínaného mechanizmu produkcie. Upozorňuje skôr na výnimočnú fazetu tvárovosti, tú silu tváre, ktorá spôsobuje, že uniká vedľa a okolo usadenín, teda *stredom* hercovho výrazu. Neoznačujeme pritom novú polohu tváre, novú konštitúciu výrazu (reteritorializácia). Hľadáme len možnosť ako vystriechnuť okamihy zmnoženia, schizoidné záblesky tváre možnosť cítiť prelamovanie sa vlny (deteritorializácia). „Tekutinou je podľa definície to, čo sa chce radšej podrobovať príťažlivosti, ako udržiavať svoju formu, to čo odmieta každú formu, aby sa podriadilo svojej príťažlivosti.“²⁴⁾ Príťažlivé je prekĺzavanie (podôb) tváre, napr. prelievanie civilného a herného prejavu. Našu pozornosť priťahuje divadlo v medzičase, tvár, ktorej životnosť určuje plynutie (na) *medzi*. Miera zakrivenia určuje jej mobilitu. Otázkou je tvár ako medzihra: najobľúbenejšia klzká plocha.

2.1 Línie (divadla) tváre

O tvári. Čo je ľudská alebo zvieracia tvár? Je to predná časť hlavy.
 Sú na nej orgány najdôležitejších zmyslov a ústny otvor. Tu sa vyjavujú city.
 Tu sa zrkadlí väčšina foriem výrazu... To tvár, ako sa hovorí, je oknom duše (oči).
 Oči predsa len nie sú oknami. Lež akými si periskopmi.
 Svetlo nimi do tela nevstupuje.

Francis Ponge: Prvé poznámky o „človeku“

Bélost vzduchu se zdá modrá pronikáním temnoty.

Leonardo da Vinci: Úvahy o malířství

Pohľad naráža na povrch hlavy, sleduje jej prednú časť, najčlenitejšie a najotvorovejšie miesto na tele. Ruka ukazuje na bránu úst, predtým pretierala nepriehľadné „okná do duše“. Vedie ich záujem rozpoznať tvár, zachytiť jej obrysy nahmatať a opísať formu tváre, určiť ju obsahom. Väčšinou odmieta stáť tam, kde bola pristihnutá, odmieta byť tým, čo do nej vsúvame, čím ju naplňame. Tvár sa ukazuje, ale tak ako sa dáva, stihneme ustáliť len jej slabý odlesk, ktorý obľahujeme linkami, navliekame do tvaru. Tvár rozplývajúca a prepádajúca sa do magickej hĺbočiny, či naopak, vyrážajúca z tmy. Pokusy preniknúť mnohosť tváre. Pozorovanie a naťahovanie sa za tvárou, jej nepostihnuteľnosť, pripomína ne-vysvetlenie tmy a hĺbky – čiernej diery – chazarského hlineného džbánu od najlepšieho čitateľa a lovca snov Mukkadása as-Sáfira, uvedené v Žltej knihe (židovské pramene) o chazarskej otázke.²⁵⁾ Ide o príbeh lovca snov, ktorý dostal v kláštore džbán. Pred spaním si do neho odložil prsteň, ale ráno ho už nevedel nájsť, nemohol

24) Francis Ponge, *Razidlom vecí*. Bratislava 1986, s. 27.

25) Hlinený džbán tu vystupuje ako absolútny signifikát vracajúci signifikanty v novej sile. Pozri Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London 1996 (plošina piata: 587BC–70AD. On Several Regimes of Signs).

ILUMINACE

Martin Kaňuch – Milan Matiaška: Medzi/hranie tváre



Arnulf Rainer: Tvár
Foto archiv

dosiahnuť pevný bod, dno džbánu. Ten pritom nebol taký hlboký, aby sa nedalo nahmatať, skúšal ďalej, ale „dno jako by mu niekam utíkalo“. Požiadal teda o vysvetlenie svojho učiteľa. „Mohl bych ti vysvětlit, co znamená tvůj džbán,“ řekl učitel, „ale dobře si rozvaž, stojí-li to za to. Jestliže ti řeknu, oč jde, bude mít džbán pro tebe i pro ostatní nutně menší cenu, než má teď. Protože, ať už by byla jeho cena jakákoliv, nikdy nebude větší než má džbán, který může znamenat všechno; jakmile ti však prozradím jeho účel, přestane být vším tím čím není, ale čím pro tebe ještě pořád je.“²⁶⁾

Ako sa objavuje tvár: v živej fasáde, črtajúca sa vo svetle²⁷⁾, či stále ohrozovaná alebo pohlcovaná tmou? Tvár sa takmer vždy javí skrz tento pomer, splývanie, prípadne svárenie bielych (*whiteness*) a temnoty. Často sa opisuje ako priesečník, stretávanie a/ako vzájomné prelínanie. Fluidné prestupovanie belostného, zjaveného, určeného a temného, nestáleho a amorfného. Roland Barthes skúma napísanú tvár (*written face*) v japonskom divadle. Je len vecou – plochou na písanie. Táto divadelná tvár „pozostáva z dvoch substancií: beloby papiera, černe zápisu (vyhradenej pre oči)“²⁸⁾. Pre Gillesa Deleuzea a Félixu Guattariho je tvár tiež vzťahom, podivným spojením: „je to systém *biela stena/čierna diera*.“²⁹⁾ Plocha, obrazovka, na ktorú naráža pohľad – diery, do ktorých sa nedostane. Jej beloba je rámcom, miestom projekcie, čierna diera implikuje voľný pád.

Temnota je kozmom tváre: jej hĺbkou, začiatkom, matériou. *Bezrozmerná čierna diera* predstavuje jej „prirodzené“ zárodočné prostredie. Nepozná okná – periskopmi svetlo do tela nepreniká (Francis Ponge). Jednotlivé tváre sa ukazujú – sú viditeľné, tým ako vystúpia z temnoty, nediferencovanosti. K povrchu, bielej stene. Vynáranie sa k svetlu je pritom nezavšiteľné, opakovateľné až do konečného ustrnutia, k posmrtnnej maske ako „poslednému dokumentu ľudskej expresivity“ (Arnulf Rainer). Vyvliekanie sa z tieňa v ústrety svetlu: vznik tváre, **s-tvárenie**. „Sugeštívna biela/bielosť, pohlcujúca diera, tvár. Bezrozmerná čierna diera a beztvárá biela stena sú dané vopred.“³⁰⁾ Rôzne uhly nazerania a spôsoby osvetlenia inak odкрývajú črty tvárovosti. Z temného kúta vychádzajúca a svetlom kreovaná tvár v LOST HIGHWAY.³¹⁾

* * *

Skúsime teraz naznačiť vzťah svetelnosti a tvárovosti v inej perspektíve. Dané prostredie, divadelný alebo filmový priestor, okrem iného určený aj istým rozvrhnutím svetla, produkuje predovšetkým tváre ustrojené k hraniu, tvary, ktorých osudom je opakovanie,

26) Milorad Pavić, *Chazarský slovník*. Praha 1990, s. 177.

27) Je tvár svetlom, čo sa skrýva, zahaľuje tmou, aby v tichosti zhromažďovalo svetelnú energiu? (Ak áno, pre koho?) Je bielou stenou, čo sa necháva posiať miliardami čiernych dier, alebo čiernou dierou stravujúcou všetky biele steny?

28) R. Barthes, c. d., s. 88.

29) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London 1996, s. 167.

30) Tamtiež, s. 168.

31) Iným príkladom môže byť scéna v divadle GunaGu: Pruh svetla v podzemí mieri na hlavu, zdroj leží na zemi. Nasvetlená tvár-povrch sa mení na mesačnú krajinu s ostrovmi svetla a priehlbinami bez neho. Telo sa v tieni na osvetlenom strope fantazmaticky predlžuje do vízie. „Hororový príbeh, tvár je hororový príbeh/A Horror story, the face is a horror story.“ (Tamtiež.)

pravidelné sprítomňovanie. Opakované vystavovanie sa svetlu, v pamäti zavedené držanie tela (*automatizmus pózy, gesta*; Henri Bergson). Zámerná pomalosť a zreteľná hranaťnosť prechodu, približovanie a pripomínanie tváří, zlepšuje ich uchopiteľnosť, čitateľnosť, využitie. Formuje sa pole vystužených podôb a ustaľovaných výrazov. Rezervoár vyskúšaných tváří, ktoré stále účinkujú. Automaticky rozpoznané tvárenie sa (tvári sa ako...) Takáto transparentnosť vedie až k návyku, vedie k osvedčenému a mnohokrát stvárenému. Poznáme ten výraz, očakávame ho. Vieme, že príde. Chceme, opäť máme chuť ho vidieť. Stuhnuté obohrané črty, ľahko identifikovateľné tvárenie sa pri hraní. Prehrávanie samého seba (preťaženie linky hrania) ústia do masky.

2.2 Línie úniku – hrať sa životom

Kreslete linii a nikdy ne bod! Rychlost proměňuje bod v linii!

Buďte rychlí, dokonce i když stojíte na místě!

Línie štěstí, linie boků, linie úniku.

Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Rizoma*

Príťažlivosť je príznakom každej podoby živej tváre. Na tvári herca sa zrkadlí pri akcii, v ktorej sa nedajú rozlišovať body (prerušenia), ktoré neupokojí prehľadným usporiadaním („suverénnou organizáciou tváre“), postupnosťou a deleniami. Konkrétna tvár, tá, pri ktorej môže človek len slastne pochybovať, tvár v medzihraní, fascinuje svojou nevyhranenou, vyhladenou zaoblenosťou.³²⁾ Pulzuje v ohybe: oblina v jej tvare odkazuje na zvláštny rýchlostný stupeň.³³⁾ Pohyb v tejto rýchlosti, prekĺzavanie v rozhraní akcie, robí z tváre permanentné prekvapenie. Hranie na *medzi* dvoma polohami tváre, bez možnosti označiť jednotlivé hrany a teda rozčleniť ich ako poznateľné prvky, ohraničiť ich do súborov predstavuje zrýchlený pohyb v hraničnom pásme. „Nejedná sa zde ani o imitaci, ani o podobnost, ale o explozi dvou heterogenních sérií do linie úniku vytvářené společnou rizomou, která již nemže být připisována, ani podřizována čemukoliv signifikujícímu.“³⁴⁾ V divadle tváre sme ešte schopný rozpoznávať vyhranené prejavy a hracie plochy (prehrávanie), a tiež úseky, keď sa hranie predlžuje mimo určené pole (dohrávanie, profesionálne deformácie). Rysovanie tváre zavedené líniami artikulácie (segmentarity, vrstvy, teritoriality). Dochádza tu k prestupovaniu: dá sa hovoriť o jednom a o druhom, registrovať prvok, ktorý prechádza, prestupuje do druhého (stratifikácia). Nejde však o intenzívne, plynulé (fluidné) prúdenie, ostávame na úrovni striedania alebo sčítania, prípadne výmeny. Radosť z tváre vyvoláva spôsob jej pohybu na *ceste*, ktorou sa

32) Výmyk z organizovanosti je však možný aj opačne, avšak toto „opačne“ leží na novej úrovni: podobne ako vo fluidnom mode tvárovosti aj tu sa ruší rozlíšiteľnosť hraného a nehraného (civilného), ale na túto nerozlišiteľnosť sa naštepuje nová diferenciacia: rálne preskoky medzi jednotlivými semiotikami tváre, ktorých je v dôsledku toho mnoho. Je to *iná*, to znamená inak dosiahnutá a inak účinkujúca pluralita materiálno-výrazovo tak či onak vytvarovaných tváří.

33) Čo ak je v režime skokov a ostrých diferencií fakticky možná akcelerácia? Potom by sme nehľadali teľnosť, ale mnohosť diferentných tekutín.

34) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Rizoma*. „Host“ 1996, č. 3 – 4, s. 9.

potvrďuje spojenie (celosť tváre). Prechádzame tvár vo chvíľach, keď podlieha silám toku, vírom a dostredivým prúdom. „Střed vůbec nemusí znamenat průměr, je to naopak prostředí, kde věci nabývají na rychlosti. Mezi věcmi neznámá lokalizovatelný vztah, který směřuje od jedné věci k druhé nebo naopak, ale kolmý směr, příčný pohyb, který je unáší jednu a druhou, proud bez začátku i konce, proud, který podemílá oba své břehy a nabírá na rychlosti uprostřed.“³⁵⁾

3. Konkrétna tvár³⁶⁾

Ako by si ako novinárka opísala samú seba v inscenácii Demokrati?

To by som si netrúfla. Radšej to zahrám...

Oľga Bešeňová v rozhovore pre Divadlo v Medzičase

Venované medzihravým stvárovaniam novinárky a herečky Oľgy Bešeňovej.

Mgr. Martin Kaňuch (1973)

Je doktorandem na Katedre filmovej vedy VŠMU v Bratislave. Venuje sa umení pamäti.

(Adresa: Katedra filmovej vedy, Filmová a televízna fakulta, Vysoká škola múzických umení, Ventúrska 3, 813 01 Bratislava)

Mgr. Milan Matiaška (1972)

Je doktorandem na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy FF UK v Bratislave.

Venuje sa predovšetkým slovenskej a českej literatúre a vzťahom filozofie a literárnej vedy.

(Adresa: Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

Citované filmy:

Underground (Emir Kusturica, 1995), *Lost Highway* (David Lynch, 1996).

35) Tamtiež, s. 24.

36) Tvár je konkrétna vo svojej feminínnej sexuálnej mäsovosti, vo svojom pohlavne príznakovom *flesh*... Nahota tváre je inej povahy než nahota tela. Pri tom môžu vstúpiť do hry aj ďalšie rozdielnosti podľa toho, či ide o mužské alebo ženské telo, a situácia je ešte iná (na rozpísanie a pokus o zdôvodnenie tejto inakosti tu už nie je miesto) na divadelnom javisku alebo filmovom plátne.

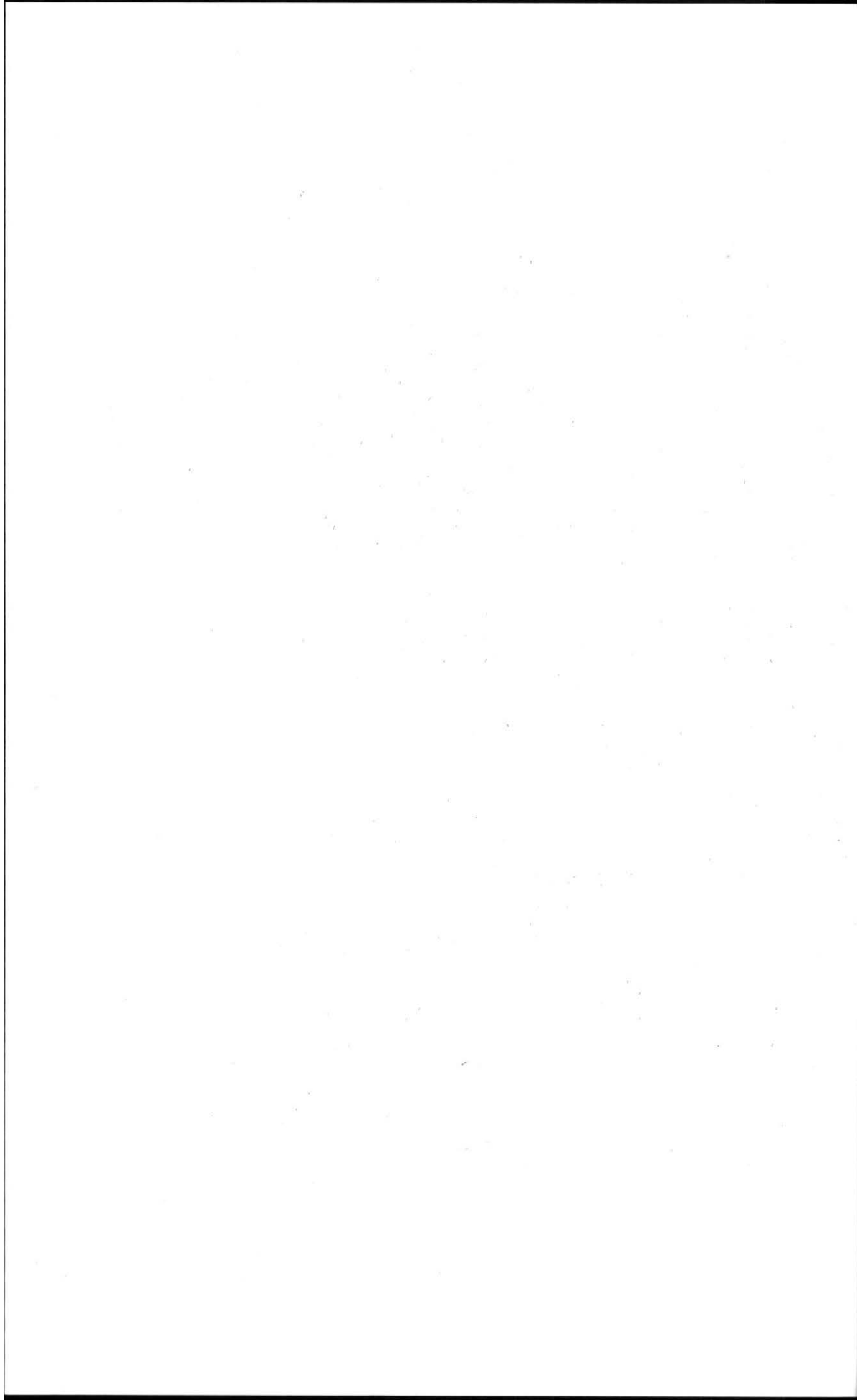
SUMMARY

THE INTERMEDIARY LINE OF THE FACE

Martin Kaňuch – Milan Matiaška

This is a text-experiment focusing on a special facial trait – faceness (*visageité*) – which we have called the *intermediary* line of the face. We are fascinated by the instability of faceness, the quality of its movements, the transformation of emotion. We try to trace the special inclination of the face towards volatility and fluidity. This could be described as the face's uncontrollable force (intensity). We test the speed with which it is able to change its expression, the speed of the flow of facial expression. This does not involve circling round a given facial position, orientation towards one or another, more or less constant facial situation. What fascinates us is the shift from one to the next, the brimming-over of faceness in itself. We are concerned with faceness in mid-flow. Faceness which cannot be anticipated, which we have no time even to perceive. The dividing line of faceness as its ambiguity, roundedness which has been smoothed away. A face which slips through, conscious of its swiftness. A face which cannot be believed; we can only have our (blissful) doubts, a smile on our lips. It is truthful and yet, at the same time, untruthful: *false*.

Translated by Karolina Vočadlo



Články

NEGATIV – POZITIV

Poznámky k motivu dvojnictví u Akiry Kurosawy

Radovan Suk

„Ty jsi stejný jako tvůj bratr. Ale on byl negativ a ty jsi pozitiv,“¹⁾ pravil v roce 1938 Akirovi Kurosawovi, prvnímu asistentovi režiséra Jamamota, Musei Tokugawa, který se v éře němého filmu etabloval stejně jako Kurosawův starší bratr Heigo jako jeden z nejproslulejších japonských benšiů, komentátorů děje a svérázných bavičů při promítání němých filmů. Na rozdíl od Heiga, který s příchodem zvukového filmu propadl beznaději a dobrovolně ve dvaceti sedmi letech odešel ze života, se bývalý benši Musei Tokugawa prosadil v herecké profesi. Kurosawa v této souvislosti uvažuje, jak by se mohl dále odvíjet život jeho nadaného bratra, jenž na něho měl zásadní vliv, nebýt onoho osudného dne a s odstupem událost bratrovy sebevraždy nahlíží jako rozhodující zlom ve svém životě. Temný stín ve výrazu Heigova obličeje a cosi ponurého v jeho osobnosti vytvářely pozadí, na němž mohla vyvstat Akirova vitalita. Jak sám říká, vidí ve svém bratrovi negativní film, který leží v základech jeho dalšího vývoje coby pozitivního obrazu.

Vezměme tuto událost, a to jak je v jeho pamětech pojednána, jako příklad, z něhož lze vyjít při analýze vztahu podobnosti, příbuznosti („bratr“) a opačné, kontrastní různosti („negativ-pozitiv“) v některých Kurosawových filmech. Zdá se, že záliba v extrémech, myšlení v binárních kategoriích jsou pro Kurosawu příznačné, současně s tím je ale v mnoha případech nutné konstatovat vzájemnou fascinaci těchto proti sobě postavených polů – postav, spjatých nejen v rovině dějové a motivické, ale také v hlubší rovině, kterou bychom mohli označit jako iracionálně-intuitivní. Následující text si podrobněji všímá tří filmů, z nichž každý vznikl v odlišné fázi Kurosawovy tvorby – snímek TOULAVÝ PES spadá do úvodní etapy jeho díla, byl natočen pod vlivem poetiky italského neorealismu a neméně silným vlivem amerického „film noir“ v roce 1949 po filmech OPILÝ ANĐEL a TICHÝ SOUBOJ, Kurosawova nejcitovanější díla RAŠOMON, ŽÍT a SEDM SAMURAJŮ měla teprve vzniknout. NEBE A PEKLO (1962 – 1963) lze zařadit do střední fáze jeho tvorby zakončené RUDOVOUSEM a konečně třetí film – KAGEMUŠA (1979 – 1980) – je výsledkem Kurosawovy zralé autorské osobnosti.

1) Akira Kurosawa, *So etwas wie eine Autobiographie*. Zürich 1991, s. 107.

Toulavý pes

V ohledu iracionální fascinace dvou protivníků je exemplární vztah mladého policejního detektiva Murakamiho a jeho protivníka, muže, jenž mu v přeplněném autobuse ukradne pistoli, aby s ní později spáchal vraždu. Detektiv jako by se zbraní přišel o vlastní identitu,²⁾ ihned se převlečen za vojenského vysloužilce pustí do pronásledování, jež svou nepatrnou nadějí na úspěch připomíná hledání pověstné jehly v kupce sena. Donald Richie připomíná,³⁾ že beznadějná situace, jíž čelí postavy Kurosawových filmů, je právě onou nezbytnou podmínkou, která z nich teprve činí hrdiny – tak jako tomu je v *SEDMI SAMURAJÍCH*, *TĚLESNÉ STRÁŽI*, či *ODVÁŽNÝCH MUŽÍCH*.

Ztráta identity a těžko vysvětlitelný pocit viny (zločin byl spáchán jeho zbraní), který zakouší Murakami, ho připodobňuje jeho protivníkovi. Právě na úrovni psance, „toulavého psa“, kterého je třeba zlikvidovat dříve, než se z něho stane pro lidskou společnost nebezpečný „vzteklý pes“, vzniká identita mezi detektivem a „jeho mužem“, přerůstající ze strany Murakamiho až v jakési hluboké porozumění, tajemné spříznění, dokonce sympatii. Jednoznačná hra na „četníka a lupiče“ je tak obohacena detektivovým kolísáním mezi kontrastními sociálními rolemi, jež má své existenciální dopady. Kurosawa ovšem anekdotu „ve stylu Georgese Simenona“⁴⁾ zintenzivnil tím, že postavy vložil do jednoho ze svých oblíbených mikrokosmů⁵⁾ s utěsněnými východy, připomínající tavicí kotlík nebo město-skleník⁶⁾ také extrémním letním vedrem, v němž se celý příběh odehrává: mezi mátožnými zpocenými postavami vyniká energický, nutkavý pohyb detektiva, mysteriózně puzeného ke svému cíli.

Film sleduje dramaturgickou linii pronásledovatelů, linie pronásledovaného zůstane nedotčena: vizáž pachatele je neznámá, právě tak jako jeho osobnost, jejíž obraz vyvstává jen nepřímou, skrze stopy či v zrcadle postav, s nimiž přišel vrah do styku. Přesto se v závěru pronásledovatel a pronásledovaný na první pohled poznají, a to ani ne tak prostřednictvím vnějších stop, ale jeden v druhém intuitivně vytuší pouto, které je spojuje, jako by se jejich identita vepsala do jejich tváří a pohledů. V akčním souboji dojde k rozuzlení, jež stojí za bližší zmínku: vrah je dostižen policistou v lese za městem, namíří na něj „jeho“ pistoli, prvním výstřelem ho zraní, druhým a třetím mine, pistole pro něho ztratila svou hodnotu, proto jí mrští po Murakamim. Ten se kvůli svému „fetiš“ na chvíli zdrží a v následném souboji zločinci nasadí pouta.

Během souboje se oba potřísní bahnem. Jak vedle sebe vyčerpaně leží na louce, prudce oddechující, kamera je zabírá z nadsledu. Na chvíli je tak vyvolána nejistota, kdo je kdo.

2) K. Visarius interpretuje motiv pistole: „Jeho umanuté hledání ukradené zbraně má v sobě něco z neurotické fixace. Její ztráta nemusí být bezpodmínečně chápána jako symbol kastrace, avšak váha, kterou detektiv zbraní přikládá, sahá daleko za racionální motiv strachu z profesní újmy.“ Viz Karsten Visarius, *Kommentierte Filmographie*. In: Akira Kurosawa. München, Wien 1988, s. 102.

3) Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley, Los Angeles 1965, s. 61.

4) Tamtéž, s. 58.

5) O Kurosawově filiaci k uzavřeným prostorům, z nichž není úniku, se zmiňuje G. Deleuze. Srov. Gilles Deleuze, *Film 1. L'image-mouvement*. Paris 1983. Dále srov. Jean Douchet, *Sur deux ou trois grands*. „Cahiers du cinéma“ 1990, č. 434 (červenec – srpen).

6) K. Visarius, c. d., s. 108.

Vnitřní spřízněnost dvou postav přešla do vyšší fáze, ve vizuální shodu. Energie filmu, ženoucí Murakamiho stále dopředu, se tak na chvíli zastaví v momentu ztišení, během něhož detektiv a vrah jenom v nehybném údivu, nikoli však pasivně, vnímají okolní přírodní a společenské děje: bezstarostný zpěv malých dětí, které jdou s paní učitelkou na vycházku, polní kvítí, jež se sklání přímo nad jejich hlavami.

Na chvíli je tak jejich „mužná záležitost“ překryta atributy, jež se spojují s radostným novým dnem, s „mozartovskou linií“, která předtím zavládla při jejich souboji v lese. Dívka z nedalekého domu cvičí na piano Mozartovu skladbu a výstřely ji vyruší. Ona přeruší hraní a jde se podívat z otevřeného okna. Ale výstřely v tomto kontextu, v tomto jejím světě působí tak neskutečně jako sluchová halucinace, takže se uklidněna zase vrátí k pianu. Během chvíle, kdy policista a zločinec leží vedle sebe, se tato senzualistická atmosféra radostného povstávání nových tvarů, sepětí přírodních a lidských cyklů, kultury a nature, znovu rozhostí.

Vrah však poté propukne v pláč a chvilková identita se opět zruší, oba se vrátí do svých společenských funkcí a rolí, které je vizuálně a lokálně odloučí. Così na způsob existenciální či psychické jednoty mezi nimi, jak se zdá, trvá: v závěrečné scéně odehrávající se v nemocničním pokoji, kde leží Murakamiho nadřizený Sato (byl postřelen právě inkriminovanou zbraní), se mladý detektiv vyznává z pocitu viny, Sato ho utěšuje tím, že brzy na všechno zapomene.

Mžítkový okamžik identity a zrušení původní hierarchie najdeme v obdobné podobě v závěrečné scéně bitvy ve filmu SEDM SAMURAJŮ, charakterizované mimo jiné také tím, že nemá žádného vnějšího pozorovatele, kromě kamery. Ale i ta jako by byla vtažena do bitvy, stala se její součástí. Až do té chvíle panovala přísná hierarchie mezi třemi stavy – samuraji, rolníky a bandity. Každá z těchto kast měla své zájmy, každá z nich stála stranou té druhé, což v závěrečné bitvě neplatí: všichni jsou strženi do vražedného víru, všichni se vyválejí v bahně, kterému dá vzniknout prudký liják na návsi vesnice, takže se téměř nedá říct, kdo ke komu patří. Nebude snad příliš velkou nadšátkou prohlásit, že toto bahno představuje jakousi zárodečnou hmotu, *prima materia*, chaos, z něhož povstane nový pořádek, uspořádaný kosmos, v němž ovšem platí stejné zákony jako předtím.

Autorův záměr je zřejmý: chce ukázat, že v bahně, v němž se v TOULAVÉM PSU ušpiní detektiv i vrah, zmizí všechny individuální rozdíly, jako by chtěl svědčit o tom, že *všichni jsme z jedné podstaty, z jedné hlíny, a to bez ohledu na to, jestli se jedná o spravedlivého nebo hříšníka*. Je to hlubší identita než jen morální, která v tu chvíli vzniká.

Symbolicky po scéně bitvy následuje v SEDMI SAMURAJÍCH epilog s významným rituálem sázení rýže. Stav se opět oddělí, právě tak jako chvilková nerozlišenost lidí. Dokonce i charakter půdy se změní: z pole válečného se teď stane pole orné. Tak jako se předtím život a smrt dostaly do bezprostředního kontaktu, tak se zase v tuto chvíli odlučují.

Význam negativu pro další vývoj pozitivu

Ačkoli vrah ve filmu zaujímá přes své podstatné místo ve struktuře filmu coby vizualizovaná figura pouze okrajové postavení a jeho tvář se objeví výhradně v závěrečné scéně,

režisér prohlásil, že právě jeho postava mu jako jediná skýtá možnost hlubšího vhledu.⁷⁾ Jinými slovy: to, jak je autor spokojen s výslednou podobou určité postavy, naprosto nezávisí na jejím postavení na škále mezi dobrem a zlem (což není zdaleka tak samozřejmé, jak se to na první pohled jeví), s mírou její přítomnosti na plátně, nýbrž na její dispozici umožnit vhléd a vzbudit porozumění, jež má spojitost s její otevřeností, nevyhraněností.

Problematické rozložení sympatií mezi kladné a záporné hrdiny, které dokresluje předcházející úvahu, zaznívá i v Kurosawově výroku⁸⁾ k prvotině Sanširo Sugata: „Mám rád nehotové postavy – možná poněvadž jsem také já sám ještě nehotový, nehledě na to, jak jsem starý [...]. Proto jsou protagonisté mých filmů často začátečníci, což platí také pro Sanširo Sugatu. [...] Co se mě týče, myslím, že se svým naturelem podobám Sanširo Sugatovi, ale cítím se být rovněž *zvláštním způsobem přitahován* k postavě Higakiho.“ (Záporný hrdina tohoto snímku – pozn. R. S.)

Blíže nedefinovaný „zvláštní způsob přitažlivosti“ pro padouchy, vrahy a kriminální spodinu, pro lidi „na dně“⁹⁾ je čímsi na způsob elektrizujícího napětí mezi kladným a záporným polem, jež poskytuje dějový spád. Nacházíme je v mnoha podobách mezi protikladnými postavami zlosynů a věčných začátečníků, kteří reprezentují režisérovo alter ego a přenášejí tak na úroveň příběhu jeho fascinaci zápornou postavou, jež se tak stává i jejich vlastní fascinací.

V Kurosawových filmech se ovšem toto dynamizující napětí, tento zvláštní způsob přitažlivosti nemusí týkat jenom pojetí postav: může být podle něho utvářen i topos celého děje. Příznačné je to pro film NEBE A PEKLO, jehož prostor i děj je záměrně strukturován do dvou odlišných částí. První část se odehrává ve vile průmyslníka Gonda, jež je položena vysoko nad městem. Vyzývavě se vypínající, bílé zářící dům s prosklenými stěnami, do něhož je tak dobře vidět, je přeneseně řečeno oním nebem, z jehož statické nehybnosti jsme stříhem vytrženi a přeneseni do vlakového expresu, dějiště, odkud postupně sestupujeme do méně honosných a prominentních čtvrtí města, abychom nakonec dospěli až do městských slumů a drogových doupat, kde se v infernálním přísvitu míhají stíny narkomanů. Nebe a peklo je tu ukázáno v několikerém významu: topograficky v strukturovaném mikrokosmu, společensky jako výraz postavení určitého místa či čtvrti na nějaké mapě, dále pak jako odraz určitých etických kategorií, a nakonec a především na úrovni individuálního pojetí postav, kde se zračí jako určitý stav mysli.

O podobné utváření prostoru Kurosawa usiloval i v TOULAVÉM PSU, ale v obráceném pořádku. Děj se měl odehrávat ve čtyřech typických čtvrtích Tokia¹⁰⁾ – Asakuse, Uenu, Shinjuku a Shibuye – což znamená, že měl postupovat od té „nejnižší“ k „nejvyšší“, ale silný tajfun mu znemožnil natáčení v posledních dvou čtvrtích, takže TOULAVÉMU PSU jako společenské alegorii bylo souzeno zůstat „v pekle“.

I toto vynucené omezení přispělo k tomu, že film tak koncentrovaně líčí obraz světa pronásledovaného muže, jeho „peklo“, aniž by poohlížel do jiného prostředí. Detektiv

7) D. Richie, c. d., s. 62.

8) A. Kurosawa, c. d., s. 155n.

9) A to i v doslovném slova smyslu: Gorkého hru Kurosawa adaptoval v roce 1957.

10) D. Richie, c. d., s. 58.

proniká do tohoto cizího světa, chodí po stejných ulicích a potkává stejné lidi jako jím pronásledovaný muž. Jak píše Visarius: „[...] detektiv vede stejnou existenci naplněnou nepokojným shonem, erotickými zábranami a zločinným pokušením, do nichž se zapletla jeho oběť a skrytý dvojník.“¹¹⁾ Murakami se tak stává jeho alter egem, ale nebylo by přesné označovat jejich vztah jako identitu. Spíše jde o „lom v jejich identitě, který jednoho činí zrcadlem toho druhého“. K takové identitě, zrcadlové obraznosti, potom patří i to, že vrah je levák.

Dvojnictví

*Rozhodně neexistuje žádný jiný spisovatel, který by mě
tolik přitahoval, tak opravdový, tak ušlechtilý.*

Kurosawa o Dostojevském¹²⁾

Kurosawa se na několika místech svých pamětí vyznává k vlivu, který na něj měla ruská literatura, především dílo Dostojevského, vstřebávané pod vlivem bratrovým již v dětství. V roce 1951 se k Dostojevskému výslovně přihlásil svou adaptací IDIOTA. Impuls, který četba ruského klasika Kurosawovi udělila, lze ovšem identifikovat i v hlubších vrstvách než jen v této rovině faktické. V jeho filmografii najdeme díla, která jsou věrna duchu Dostojevského, přestože u nich chybí jediný explicitní odkaz k jeho dílu. Inspirační a spříznění s oblíbeným spisovatelem jsou u Kurosawy zřejmé především v rovině konstrukce vyprávění a v rovině pojetí postav, jež příběhům propůjčuje dynamiku. Karsten Visarius odvozuje tuto dynamiku vyprávěcí konstrukce v TOULAVÉM PSU přímo z moderního pojetí dvojníka, tak jak se utvářel u F. M. Dostojevského.¹³⁾ Pokusme se v historické zkratce ozřejmit tento do jisté míry společný „dvojnický kontext“ zahrnující navzdory všem jejich individuálním rozdílnostem, odlišným kulturám a uměleckým druhům oba autory.

Otokar Fischer sleduje ve svých *Dějínách dvojníka* proměny dvojnického motivu už od jeho antických kořenů, od mýtů o blížencích Kastorovi a Polluxovi, o Narcissovi a Echó, od Plautových frašek přes starořímskou veselohru, Goldoniho a Shakespeara k autorovi stojícímu na pomezí klasické a romantické německé literatury, spisovateli Jeanu Paulovi, který podle Fischera představuje předchůdce moderních zpracovatelů romantického a patologického motivu dvojníka.¹⁴⁾ Z Fischerova výkladu vyplývá, že motiv dvojnictví, ač prošel vznešenou dílnou helénské tragédie (nedochované tragédie Sofokla a Euripida pojednávající vážné téma Héraklova domnělého otce Amfitryona), byl především spojen s komickým pojetím, které těžilo z potenciálu možných záměn a „omylů“, a to až do doby Shakespeara (*Komedie plná omylů*) a moderních pojetí amfitryonského mýtu u Molièra a Kleista.

11) K. Visarius, c. d., s. 105.

12) D. Richie, c. d., s. 81.

13) K. Visarius, c. d., s. 104.

14) Otokar Fischer, *Dějiny dvojníka*. In: T ý ž, *Duše a slovo*. Praha 1929.

Teprve v literární epoše německého romantismu variace na dvojnické téma začínají opět „těžknout“, vymanivše se z „nízkých“ komických žánrů směřují k bolestně pociťované dualismu duše a těla, snové touhy a skutečnosti, či k fascinující dvojdomosti lidského „já“, které se stává nejen velkým tématem klasické literatury (Goethův *Faust*), ale také nového moderního dušezpytu – ustavující se psychiatrické vědy.

Autorem, který Paulovu oblíbenému motivu poskytl nikoli snad hloubku či zásadní novost, ale nové životaschopné formy, byl E. T. A. Hoffmann, skrze jehož dílo byl dvojnický motiv zprostředkován literaturám dalším, především pak literatuře ruské, která mu vdechla v tvorbě Dostojevského novou intenzitu.

Podle Fischera splynulo dvojnické téma natolik těsně s Dostojevského tvorbou, že je nutno je považovat za jeho životní motiv. Na příkladu rané novely *Dvojník* a jejího rozdvoujícího se hrdiny Goljadkina Fischer zmiňuje některé typické rysy, které Dostojevského spojují s tradicí dvojnické literatury: motiv zrcadla a zrcadlících ploch, které se stávají předmětem Goljadkinova znepokojení a ohrožení, sen jako významný prvek halucinačních sekvencí a konečně samotná fyzická identita Goljadkina a jeho dvojníka, „vytváření přízraku zdvojené vlastní podoby“. Právě tento poslední prvek však Dostojevského zároveň odlišuje od jeho předchůdců, a stává se tak rysem distinktivním. Dostojevskij totiž na rozdíl od Paula či Hoffmanna pracuje s dvojníkem jako s postavou vytvářející, nehotovou, nikoli jako se „strnulým rekvizitem romantického básnictví“, „zděděným motivem, při němž běží jen o vhodné umístění a efektní osvětlení“.¹⁵⁾ Zde bychom našli výrazné paralely k tvorbě Kurosawově: stejnou cestou jako Dostojevskij vede Goljadkina, který nakonec dojde k uvědomění, že stojí tvář v tvář sobě samému, vede Kurosawa Murakamiho a spolu s ním i diváka, aby před nimi vystala skrytá a jen na dálku tušená podoba mezi hrdinou a jeho dvojníkem. Jeho obraz je jen postupně doplňován, aniž by kdy nabyl své celistvosti, což se netýká jen dvojníka, ale i jeho předobrazu.¹⁶⁾

Dostojevského podstatný přínos k dějinám dvojníka se ovšem stane patrným až v jeho závěrečných románech *Běsi*, *Výrostek* a *Bratři Karamazovi*. Idea dvojníka je tu prohloubena o náboženskou dimenzi, a to koncepcí ďábla. Na otázku, proč právě ďábel, nabízí Fischer shrnující odpověď: „...ďábel ode dávna byl ne pojímán, ale temně pociťován za vyvracející doplnění, za protějšek a za dvojníka lidstva, nejen ‚simia dei‘, ale věčný doprovazeč, neodbytný stín, zrcadlový obraz mravnostního snažení, odrážený do pitvorných forem zkreslených a zubožených, stíhaný posměchem a vzbuzující hrůzu. Podívá-li se člověk do zrcadla, zašklebí se naň skrytý jeho obraz, vyskočí proti němu jeho dvojník, vstupuje v životní skutečnost zlé jeho vědomí, ďábelské jeho nitro, zděděný jeho hřích.“¹⁷⁾

Na studii Fischerovu v mnohém navazuje Dostojevského monografista František Kautman¹⁸⁾ v kapitole *Dvojník*, kde dokládá, že rozdvoujování osobnosti Dostojevského postav přesahuje otázku klinickou a patologickou k otázce mravní a ve svém celku je uchopitelné teprve na vyšší rovině sociálně-psychologické a ideologické.

15) Tamtéž, s. 194.

16) Srov. S Kurosawovou zálibou v nehotových postavách.

17) O. Fischer, c. d., s. 201.

18) František Kautman, *Dostojevskij – věčný problém člověka*. Praha 1992.

V sledu Kautmanových úvah vyniká pasáž o dvojnictví jako významném estetickém prvku ve výstavbě uměleckého díla a jeho souvislosti s principem polyfonie a dialogické podstaty Dostojevského děl.¹⁹⁾ Tato dialogická podstata zakládá prostor pro existenci postav, které proti sobě stojí v polárním postavení. Lze tak sestavit dokonce jakési schéma jeho pozdních děl, v nichž přichází ke slovu určitá „párová organizace“. V té je pak každé postavě přiřčen její dialogický partner. Tato uskupení, v jejichž rámci nelze vést ostrou hranici, představují jakési vyšší organické i sémantické jednotky, znemožňující jednoznačně oddělit formu dialogu a vnitřního monologu. Je to z toho důvodu, že dvě postavy spojené dialogem jsou analogií jednoho vědomí štěpícího se na nižší složky, jež jsou rovnoprávnými agenty této dialogičnosti: dialog má „dvojnickou“ motivaci a vnitřní monolog vyúsťuje do „dvojnické“ antinomie.

V této souvislosti se zdá být případné připomenutí Lotmanova pojetí textu ve své funkci generátoru nových významů. Lotman s odkazem na Bachtinův koncept dialogičnosti chápe text jako nestejnorodý útvar nacházející se ve stavu jakési homeostatické normy, rovnováhy, z níž může být vyrušen zavedením jiného textu (pod čímž si můžeme představit i čtenáře přistupujícího k textu).²⁰⁾ V tomto pragmatickém aspektu, který je tu chápán v širším slova smyslu než jako pouhý kontakt textu a čtenáře, se projevuje, jak Lotman říká „hluboce dialogická povaha vědomí jako takového. [...] Text jako generátor významu a myslící zařízení potřebuje k tomu, aby byl uveden v činnost, partnera. [...] Má-li vědomí působit, potřebuje k tomu jiné vědomí, text potřebuje text a kultura kulturu.“²¹⁾

Dostojevského postavy se štěpícím se vědomím (Goljadkin, Ivan Karamazov) lze v těchto pojmech popsat jako zvláštní případ lokálního textu, který se rozpadá na dílčí polarizované subtexty, mezi nimiž je navázán dialog. Dialogičnost je tak přenesena na ještě nižší úroveň. Dostojevskij ji odhaluje jako vlastnost imanentní vědomí.

Kautmanova studie zmiňuje „typ“ Dostojevského postav, jež dokázaly ve svém nitru obsáhnout polární protiklady (Stavrogin, Versilov, Ivan a zejména Dmitrij Karamazov). „Tyto postavy nosí dvojníka ve svém nitru. Jejich okolí se v nich nemůže vyznat a nemůže je správně zařadit: mají v sobě zárodky geniálního zla i geniálního dobra. Jsou nevypočitatelné ve svých slovech i činech. Tvoří samostatný svět o dvou pólech a tyto póly jsou v ustavičném sváru.“²²⁾

Zdá se, že obdobný moment – příležitost k zafixování dvojníka ve svém nitru – se naskytá i v tak „realistickém“ filmu jako je TOULAVÝ PES. Aniž by se Kurosawa výrazně odchýlil od vedení příběhu v dramaturgii zločinu a zpochybnil konvenci kriminálního žánru či vnější identitu postav, otevírá velmi nenápadně prostor, v němž lze sdílet právě tyto jejich niterné fascinace. S dvojníkem se lze vypořádat různým způsobem: může být násilně zprovozen ze světa, dokonce samotným svým předobrazem, což má za následek smrt jich obou²³⁾, protože pouto mezi nimi je osudné, hlubší, než by se mohlo zdát.

19) Tamtéž, s. 158 – 161.

20) Jurij Michajlovič Lotman, *Text v textu*. In: *Tartuská škola*. Praha 1995, s. 13 – 27.

21) Tamtéž, s. 19.

22) F. Kautman, c. d., s. 166.

23) To je případ Poeovy povídky William Wilson, kde probodnutý dvojník šeptá svému (sebe)vrahovi příznačná slova: „A přece jsi od této chvíle i ty mrtev – mrtev pro svět, pro nebe i pro naději! Existoval jsi ve mně – a hle, moje smrt ti v tomto obraze, který je i tvým obrazem, zjevuje, jak dokonale jsi zavraždil sám sebe.“

Jiným způsobem, neméně nebezpečným, je pokus o integraci alter ega do niterného prostoru vlastního vědomí. Jde o pokus, s nímž se spojuje hrozba rozpadu stávající integrity a příležitost k nabytí nové identity. Jako by to byla i situace, v níž Kurosawa zanechává Murakamiho na konci filmu: otřesen tím, co se stalo, rozumí Murakami oběma stranám, je sice detektiv, ale vnikl natolik do světa svého protivníka a jeho existence, že není schopen z ní vystoupit.

Zrcadla

Lotman ve své studii *Text v textu* na příkladech z dějin umění zkoumá nejružnější proměny pragmatických vztahů, aby nakonec přistoupil ke zkoumání specifické rétorické figury, textu v textu a jeho nejjednoduššího případu – textu, který je zakódován stejným kódem, ale dvojitě (obraz v obraze, divadlo na divadle, film ve filmu, román v románu). Tyto rétorické figury se úzce pojí s motivem zrcadla a dvojnictví: motiv zrcadla ve filmu a ve výtvarném umění jsou podle Lotmana literární analogií motivu dvojníka.²⁴⁾

V epilogu filmu *NEBE A PEKLO* se motiv dvojníka a zrcadla protnou v jednom obraze, do něhož předcházející děj vyústí. Zápletka pochází z McBainovy knihy *King's Ransom*. Kurosawa děj s jasně vymezenými koordinátami nebe a peklo, nahoře a dole, dobro a zlo přenesl do přístavu Jokohama. Příběh o únosu syna průmyslníka Gonda, který se únosci zdaří jen částečně, neboť místo něj unese jeho kamaráda, syna Gondova řidiče, nese vedle kriminální roviny zločinu a pronásledování také metaforickou rovinu, věnovanou tématu lidského vidění a zraku. Z této roviny vyvěrá i samotná únoscová motivace – kamenem úrazu se mu stane Gondova vila, vystavěná vysoko nad městem, která v něm, neúspěšném člověku, vyvolá iracionální nenávist pokaždé, když ji zdola, z okna svého chudičského pokojíku, spatří. Právě tak jako on nahlíží dalekohledem do soukromí Gondovy rodiny, shlíží povolání policisté nenápadně dolů, aby zaregistrovali možnou stopu. Přestože Gondo není přímo zasažen únosem, rozhodne se vyhovět únoscově enormnímu požadavku, čímž vědomě pohřbí svou úspěšnou podnikatelskou kariéru a doslova vyhodí své jmění z okna (expresního vlaku), tak jak si žádá únosce. Chlapec se tím dostane na svobodu a policie může rozjet velkolepou pátrací akci, jež nakonec vede k dopadení viníka, lékaře Takeučiho, který je mimo jiné vinen z šíření drog a dvojnásobné vraždy.

Takeuči je odsouzen k trestu smrti. Před vykonáním rozsudku si přeje ještě hovořit se svou obětí, Gonde, který mezitím na troskách ne vlastní vinou zkrachovalé firmy začal budovat novou. Oba muži se setkají ve vězeňské hovorně, odděluje je silné sklo a mříž. Takeuči se doznává beze stopy lítosti ke spáchaným činům, vystavuje na odiv svou nenávist a lhostejnost k popravě. Peklo, které ho čeká, nebude horší než to, v němž žil tady na zemi. Zeptá se Gonda, jestli ho také nenávidí. Gondova odpověď je klíčová: „Proč jsi tolik přesvědčen o tom, že bychom se měli nenávidět?“ Takeuči se zhroutl, zmítajícího se odsouzence ostraha vyvleče z místnosti. Za sklem, jež dělilo zločince a jeho oběť, se začne vysouvat kovová přepážka, která definitivně přehradí prostor mezi nimi.

24) J. M. Lotman, c. d., s. 22 – 24.

25) Stejně jako Murakamiho jej ztělesnil Toširo Mifune.



Nebe a peklo (Akira Kurosawa, 1962 – 1963)

Foto archiv

Film je napěchován odkazy na motiv vidění. Vedle optických aparátů – dalekohledů, kamer, fotografických přístrojů a projektorů – jsou ve filmu nepřehlédnutelně exponovány i brýle proti slunci, noční velkoměsto se pod reflektory a lampami stává zdrojem světelných odrazů a kaleidoskopického zrcadlení. To vše jsou obrazy, které si přímo říkají o reflexi.

Vedle druhotného blyštění je motiv zraku samotnou esencí kinematografického zpracování, exhibičního snímání kamerou, jež v žádném Kurosawově filmu není tak nápadná. Při natáčení vlakové sekvence bylo užito devět kamer, mezi nimi i 8 mm kamera, jež je přímo začleněna do kriminální linie příběhu. První část filmu odehrávající se v interiérech Gondovy vily zaujme někdy až desetiminutovými brilantními záběry, jež sugerují staticnost děje a atmosféru nesnadného řešení Gondova životního dilematu, zda má zničit své životní dílo kvůli cizímu dítěti.

Klíčovou závěrečnou scénu ve věznici snímá kamera téměř z neutrální pozice poblíž skleněné stěny, dále pak přes rameno postav a v jejich subjektivním pohledu. Obrazová kompozice tak ze skleněné stěny učiní nejen vizuálně propustné rozhraní mezi všeplatnými sémantickými osami příběhu (nahore-dole, nebe-peklo, dobro-zlo), ale část jejich vizáže se na skle zadrží a to se stane na malou chvíli čímsi na způsob zrcadla: z pohledu diváka, ale také Gonda a Takeučiho, se jejich podoby prolnou a vytvoří jednu jedinou tvář právě na tomto tenkém rozhraní. Vidíme, jak se v rádobě vyrovnaných očích únosce lesknou Gondovy slzy.



Nebe a peklo (Akira Kurosawa, 1962 – 1963)

Foto archiv

Jak podotýká Richie, je to vyšší stupeň jednoty, než zavládl v závěru TOULAVÉHO PSA.²⁶⁾ Tam se detektiv a zločinec stali identickými díky své neodlišnosti, bahno a zápas smazaly jejich individuální rozdíly, tady jsme svědky identity, která se nedotýká jejich odlišností, prociťujeme jednotu mezi nimi navzdory tomu, že jsou svými antipody. V TOULAVÉM PSU muži pouze vypadají, že jsou si podobní, zde skutečně sdílejí jednu identitu.

„Už zde více není otázka po hrdinovi a zlosynovi, či nebi a peklu, nahoře a dole, dobru či zlu. [...] Ačkoli se zpočátku nenáviděli, nyní jsou blízko tomu, aby se navzájem akceptovali.“²⁷⁾

Film končí v pro nás nejzajímavějším okamžiku. Kovová opona (také jedna z optických rekvizit) se zatáhne před sedícím Gondem právě ve chvíli, kdy ztrácí svého dvojníka. Lze se domnívat, že v tu chvíli se odehrává cosi jako interiorizace dvojníka v jeho vědomí, které je obohaceno o dialogického partnera.

Gondo neumírá se svým dvojníkem jako William Wilson. Charakter závěrečné scény spíše dává tušit inspiraci Dostojevským. Visarius vidí v Takeučim Raskolnikova ze *Zločinu a trestu* a v Gondovi nezištného knížete Myškina z *Idiota*, který Takeučiho konfrontuje se způsobem, jak rozpustit neblahý egoismus, v jehož kruhu jsou lidské osudy svázány.

26) D. Richie, c. d., s. 170.

27) Tamtéž.

„Překonává nenávist tím, že se ve druhém poznává.“²⁸⁾ Radikalita této „nadlidské“ morálky, již si Kurosawa na Dostojevském cenil, odpovídá i Kurosawovu přístupu k jeho postavám.

Spjatost dvojníka a zrcadla

*Pověst vypráví, že jednou vstoupili do říše temnoty tři muži,
jeden zešílel, druhý oslepl, jenom ten třetí, rabín ben Akiba,
se vrátil živ a zdrav domů a vyprávěl, že potkal sám sebe.*

Gustav Meyrink: Golem

Nebe a peklo lze považovat za rafinovanou, subtilní variaci na dvojnické téma, založené také na ambivalenci materiálu, který je podle Waltera Benjamina²⁹⁾ nepřítelem tajemství – skla. Hladké a tvrdé sklo „bez aury“ je tu využito ve funkci překážky oddělující Gonda a Takeuchiho. Navzdory svým vlastnostem, své studenosti a „objektivitě“, na níž se nic neudrží³⁰⁾, se však sklo stane zrcadlem, které je přímo ztělesněním tajemství. Kurosawa tu balancuje na hraně mezi polaritami skla a zrcadla, objektivitou a subjektivitou, neosobností a tajemstvím, antiiluzivností a iluzivností: sklo jako základní optický materiál se takto stává nositelem dvojznačnosti, což koresponduje s celou linií vidění a zraku v tomto filmu. Cítíme, že tato rozporuplná polarita se v Kurosawově pojetí dotýká i elementárních filmařských nástrojů, objektivu a kamery, v nichž je zvláště vzhledem k celkové střízlivosti NEBE A PEKLA, odhalen netušený potenciál tajemného.³¹⁾

28) K. Visarius, c. d., s. 221.

29) Walter Benjamin, *Zkušenost a chudoba*. In: T ý ž, *Agesilaus Santander*. Praha 1998, s. 147.

30) Sklo je také nepřítelem vlastnictví, říká Benjamin: „Velký básník André Gide jednou řekl: každá věc, kterou chci vlastnit, se mi stává neprůhlednou.“ Viz tamtéž, s. 99.

31) Pojetí dvojníka zhmožňujícího radikálně *jiné* a tajemné můžeme vystopovat v topologii Daniely Hodrové. Postava *jiného* vychází ze zvláštní souvislosti místa a bytosti, mezi nimiž se někdy vytváří vztah hraničící s identitou (město-bytost). Hodrová zdůrazňuje protiklad podobnosti a jinakosti, tak jak se uplatňuje v proměnách poetiky postav. Postavu s tajemstvím, kam řadí v české literatuře především tuláka, loupežníka a kouzelníka (ale také krysaře a „zlého samotáře“, „obchodníka s deštěm“, blouda a pokušítele), kteří se projevují často nanejvýš ambivalentně, dává do souvislosti s postavou dvojníka. Postava *jiného* s příznačným iracionálním momentem je zpravidla v próze 20. století spjata s iluzivním pojetím syžetu. „Antiiluzivní, literárnost zdůrazňující pojetí totiž její závažnost popírá, *jiného* degraduje a zlehčuje, dílo takto pojaté se stává hrou na *jiného* a s *jiným*, přičemž iracionální moment z charakteristiky této bytosti vesměs mizí.“ Viz Daniela H o d r o v á, *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie)*. Praha 1994, s. 126. Převědeme-li tento soud do oblasti filmu, pak musíme respektovat odlišné pojetí iluzivnosti ve filmu a psaném slově. Důkazem této nespojitosti jsou filmové adaptace klasických příběhů s postavou *jiného*: abychom se příliš nevzdálili od tématu, pak stačí připomenout Kurosawovu adaptaci Dostojevského *Idiota* (1951), jež v některých scénách utrpěla přílišnou doslovnost a věrnost předloze. Iracionální momenty, které Kurosawa přesto vykouznil, jsou výsledkem výsostně filmové iluzivní poetiky, jež nemá v Dostojevského knize oporu. NEBE A PEKLO se z hlediska sémantické osy iluzivní-antiiluzivní jeví jako zvláště rafinovaný text. Ačkoli je v průběhu celého filmu posilována antiiluzivnost prostřednictvím opticko-reflexivní linie, na konci filmu je právě dvojznačně uchopena zcizující skleněná překážka jako klasická iluzionistická rekvizita – zrcadlo – k navození iracionálního pocitu, aniž by byl zásadně narušen její primární charakter. Z ambivalentního uchopení samotných předmětů tak plyne oscilace mezi iluzivnem a antiiluzivnem, čímž je ve filmu zesílen moment hry.

Samostatnou kapitolu v reflexích a zrcadlení NEBE A PEKLA představuje způsob, jakým je do děje vizuálně uveden Gondův dvojník Takeuči. Není to expozice v Kurosawově díle ojedinělá a pojí se s ní příznačné, hlubinné významy. Takeuči se poprvé objeví jako odraz na hladině jakéhosi nevzhledného, odpadky zanešeného požárního rezervoáru, který se nachází blízko jeho bydliště. Kamera jeho odraz zachytí a poté sjede na jeho mizející postavu.

Zesílený dojem zlověstného odrazu na vodní hladině, jenž zde celkově ladí s motivem „pekla“, najdeme i ve filmu OPILÝ ANĐEL, kde se obdobně, navíc ve spojení s výhrůžnou hudební znělkou, zjeví nemocnému gangsterovi Macunagovi jeho boss, nenapravitelný zlosyn Okada. Zahnívající jezírko s takřka hmatatelně stoupajícími škodlivými výpary je v topologii Kurosawových snímků znakem mravního i společenského ohrožení a úpadku, k němuž je směřováno úsilí hrdinů. Ponurou bažinu je třeba vysušit, přeměnit, kultivovat, učinit užitečnou, změnit její identitu (tak jako se mění charakter půdy v SEDMI SAMURAJÍCH). Stává se tak objektem „faustovských“ spádů Kurosawových hrdinů, od tohoto okamžiku se odvíjí jejich „nigredo“ (první, saturnská fáze alchymistického díla, kdy se adept vyrovnává s temnými obsahy své mysli). V kostce tento vzorec nalezneme ve filmu Žít, kde nevléčitelně nemocný magistrátní úředník napře zbývající síly k prosazení projektu dětského hřiště na místě bažiny, semeništi nemoci.

Dvojník v sobě nese atributy této temné fáze, s vodní hladinou a s tím co se pod ní skrývá, je spjat, je jako by jejím výlupkem a Kurosawa tento jeho původ vizualizuje.

Ve snaze amplifikovat těsné pouto dvojníka a zrcadla, případně povrchu, který se stává zrcadlem, se naskýtají tři řešení. Všem třem těmto „filosofémátům“ je společné, že nakonec vyústí v problematiku poznání, a to nejen na úrovni abstraktní teorie, ale také, z utilitárního hlediska tohoto pojednání, v problematiku „poznání sebe sama“.

Tím prvním jsou obrazy z gnostických spisů *Poimandres* a *Podstata archontů*,³²⁾ gnostických mýtů o božstvu Člověk, v nichž je vodní hladina coby zrcadlo součástí léčky nižších, neduchovních bytostí, do níž upadne hrdina – Nebeský Člověk, syn nejvyššího božstva Nús (v *Podstatě archontů* se Nebeský Člověk nazývá Neporušenost). Mechanismus svodu je obdobný: Člověk, obývající nejvyšší duchovní sféru, se vykloní ze svého nebeského stanoviště a spatří svůj odraz ve vodě – „tvar sobě podobný“ v nízké Přírodě, vzplane k němu láskou a zatouží přebývat tam dole. „A jakmile po tom zatoužil, tak to uskutečnil a obydli bezrozumý tvar. A tehdy Příroda přijala svého milence a spojili se, neboť po sobě hořeli touhou.“³³⁾ Je nutno podotknout, že z hlediska Nebeského Člověka se spojení s Přírodou rovná mesalianci: v důsledku toho se stává člověkem pozemským. Mýty *Poimandres* a *Podstata archontů* můžeme nahlížet jako obraz pádu duchovní bytosti do hmoty, z níž se musí pracně vymaňovat prostřednictvím pravého poznání – gnóze.

Komentář Petra Pokorného k podstatě tohoto poznání není vzdálen našim úvahám: „Celý koncept gnóze je vlastně anagorizí sebe sama: Jako v antickém dramatu se situace často řešila rozpoznáním pravé totožnosti hrdiny, tak i gnostikové byli přesvědčeni, že

32) *Poimandres*, *Podstata archontů*. In: Petr Pokorný, *Píseň o perle – Tajné knihy starověkých gnostiků*. Praha 1998.

33) *Poimandres*, c. d., s. 239.

člověk se stane svobodným, jakmile pozná svůj vlastní božský původ – svou podstatu.³⁴⁾ Jakoby se obdoba této anagorize, opětného rozeznání hrdiny, odhalení jeho pravé totožnosti, dělo i v dvojnických příbězích: skrze druhého hrdina dospívá k hlubšímu poznání sebe sama, otevírají se před ním vrstvy jeho osobnosti, jež mu dříve byly nedostupné. V celé situaci je přitom uchován i numinózní aspekt druhého, ať už v Dostojevského koncepci ďábla, vtěleného běsa jako dvojníka, či Kurosawových realistických filmech, kde je dvojník zdrojem metafyzické úzkosti. Tím, že hrdina nahlédne ve svém nedotknutelném protipólu část své identity, „invariantní podstatu“, ³⁵⁾ nabývá podíl i na dvojníkově numinóznosti, dostává tak příležitost uvědomit si svou vlastní dvojdomost, skrze identický tvar dospívá ke své vlastní duchovní podstatě.

Ošidnost do jisté míry zaslepujícího povrchu se objevuje i ve studii Zdeňka Neubauera pojednávající o plošném pojetí substance, tak jak se ustavilo v novověké vědě v 16. století.³⁶⁾ Neubauer v této spojitosti mluví o „mýtu povrchové skutečnosti“, což je obraz světa v novověké vědě, příkládající hmotě povahu zakřivené, do sebe uzavřené plochy, která nikde nemá „šev“. Jakkoli je tento její povrch členitý a komplikovaný, neexistuje skrze něj cesta dovnitř. V tomto výkladu světa není místo pro hloubku, nitro, niternost, veškerá látka se jeví jako povrch. Věci a předměty v rámci tohoto světa jsou pojímány jako *res extensae*, prostorové věci dané výhradně svým povrchem, ale jejich prostorovost se ukazuje být pouhou iluzí, neboť i ta je redukována na pouhý objem. Takto mechanistické pojetí zahrnuje i přírodu, *fysis*, člověka, organismy. Svět svobodného povstávání tvarů, rození a zánik jsou převedeny na pouhý stroj-konstrukt. Tolik co se týče vybraného momentu Neubauerova základního popisu, z něhož vychází jeho kritika a dešifrování vědeckého mýtu coby pomíjejícího schématu a definování nových vědeckých paradigmat, jež nejsou v rozporu s náboženskou vírou.

Zdá se, že dvojnické téma, jež je ve své zralé literární formě spojené s romantickými epochami, a ve filmu s dědicem romantismu, expresionismem, je vzpourou proti dualitě ducha a hmoty, proti pojetí světa jako pouhé rozlehlosti, rozprostraněnosti, v níž jsou věci i lidé redukováni na pouhý objem. Dvojník jako by prostupoval absolutní povrch ve jménu opovrženého nitra, skryté vytěsněné hmoty, jež nabyla na síle. Z této perspektivy můžeme lépe porozumět i jistému konfliktnímu momentu v dějinách filmového umění: niterná horečnatost filmového expresionismu s jeho stíny, preludy a dvojníky nesmiřitelně stojí proti kovovému chladu moderních avantgard, vystavujících povrch na odiv. Expresionismus dává vyvstat silám, které tento neporušený povrch rozbíjejí.

Podle Neubauera mechanistické pojetí světa zachází s *fysis* jako se systémy, strukturami či soustavami, složenými ze součástí. „Jejich poznání proto nepotřebuje a také nepředpokládá nějaké hlubší porozumění, čili v-hled, intuici (in-tueor = hledím dovnitř): stačí povrchní výčet složek, komponent (con-pono = skládám) a jejich vzájemné polohy, pozice.“³⁷⁾ Toto poznání podle zásad světa *more geometrico*, které má charakter konstatace, je v přímém rozporu s poznáním, tak jak probíhá v dvojnických příbězích.

34) P. Pokorný, c. d., s. 245.

35) J. M. Lotman, c. d., s. 24.

36) Zdeněk Neubauer, Přírodní vědy a náboženství. In: *Nový Areopág*. Praha 1992.

37) Z. Neubauer, c. d., s. 71.

Nahlédnutí dvojníka se uskutečňuje prostřednictvím tváře, je spíše poznáním intuitivním, eidetickým, skrze které nahlížíme eidos v silném slova smyslu – jako podobu, druh a současně ideu.

* * *

Třetím možným řešením vztahu hladkého povrchu a temného nitra je Jungovo pojetí archetypů, konkrétně vztahu archetypů Persony a Stínu. Persona reprezentuje osobnost navenek. Podle Stevense se pro ni někdy užívá názvu sociální archetyp nebo archetyp konformity, poněvadž rozhoduje o výsledku naší společenské adaptace.³⁸⁾ Pojí se s ní jakési falešné mínění, přetvářka, to, čím člověk vlastně není, ale jeví se tak navenek. To, co není sociálně přijatelné, se nestává součástí Persony, nýbrž je odsunuto do osobního nevědomí (pod povrch), kde se právě z těchto zbytků „v temné, zastíněné, odkládací komoře freudovského nevědomí“ vyživuje a vytváří archetyp Stínu, jakési částečné osobnosti. Stín se ve snech zpravidla manifestuje jako postava stejného pohlaví jako snící, která vzbuzuje nedůvěru, zášť, zlost, strach. Jde o komplex, který má podle Junga stejné archetypické jádro jako archetyp nepřítele, dravce, nebo zlého cizince.

Během individuálního vývoje nabývá Stín opačné vlastnosti než Persona – nastává mezi nimi vztah vzájemné kompenzace, kdy Persona vyvažuje protisociální rysy Stínu a Stín kompenzuje povrchní přetvářku Persony. Komplikace jsou nevyhnutelné ve chvíli, kdy Ego pěstuje jen vnější masku Persony a „vyleští“ ji do hladka. Za popisem psychického procesu se nabízí současně i obraz: „naleštěná“ Persona jako zrcadlo, na němž vyvstává obraz stínového protivníka.

Zjevení dvojníka, který často nese právě atributy nepřátelské, výhrůžné osobnosti, pak můžeme klasifikovat jako zvláštní případ manifestace Stínu. Dvojník nejen v Kurosawových filmech vyvstává v případě, kdy hrozí přijetí společenské konformity. *Je tím, kdo rozšiřuje vědomí: přichází, aby v pravý čas podtrhl nohy jakékoli zjednodušující rutiny* (policista Murakami, jehož vidění se začíná štěpit na dichotomie dobré – zlé, zákon – zločin), *jakémukoli sveřepě prosazovanému, neadekvátnímu životnímu dílu* (továrník Gondo, který hodlá završit svou podnikatelskou nezávislost). Uzavřené či uzavírající se existence se tak po dvojníkově drastickém zásahu stávají opět součástí otevřeného světa.

Stínový válečník

Jiří Vaněk³⁹⁾ navrhuje tři typy dvojníka coby analogie: 1. analogie jako žádoucí identita (sem spadá Narcissos), 2. analogie jako narušení identity (romantické pojetí dvojníka, např. Dostojevského Goljadkin), 3. analogie zapíraná (často ve vztazích učitel – žák, Mistr – následovník, kdy si žák zprvu neuvědomí Mistrova vnitřního dvojníka. „Prozření“ u něho způsobí zavržení původně adorované osoby – např. Beltraffio v Merellovského románu *Leonardo da Vinci*, Radzinského *Rozhovory se Sókratem*).

38) Anthony Stevens, *Jung*. Praha 1996, s. 65.

39) Jiří Vaněk, *Dvojník jako analogie*. In: *Model a analogie ve vědě, umění a filozofii*. Praha 1994. s. 228 – 235.

Stínový válečník Kagemuša, kterého si kníže Šingen vyvolí jako svého dvojníka, aby za něho mohl eventuálně zaskočit, by striktně vzato nespadal do žádného z těchto tří typů. Nejblíže, co se týče situace, nikoli jejího naplnění (kurosawovští žáci a následovníci nezavrhují své učitele a Mistry), má ovšem k typu třetímu, analogie mezi učitelem a žákem, či Mistrem a jeho následovníkem, jejichž dichotomie představuje stálou součást Kurosawova díla.

Původně sem spadal i vztah otce a syna, ale již od filmu *Žít* v roce 1952 Kurosawa ve svých filmech líčí radikální rozštěp tradiční japonské společnosti, spočívající původně na pevném rodinném poutu mezi generacemi. Biologičtí synové, kteří se zpronevěřili tradičním hodnotám, jsou zavrženi ve prospěch „synů adoptovaných“, takto se portrétovaný vztah otce a syna přesouvá na vztah učitele a žáka s konotacemi na duchovní pouto Mistra a následovníka.⁴⁰⁾

Vztah učitele a žáka je na první pohled prost přítomnosti *jiného*, tajemného, jež se vybavuje v souvislosti s postavou dvojníka. Jak však bylo ukázáno: ani dvojnictví se v analyzovaných filmech nepodává explicitně, je záležitostí nezjevné fascinace na dálku, z níž přeroste do scény chvilkového nazření, okamžitého intuitivního prohlédnutí. Dimenze tajemného se obdobně nečekaně probouzí i ve filmech o vztahu učitele a žáka.⁴¹⁾

Kagemuša představuje průnik těchto linií, v jeho postavě se setkává jak vztah dvojnický, tak vztah učitele a žáka: Kagemuša se pro svoji nerozlišitelnou podobnost stane dvojníkem knížete Šingena Takedy, jednoho ze tří nejmocnějších japonských vládců, kteří na konci 16. století usilují o sjednocení země. Je tak uchráněn od smrti na kříži, protože je to sprostý zloděj a vrah. Po nějaké době je Šingen vážně raněn a před smrtí nařídí, aby patriarchové rodu po tři roky utajili jeho smrt. Kagemuša začne se souhlasem staršinů plnit svoji knížecí roli, podaří se mu oklamat nejen své okolí, ale i protivníky. Postupně se do role knížete natolik vžije, že je schopen samostatně rozhodovat. Zradí ho však divoký kůň, v jehož sedle se neudržel nikdo jiný než Šingen. Kagemuša je tak odhalen a potupně vyhnán. Zpozvzdálí přihlíží rozhodující bitvě, která se stane kolektivní sebevraždou rodu Takedů. Ve chvíli, kdy je rozhodnuto, vyběhne na bitevní pole poseté mrtvolami, chopí se zbraně a běží proti nepříteli. Zasažen střelou dovrávorá k řece, kde padne mrtev.

Kagemušovo dvojnictví je specifické. Film je příběhem dvojníka, který je, tak jak tomu v tradici těchto příběhů často bývá, ztělesněním svobodného, neomezeného, kriminálního individua, a stojí tak proti svému společensky akceptovanému protipólu. Avšak podstatné je, že *Kagemuša* je příběhem sjednocování, integrace, nikoli rozdvajování, dezintegrace. Sledujeme tentokrát nikoli příběh postavy, které se zjeví dvojník, ale samotného dvojníka.

40) Blíže viz Tadao Sato, *The Family*. In: *Currents in Japanese Cinema*. Tokyo 1987.

41) V souladu s Vaňkem můžeme vztah učitel – žák považovat za případ dvojnictví na vertikální ose. K horizontální ose lze přitom přiřadit tradičně chápaný „romantický“ vztah dvojníků, který by v jeho typologii spadal pod typ analogie jako narušení identity. V případě Kagemuši bychom mohli dále uvažovat o narušení synchronního modelu ve prospěch modelu diachronního, konstituovaného motivem následování, *imitatio*. Srov. J. Vaněk, c. d., s. 233.

S tím souvisí další odlišující rys: většina pojednání dvojnického tématu znamená sestup do konvenční osobnosti, v níž je odhalen potenciál zla. Claire Rosenfieldová⁴²⁾ uvádí jako příklad Conradovo *Srdce temnoty*, které dokazuje, že i ten nejracionálnější člověk vlastní dvojí povahu, že nikdo není uchráněn před hrozbou iracionálnosti. „Avšak v Kurosawově KAGEMUŠOVI nahlédneme do kriminálního já a spatříme tam potenciál dobra, poté, co zloděj překročí své malicherné osobní zájmy a vyzdvihne potřeby sociální skupiny nad své vlastní. [...] Když nahlédneme do zlodějova srdce temnoty, nacházíme tam zasazeno sémě, které vyrůstá a zraje do ideálu, morálky nesobeckosti, představovaného Šingenem.“⁴³⁾

Další difference KAGEMUŠI, jak již bylo naznačeno, spočívá v nepřítomnosti pocitu hrozby z bytí jen přechodné ztráty identity. Vysvětlení lze hledat v odlišném sociokulturním prostředí, v jiném než západním pojetí existence. Ztráta vlastního já Kagemušu neděsí, ale je pro něho ideálem.⁴⁴⁾ Podřídí se cele své nové roli knížete a jako skutečný kníže nakonec umírá. V jeho životním příběhu můžeme vysledovat paralelu s postavou Kikučija ze SEDMI SAMURAJŮ, který také vzešel z nízkého stavu, a přesto zemřel jako urozený samuraj. V KAGEMUŠOVI je napětí mezi kastami ještě výraznější: zloděj, pobuda, kterého čeká poprava ukřižováním, se obětuje jako kníže, rozpustí svoje ego v nové roli.

Gilles Deleuze⁴⁵⁾, pro kterého jsou Kurosawovy filmy příkladem pro čistý vzorec velké formy obrazu-akce, si uvědomuje stejné omezení: „ten, který nasakuje údaji, bude pouhým dvojníkem, stínem otročícím pánu, Světu.“ Přesto Deleuze shledává v tomto typu dvojnictví, které označuje jako *utisk*, cosi útěšného. Smrt Kurosawových dvojníků (Kagemuša, v Deleuzově pojetí ovšem i Děrso Uzala či Watanabe z filmu *Žít*) je odpovědí na nalezenou otázku po smyslu situace: stín, dvojník vrátí prostoru dech, znovu se připojí k prostoru-dechu, jenž ve svém pohybu spojuje kurosawovsky příznačné antinomie nahoře – dole, nebe – peklo, dobro – zlo do jednoho velkého koloběhu života a přírody.

Deleuzův výklad nabízí i odpověď na otázku: vzhledem k čemu nebo ke komu je Kagemuša dvojník? Nabízejí se nám tři varianty. První vychází z vizuální identity Kagemuši a knížete a mohli bychom ji rozumět jako variantě personální. Tato varianta ovšem neodpovídá ani ději, ani typickému synchronnímu modelu dvojnictví: živý kníže a dvojník se potkají jen ve scéně prologu, krátce poté kníže zemře. Příběh se od této vizuální identity jenom odrazí.

Druhá odpověď by brala v úvahu coby dvojníky Kagemušu a knížecí úřad nebo titul panovníka. Nazvěme ji variantou sociální. Kagemuša se nevyrovnává již s osobou Šingena, ale se situací vládce, s místem ve společenské struktuře. Deleuzeovsky bychom mohli říct, nasakuje údaji o situaci knížete, o knížecím prostředí, avšak ani tato varianta není přesná a úplná.

42) Srov. Claire Rosenfield, „*The Shadow Within*“: *The Conscious and Unconscious Use of the Double*. Philadelphia 1967.

43) Frances M. Malpezzi – William M. Clements, *The Double and the Theme of Selflessness in Kagemusha*. „Literature/Film Quarterly“ 1989, č. 4 (říjen), s. 206.

44) Tamtéž.

45) G. Deleuze, c. d.

Deleuze vidí specifikum Kurosawy jako tvůrce v jednání jeho postav nikoli jen na základě údajů skrytých v situaci (což je případ Actors studia), nýbrž v jejich snaze *vytrhnout situaci otázku, jež se v ní skrývá*. V případě KAGEMUŠI je tato skrytá otázka identická s emblémem rodu Takedů – čtyřlístým květem (či na čtyři díly členěným kosočtvercem), jenž má svůj symbolický zápis ve slovech: „Rychlý jako vítr, hustý a neprostupný jako les, divoký jako oheň a nehybný jako hora.“ Nejde jen o pouhé rčení či přirovnání, nýbrž o rodový mýtus, s nímž je Kagemuša konfrontován. Úkolem jeho jako dvojníka tohoto kvaternárního symbolu je pochopit, hluboce na vlastní kůži procítit poselství, které se v těchto slovech skrývá. Tato varianta dvojnictví, již lze shrnout do *maximy – stát se živým otiskem symbolu* –, by mohla být označena jako symbolická.

Symbol má svou referenci k živlům a živly k barvám, tak jak se objevují na korouhvích bojovníků. Barvy a živly jsou důsledně dovedeny až na rovinu válečné strategie: nejdříve jde do bitvy jízda, která je rychlá jako vítr, pak pěchota připomínající neprostupný les, pak spalující oheň a nehybný jako hora je samotný kníže, který vše zpovzdálí sleduje. Jak dalekosáhlý a vlivný je tento mýtus se prokáže ve chvíli, kdy bojechtivý Šingenův syn Kacujori naruší tuto strategii a dychtivě se vypraví do rozhodující bitvy. „Hora se pohнула“, došlo k přestoupení mýtu, a tím i z něj derivovaného morálního kodexu. Pád klanu Takedů, jehož existence a hierarchie je založena na něčem tak nehmotném jako je pouhý obraz, je v tu chvíli nevyhnutný.

Visarius vidí za zápletkou filmu další plán, v němž jde nejen o střet tří rodů usilujících o hegemonii, nýbrž o srážku dvou světů.⁴⁶⁾ Šingen Takeda je zástupcem staré odcházející epochy, v níž vznikl určitý řád znaků, řád reprezentace nadřazený řádu sociálnímu, psychologickému a historickému, tyto byly od něj odvozeny. Řád znaků byl výtvozem kultury, čímsi na způsob historicko-politického gesamtkunstwerku. „Šingen Takeda, kníže, který se odvrácen od světa oddává v interiéru svého paláce meditaci nad buddhistickými sůtrami, je garantem tohoto světa.“⁴⁷⁾ Pouze v takovém světě, jenž se upsal krásnému zdání, zduchovnělé estetičnosti, může projít tak umělý trik, jakým je dosazení dvojníka, zloděje na knížecí trůn.

Naproti tomu v Šingenových protivnících Iejasu Tokugawovi⁴⁸⁾ a především v Nobunaga Odovi kreslí Kurosawa portréty mužů nové doby. Jejich atributy stojí v příkrém rozporu s Šingenovými: ztělesňují strategicky-instrumentální rozum, disponují střelnými zbraněmi, paktují se s jezuitskými misionáři.⁴⁹⁾ To všechno jsou sice faktory, které přispěly k vytouženému sjednocení země, avšak Kurosawa, jenž ve svém filmu vytvořil obdobně uzavřený svět znaků a krásného zdání, jaký připsal epoše Takedově, stojí na straně starého estetizovaného světa symbolů a znaků.

Příznačný je způsob, jakým Kagemuša nezvratně přijme svoji roli dvojníka. Prožije totiž noc v místnosti s objemnou nalakovanou vázou, která ve skutečnosti skrývá Šingenovo mrtvé tělo, určené k pohřbení ve vodách jezera. V Kagemušovi převládne jeho zvědavá

46) K. Visarius, c. d., s. 251.

47) Tamtéž, s. 252.

48) Tokugawa, rod, jehož bezmála třísetletý šogunát (1603 – 1867) se odehraje ve znamení japonského izolacionismu (pozn. R. S.).

49) K. Visarius, c. d., s. 253.

nenechavost: v domněnku, že se jedná o schránku pokladu, urnu otevře. Naskytnuvší se pohled do tváře mrtvého knížete je zlomovým zážitkem. Jako by spatřil sám sebe, vykřikne a přivolá stráž. Nezbyvá než ho zasvětit do tajemství Šingenovy smrti a vyzvat ho k neprodlenému zaujetí Šingenovy role. Vyděšený zloděj zprvu odmítne, ráno však během pohřbu své odmítnutí odvolá a začne obětavě „vrůstat“ do své nové knížecí role a prostředí.

Scény definitivního obrácení kurosawovských hrdinů jsou často vědomou parafrází „pohledu do tváře své vlastní smrti“. Provází je jistá „anagnorize“ – odhalení pravé totožnosti –, postava poté jinak a hlouběji formuluje vlastní identitu. Obdobu „recognition scene“ najdeme v SEDMI SAMURAJÍCH, kde psychologický střed filmu Kikučijo, který v klukovsky nezodpovědné akci zavinil smrt jednoho ze samurajů, usedne k jeho hrobu. Setkáme se s ní i v RUDOUVOUSOVI, kde je samolibý mladý lékař přinucen sedět po boku chroptícího člověka v agónii, aby procítil svátečnost smrti. Často je anagnorize důsledkem nemoci (rakovina v ŽÍT, tuberkulóza v OPILÉM ANDĚLOVI), s čímž koresponduje prostředí nemocnice (TICHÝ SOUBOJ, ŽIJÍ VE STRACHU). Ve filmu ZLÝ CHLAP SPÍ DOBŘE Kurosawa dokonce zinscenuje scénu, při které jedna z postav přihlíží vlastnímu pohřbu.

* * *

Přibližujeme se k postižení stálého konstitutivního rysu Kurosawovy tvorby, již lze nejlépe vyjádřit v polaritách *stejně a jiné, vlastní a cizí*. **Dvojnictví se tak ukazuje jako moment smrti a konečnosti, která je prostřednictvím tváře druhého, proměňující se v zrcadlo, pojednou nahlédnuta. To co bylo vždy radikálně cizí a jiné, neboť neexistuje nic vzdálenějšího než je smrt, najednou má být osvojeno, přivlastněno, bez takovéto zkušenosti je kurosawovský hrdina neúplný.**

V této perspektivě jsou Kurosawa slova o zvláštním způsobu fascinace temnou postavou *jiného* pochopitelnější. Můžeme z nich odvozovat nejen bipolární konstrukci děje, rozvíjení zápletky, základní konfiguraci postav, či pojetí prostoru, ale podstatné je, že uvnitř tohoto zrcadlení mezi dobrem a zlem, nebem a peklem, životem a smrtí se otevírá cesta k lepšímu poznání sebe sama. Kurosawa ve svých pamětech (jež jsou symptomaticky ukončeny na počátku jeho páté životní dekády) líčí svůj životní příběh obdobně jako příběhy svých hrdinů. Společné tyto příběhy mají především to, že se jedná o *Bildungsroman*, z jehož kontur a peripetií můžeme porozumět, nakolik k sobě negativ a pozitiv neodlučně patří, do jaké míry mohou být *příbuzní*.

Poznámka, která možná měla stát na začátku

Dvojnictví je možné interpretovat z hlediska identity. Vše nasvědčuje tomu, že se jedná o tradiční traktování tohoto motivu: to, co bylo jiné, je uchopeno a převedeno do řádu stejného, identického, neboť teprve tam se stává srozumitelným. V tomto převádění může napomoci analogie jako způsob poznávání,⁵⁰⁾ způsob, jímž převádíme neznámé na známé. Avšak právě zde, u analogie jako způsobu převádění jedinečného na obecné, se prokazuje

50) J. Vaněk, c. d., s. 228n.

její, jak píše Jiří Vaněk, slabá gnoseologická hodnota: „Analogie často probleskuje jen z říše zdání.“ Z těchto volných analogií, často na hranici neurčitých metafor, se ovšem poněkud vymyká „těsná analogie“ pohybující se na samotném prahu identity. Právě z hlediska této těsné analogie Vaněk téma vykládá.

Zdá se nám, že nástroj analogie, jakkoli v podání Vaňkově nosný, je ještě příliš v zajetí „logiky identity“, což je podle Descombese „forma myšlení, která si nedokáže představit *jiné* než tak, že je redukuje na *stejně*, že diferenci podřizuje identitě. Proti této logice identity se staví „**myšlení difference**“.⁵¹⁾ Právě toto myšlení difference jako by otevíralo prostor pro nahlédnutí takových motivů jako je dvojnictví, aniž by přitom došlo k narušení jedinečného. Právě nepřevoditelnost, vzájemná neredukovatelnost antinomii, jakými se vyznačuje dílo Kurosawovo, či Dostojevského stojí v cestě analogickému přístupu, jehož důsledkem je oslabení napětí mezi polaritami. Vhodnější paradigma by mohlo vycházet z vět, jimiž Descombes interpretuje myšlení Merleau-Pontyho: „Subjekt ponořený do existence je uvnitř sebe sama rozdělen diferencí, kterou Merleau-Ponty nazývá jednou neshodou se sebou samým, jindy ne-vlastněním sebe, neprůhledností atd. [...] „Já“ nikdy není celé „já“: je nezavršené, neboli, jak to řekne Deleuze, „naprasklé“. [...] V *ego* tedy vždy zůstává jistá neosobní či před-personální část, k níž se osoba myslitele nikdy nemůže přiklonit tak, aby ji bylo možno plně reflektovat.“⁵²⁾

Myšlenka nezavršeného, „naprasklého“ já, vedle něhož zůstává místo pro nějaké „on“ (neosobní, před-personální část) se nezdá být v příkrém rozporu s tím, že vedle „já“ a „on“ zbylo též místo pro nějaké „ty“.

Závěr Vaňkovy statě je v dokonalém souladu s našimi úvahami, obzvláště tam, kde mluví o neidentičnosti analogického, jež „prozrazuje ďábelsky vmezeřenou uličku mezi dobrem a zlem, v níž lze se vši problematičností přebývat i přebíhat“, či o tom, že dvojník je „náznakem příštího, příslibem a dohadováním s vlastním vývojem“.⁵³⁾

Mgr. Radovan Suk (1967)

Je doktorandem na katedře filmové vědy FF UK v Praze.

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

Citované filmy:

Děrsu Uzala (Akira Kurosawa, 1975), *Idiot* (Hakuchi; Akira Kurosawa, 1951), *Kagemuša* (Akira Kurosawa, 1979 – 1980), *Nebe a peklo* (Tengoku to jigoku; Akira Kurosawa, 1962 – 1963), *Odvážní muži* (Tsubaku Sanzuro; Akira Kurosawa, 1962), *Opilý anděl* (Joidore tenši; Akira Kurosawa, 1948), *Rašomon* (Akira Kurosawa, 1950), *Rudovous* (Akahige; Akira Kurosawa, 1965), *Sanširo Sugata* (Akira Kurosawa, 1943), *Sedm samurajů* (Šiči-nin no samurai; Akira Kurosawa, 1954), *Tělesná stráž* (Jodžimbo; Akira Kurosawa, 1961), *Tichý souboj* (Šizukanaru ketto; Akira Kurosawa, 1949), *Toulavý pes* (Nora inu; Akira Kurosawa, 1949), *Zlý chlap spí dobře* (Warujatsu hodo joku nemuru; Akira Kurosawa, 1961), *Žiji ve strachu* (Ikimono no kiroku; Akira Kurosawa, 1955), *Žít* (Ikiru; Akira Kurosawa, 1952).

51) Vincent Descombes, *Stejně a jiné*. Praha 1995, s. 79.

52) Tamtéž, s. 74n.

53) J. Vaněk, c. d., s. 233.

SUMMARY

NEGATIVE – POSITIVE

Notes on the motif of double-character in the work of Akira Kurosawa

Radovan Suk

The text discusses in detail three films which have each been made at different stages of Kurosawa's creative development – *STRAY DOG* (1949) was made during his first creative period, *HEAVEN AND HELL* (1962 – 1963) belongs to the middle period and, finally, the third film, *KAGEMUSHA* (1979 – 1980), is the fruit of Kurosawa's personality as a mature author. The analysis draws on the relation in these Kurosawa films between affinity, kinship ("brother") and the opposed, contrastive difference ("negative-positive"). The fondness for extremes, and thinking in binary categories are typical for Kurosawa albeit in many cases there is evident mutual fascination of the opposed poles, of the characters bound together not only on the plane of the plot and motif but also on what could be described as the irrational-intuitive, deeper plane.

The summarised text comes close to capturing one permanent constitutive feature of Kurosawa's work which may be best expressed by the polarities *the same and different, one's own and alien*. Double character is thus presented as the moment of death and finality suddenly seen through the face of the other person as it changes into a mirror. What has always been radically alien and different – since there is no thing more remote than death – suddenly is to be appropriated, adopted; without such experience, Kurosawa's protagonist is incomplete. Seen from this perspective, Kurosawa's words about the special manner of fascination by the dark character of the other become more coherent. It is possible to derive from these words not only the bipolar structure of the story, the unfolding of the plot, the basic configuration of the characters or perception of space, but – and this is essential – the fact that within this mirroring of good and evil, heaven and hell, life and death the road is opening to better knowledge of oneself. In his memoirs (which, symptomatically, end at the beginning of his fifth life decade) Kurosawa describes the story of his life in a manner similar to that of his characters. What the stories have in common are features of *der Bildungsroman* whose contours and peripheries help us understand how inseparable the negative and positive are, understand the degree to which they can be related.

Double character can be interpreted from the point of view of identity. Everything points to this being the traditional treatment of this motif: that which was different has been grasped and transferred to the order of the same, identical, because only there does it become coherent. This transfer can be assisted by analogy as a method of cognition, as a method by which the unknown is transferred to the known. Nevertheless, it is the use of, namely, analogy as the method of transfer of the unique to the general which exposes – as Jiří Vaněk writes – its weak gnoseological value: "Often, analogy only glints from the realm of semblance." However, "tight analogy" moving somewhere along the extreme margin of identity somewhat escapes the free analogies which often border on vague metaphors. It is from the point of view of such tight analogy that Vaněk interprets the theme.

We think that the instrument of analogy, no matter how valid in Vaněk's interpretation, is nevertheless still too much under the sway of the "logic of identity" which, according to Descombes, is a form of thinking which is incapable of imagining *the other* otherwise than by reducing it to *the same*, by subjecting difference to identity. This logic of identity is opposed by the "thinking of difference". It is namely this thinking of difference that seems to open up space for seeing motifs such as double character without impairing that which is unique. It is namely the non-transferability, the mutual irreducibility of antinomy typical for the works of Kurosawa or Dostoevski which stand in the way of the analogical approach which leads to the weakening of tension between polarities. A more suitable paradigm could be drawn from the sentences with which Descombes interprets the thinking of Merleau-Ponty: "A subject submerged into existence is divided within by a difference which Merleau-Ponty at one time calls variance with oneself, at other times non-appropriation of oneself, non-transparency, etc."...

Translated by Naďa Abdallaová

Články

KINEMATOGRAF OČIMA
RICHARDA WEINERA

Martin Gaži

Český básník, prozatér, překladatel a novinář Richard Weiner (1884 – 1937) byl po své smrti dlouhou dobu vnímán a uznáván pouze několika zasvěcenci. V poslední době, zdá se, ledy nezájmu o jeho dílo pomalu povolují. Znovu se vydávají a čtou jeho (podle některých hodnocení expresionistické či preexistencialistické, podle jiných novoklasicistní nebo dokonce surrealistické) povídky i básně. Až dosud ovšem zůstává v ústraní zájmu obsáhlá Weinerova žurnalistická činnost. A přitom v jeho životě (strávil téměř polovinu života v Paříži coby novinář-zpravodaj) i v dějinách české publicistiky hrála nepominutelně významnou roli. Pokusme se na jejím základě poodkrýt jednu z mnoha Weinerových tváří, tvář sice nespecializovaného, a proto i nesoustavného, ale přeci jen pozoruhodného – protože pro svou dobu příznačného – filmového diváka a kritika.¹⁾

Intenzivnější setkání s kinematografem mu přinesl až první pobyt ve francouzské metropoli (1912 – 1914), tehdejší mekce evropské kultury. Přijel tam v době, kdy filmový trh již tkvěl pevně v rukou firmy Pathé, filmové velmoci v měřítku nejen francouzském, nýbrž světovém. Ovšem též v době, kdy společnosti typu Film d'Art, SCAGL či Gaumont již po několik let vytvářely prostor potřebný ke zrodu opravdové filmové múzy.

Přestože první Weinerovy divácké zkušenosti můžeme datovat do doby před velkým třeskem agrese amerického filmu, kinematograf rozhodně nepovažoval za jev, který by byl v souladu s organicky vzrostlou francouzskou (a tedy i evropskou) kulturní tradicí. Cítil v něm jedno z pověstných znamení pokročilé doby, nástroj devastace kdysi pevného světa. Kinematograf mu splýval s výstřelky znuděné intelektuality, jež – dle něho – našly adekvátní výraz ve futuristickém antiumění. V tomto duchu také psal články především do Lidových novin. V září 1913 tam zaslal fejetonové varování před „osudovou kombinací futurismus a kinematograf“²⁾. Referoval o tom, jak se před invazí osvětlených pláten třesou strachy majitelé divadel; on sám však důvody pro víru v překotný vývoj filmové techniky ani filmových uměleckých prostředků nepřeceňoval. Proto všechny, kdož se

1) Dosavadní bádání se Weinerových filmových zájmů dotýkalo jen okrajově, což vedlo k závěrům (v lepším případě) mírně zkreslujícím. Zatímco Jarmila Mourková problém smetla stručným konstatováním básníkovy odporu ke všemu, co filmem i jen zlehounka zavánělo (viz Jarmila M o u r k o v á, *Básnické dílo Richarda Weinera*. In: Richard W e i n e r, *Básně*. Praha 1997, s. 435), Josef Hrdlička poukazem na jediný Weinerův článek její tvrzení zpochybnil, hlouběji se však problému nevěnoval (v jinak vynikající sondě). Viz Josef H r d l i č k a, *Vydávání Richarda Weinera*. „Souvislosti“ 1997, č. 2, s. 228.

2) rd. [Richard W e i n e r], *První futuristický plakát*. „Lidové noviny“ 21, 25. 9. 1913, č. 262, s. 2.

báli zkázy jedné z nejstarších umění, chlácholil: „Umělecké filmy, posud vlastně jen polychromní fotografie, nyní se hotoví státi opravdu uměleckými. Nevím, jak to dopadne, neboť film nemůže být nikdy nic jiného než fotografie, a byť by byl i fotografií umělecky cenné pantomimy, nebude vždy fotografie velmi pod úrovní i jen skutečnosti?“³⁾

Nebyl samozřejmě ani zdaleka prvním, kdo se zamyslel nad konkurencí divadla a kinematografu – např. Adolphe Brisson, recenzent populárních *Le Temps*, do tohoto problému zabředl již v roce 1908.⁴⁾ Nepřinesl ani řešení příliš originální, k velmi obdobným závěrům v téže době dospívali i další. Kupř. Maurice Maeterlinck, ovšem jeho pohnutky, alespoň co se týkalo hodnocení vyhlídek klasického divadla, byly velmi odlišné.⁵⁾ Weinerova zásluha tehdy spočívala v tom, že problém znovu otevíral i pro českého čtenáře a zasadil ho do rámce přemýšlení o celkovém stavu evropské kultury.

Pro srovnání: Weinerův pařížský známý, obávaně břitký žurnalista Karel Horký, se tehdy nad fňukáním o zhoubnosti masově se prosazujícího vynálezu pouze pochechtával; úvahy o filmové konkurenci velkému umění odsouval – ostatně podobně jako Weiner – do daleké budoucnosti, důsledkům ale přiznával podstatně lehčí váhu. Rozdílnost mezi Weinerovým a Horkého přístupem vyplývala již z toho, že Horký sám neměl na úrovni tzv. bioskopu nijak přehnané nároky. Stačilo mu pokochat se okouzující a přitom zcela profesionální femme fatale Astou Nielsenovou, pokoukat na panoramata krajín pro Středoevropana vzdálených a příjemně se pobavit. „Za několik haléřů se zasmát (nynější veselohry v bioskopech už jsou vtipnější a neomezují se jen na někdejší nesmyslné honěnice a porážení předmětů), viděti světové herce v jejich výborné souhře, viděti Nil, prerie, krásné ženy, kolibříky a džungle! Není-liž to nejkrásnější sen ducha doby v nejkrásnějším svém naplnění?“⁶⁾ Vyjadřoval tak spotřební „ideály“ převážné části publika, efektně pohyblivé obrázky mu suplovaly cirkusovou estrádu. Je zarážející, že přes veškerý umělecko-technický boom filmového žánru tento přístup zůstává až dodnes široce rozšířený a co do obsahu veskrze konstantní. Hovořím teď samozřejmě o „civilizovanějších“ konzumentech vzhledně se tvářících odvařenin z dávných odvarů, neboť gros jejich masy se navrátilo k oněm – jak se zdálo již v roce 1912 – překonaným „honěnicím“.

Můžeme předpokládat, že, pokud se v některé z montparnaských kaváren hovor stočil na film, a je to více než pravděpodobné, Horký si s Weinerem do noty nepadli. Divák Weiner totiž úvahy o filmovém umění přijal sice odmítavě, ovšem jako skutečnou a vážnou výzvu. Na rozdíl od Horkého je z Weinerových slov zřejmé, že si jejich autor velmi přesně uvědomoval rozdíl mezi vykrouženou, do přesného tvaru sklenutou strukturou uměleckého díla (sám si vždy zakládal na tom, že jeho literatura nese znaky co nejsoustředěnějšího „vypracování“) a tzv. realistickým „výřezem ze skutečnosti“. Oproti siláckým reprodukčním gestům ctil sílu tvaru, věděl, že umění je buď vysoké anebo žádné.

3) Tamtéž.

4) Stalo se tak bezprostředně po uvedení filmu ZAVRAŽDĚNÍ VÉVODY DE GUISE. Díky zaštitění Francouzskou akademií a první pařížskou scénou Comédie Française to byl pravděpodobně první francouzský film, jehož tvůrci brali holedbání uměleckými ambicemi opravdu vážně. Blíže o tom Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome II. Les pionniers du cinéma 1897 – 1907*. Paris 1947, s. 536 – 537.

5) Blíže např. Jerzy Toeplitz, *Dějiny filmu. I. díl 1895 – 1918*. Praha 1989, s. 23; Václav Tille, *Maurice Maeterlinck. Analytická studie*. Praha 1910, s. 519.

6) Karel Horký, *Ať žije iluze!* In: *Hřívna. Novinářské prózy, úvahy a drobnosti*. Praha 1912, s. 59.

Touto rigorózností vlastně navazoval na myšlení estétů předchozí generace, generace konce století, proti níž se jinak snažil vymezovat. Obdoba zřejmě vyplývala z toho, že jak vzdělanecký okruh Arnošta Procházky, tak i on sám, se shodovali v pocitu spřízněnosti s francouzskou tradicí pevných uměleckých mezí. Zakořeněné formy zaručující, že umění mohou vytvářet pouze ti, kteří vskutku „umějí“ – a té prozatím film nedosahoval.

Co Weiner filmu vytýkal? Skutečnosti rázu technického i tvůrčího, především lacinost naivních efektů, nedbání obecných „zákonitostí“ výstavby uměleckého díla a jakousi ležérní nedokonalost jeho zpracování, naivitu zápletek, technicky podmíněnou rezignaci na „odstínění“, tedy příliš chudou škálu vyjadřovacích prostředků, a konečně spokojené ustrnutí v afektu, který je vyráběn s jediným záměrem: aby byl co nejpřístupnější mase. Konstatovali jsme Weinerovu vázanost na dlouhou tradici francouzského cizelérství a srovnáme-li tento fakt s „námitkami“ předchozí věty, musíme dojít k závěru, že předválečný kinematograf byl v kulturním světě Weinerovi sice průbojným, mladistvě drzým, avšak žalostně neschopným vetřelcem. „Francouz není valným přítelem komiky čistě situační,“ napsal v článku, speciálně věnovaném drtivému odsudku těžkopádně němého kinematografu, „čeká vždycky repliku, kterou se postižená figura, aspoň morálně dostane ze směšného postoje; jinak není uspokojen, ježto má živý smysl pro přirozenost a životnost. Životnost a přirozenost jsou prvními požadavky francouzských literárních kritiků – a tu mluví za celý národ. Tajtrlictví – a nemá komika je vždy tajtrlictvím – jde jim proti srsti.“⁷⁾ V tom i v mnohém dalším byl Weiner s pařížským intelektuálním nívau zajedno. Kinematograf, produkt původem francouzský, Weinerovi splýval s angloamerickou kulturou, jež mu nikdy nebyla blízká, které nerozuměl a tehdy snad ani porozumět nehodlal.

Ve válečných letech, poté, co se na počátku roku 1915 vrátil z fronty psychicky značně pošramocen, měl Weiner dostatek času nejen k vlastní tvorbě (dal dohromady tři soubory povídek a sbírku básní), ale i k promýšlení zákonitostí, podle nichž funguje umění i to, co uměním hodlalo být. Ohledně filmu z předválečných premis neslevil. Ani „reprodukce skutečnosti“ ani „vzbuzení dojmu skutečna“ zatím neuznal za hodna vyšších ambic. Týkalo se to jak filmu vcelku, tak i jeho jednotlivých složek, zvláště té herecké. „To, co nazýváme »hereckým uměním kinematografickým« není rovněž uměním a liší se zásadně od prostého herectví. Kinematografický herec nemá ani proč, ani jak by jako umělec-ká osobnost spolupůřil na přidělené úloze, protože je oloupen o oba prostředky, jimiž se toho na jevišti dociluje: o slovo i o stylizované gesto. O slovu rozumí se to samo sebou; a pokud se stylizovaného gesta týče, má smysl jenom v prvotním, bezprostředním podání, ale je hluché v reprodukci.“⁸⁾ Dospěl k myšlenkám, které neměly daleko k zhrzeným výkřikům o „směšnosti fotografické pantomimy“, jež o něco později do světa vypouštěla Sarah Bernhardtová. S jediným rozdílem: Weiner neměl filmové ambice.

Až do půle první světové války tedy můžeme konstatovat Weinerův vědomý odstup od všeho, co s filmem jakkoli souviselo. I v článcích uveřejněných na přelomu let 1917/1918 film nazýval „moderní podívanou“ a jeho nos byl přitom (snad i trochu ze zvyku) skrčen

7) Richard W e i n e r, *Studijní film a trochu o kinematografu vůbec*. „Lidové noviny“ 22, 28. 4. 1914, č. 116, s. 1n.

8) W. [Richard W e i n e r], *Kouzlo filmu*. „Venkov“ 12, 28. 10. 1917, č. 256, s. 3.



Richard Weiner

Foto archiv

ostentativním opovržením, ale jistý posun přeci jen zaznamenat můžeme. Ne snad, že by v biografu sentimentálně vzpomínal na „ztracený ráj“ pokojného předválečného života, jak to tehdy kousek za frontou prováděl Fráňa Šrámek.⁹⁾ Weinerova motivace k oživení zájmu o film stála na bázi mnohem abstraktnější.

Abychom porozuměli, musíme si ozřejmit jednu významnou souvislost: zhruba ve stejné době si totiž Weiner plněji uvědomil rozdíl mezi uměním, které komunikuje s osamělým vnímatelem a uměním, jehož účinek se neobejde bez ataku libůstek davu. Dospěl k závěru, že film stejně jako divadlo „lichotí nejvíce zhýčkanému a nejvíce zpohodlněnému smyslu: zraku a má v té příčině proti výtvarným uměním tu velikou výhodu, že poskytuje podívanou pohyblivou a lahodí tak nejanimálnějšímu duchu prostého člověka, pudu po změně.“¹⁰⁾

Postupně nacházel ve filmu a divadle společné rysy. UVědomíme-li si, že tehdejší Weinerovo uvažování bylo podmíněno neúspěchem vlastních dramatických pokusů (jeho divadelní hry *Jasný* a *Můžeme, co chceme* nebyly nikdy uvedeny na jeviště), můžeme se domnívat, že to byla snad právě kyselost nedostupných hroznů, která jej přivedla k hlubšímu přemýšlení o konkurenci, jež mu ještě před nedávnem žádnou konkurencí nebyla.

Na podzim roku 1917 dokonce o několik let předjal avantgardní diskuse o organickém rozkladu klasického divadelnictví, jež by měla nahradit vyšší forma umění, tedy biograf.¹¹⁾ Weinerovy názory nabyly až překvapivě (post)moderních kontur: „Jsme přesyceni sensacemi tklivými, veselými a napínavými, příběh, jenž dědům býval ještě pramenem hovorů na kolik týdnů, my pouze mimochodem běříme na vědomí. Ale přesto, ba právě proto, je potřeba nervového vzrušení větší než jindy. A poněvadž pramen »mnohosti« je tak mocný, že výběr z něho je příliš obtížný (příčemž je ostatně vždy nebezpečí, že

9) Můžeme se o tom dočíst v Šrámkově dopise Miloslavě Hrdličkové (z Glandorfwache 18. 8. 1916), abnormalitou válečné situace pisatel vysvětluje již to, že do kdysi „nenáviděného biografu“ vůbec vstoupil. (Fráňa Šrámek, *Listy z fronty. Výbor z korespondence 1915 – 1918*. Praha 1956, s. 75.)

10) Poutník [Richard Weiner], *Divadelní hypertrofie*. „Lidové noviny“ 26, 8. 1. 1918, č. 7, s. 3.

11) Kromě J. Honzla, K. H. Hilara, E. F. Buriana, J. Frejky, K. Teigeho, J. Šímy, J. Mahena či L. Blatného se do pře vmísili i O. Zich, L. Skrbková a F. X. Šalda. Blíže k tomu např. Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha 1973, s. 12 – 18.

vybrané za okamžik bude o míle předstiženo čímsi novým), nabízí se jiný pramen, pramen »plnosti«. To jest: dovedeme se vzrušiti i všedností, jakmile se nám zjeví jako střed a zároveň jako část horečnatého života dneška. Všednost nás vzrušuje, přestávajíc býti všedností, ukáže-li se nám současně v znásobeném pohledu. A tuto schopnost má kinematograf a jen kinematograf.¹²⁾

Zřejmě si uvědomil, že se celistvý umělecký tvar a znásobení průhledů do reality nemusí a priori vylučovat, že souběžné vnímání lidských situací z několika zorných úhlů, mocněné filmovou prací se stříhem, není vzdáleno těm formálním postupům, které používal i ve vlastních prózách, částí kritiky označovaných za „kubistické“.

Druhým, neméně podstatným podnětem ke sledování soudobé filmové produkce mu bylo to, o čem filmy vypovídaly bezděky, někde „pod“ nebo „mezi“ záběry. Za války se do českých zemí distribuovaly pouze filmypoliticky „nezávadné“, tj. převážně provenience německé, nanejvýš dánské či norské. Weiner srovnával jejich atmosféru s klimatem filmů, které znal z předválečné Francie. Vyhledával příznaky jejich národních specifik a novinářským perem se snažil zasazovat o to, aby byly do promítáček znovu založeny filmy i z končin považovaných oficiální propagandou za nepřátelské.¹³⁾

Plyne z toho, že v závěru desátých let byl Weiner ochoten filmu přiznat význam jak poznávací, tak – v jistém slova smyslu – i imanentně umělecký. Ocenil význam kinematografie pro experimentování, ohledání nových přístupů, jichž se mohou chopit tvůrci některého z „opravdových“ umění. Jestliže dříve – podobně jako jiní čeští intelektuálové¹⁴⁾ – pokládal adjektivum „kinematografický“, pronesené na účet uměleckého díla, za navýsost degradující, nyní je ve svých článcích začal užívat na místech přinejmenším citově nevyhraněných.

Před polovinou dvacátých let Weiner filmu poprvé veřejně přiznal kus krásy. Na výhrady však přitom nezapomněl. Ač byl původním povoláním chemikem, nebo snad právě proto, nemohl uvyknout faktu, že film vzniká továrenským způsobem, je zcela závislý na technických okolnostech a že i „esteticky nejčistší emoce vděčí až dosud za své bytí jedině důmyslným procedurám fotografickým.“¹⁵⁾ Iritovaly jej i netradiční formy prezentace. Nechápal, proč by film měl mít místo v salonu, určeném výtvarnému umění. Před koncem roku 1924 recenzoval film Raymonda Bernarda ZÁZRAK VLKŮ.¹⁶⁾ Letmo jej srovnal s – dle jeho mínění – přepjatě mysteriózními NIEBELUNGY Fritze Langa, vychválil

12) Viz pozn. č. 8.

13) Na vyhledávání národních příznačností ve filmu je postaveno druhé pokračování Weinerova článku Kouzlo filmu (Venkov z 4. 11. 1917). Prosazování „nepřátelského“ umění často bránila cenzura, řádnou porci Weinerovy ironie reagující na tyto problémy nalezneme např. v LA PNP Praha, fond Richard Weiner, rkp. vlastní, článek Dále touto cestou! Pod jménem Pelegrinus laškovně odsuzoval vlastní články, jež – pro změnu – podepisoval pseudonymem Poutník. Blíže k tomu Martin Gaži, *Publicista Richard Weiner o válce za války*. „Tvar“ 9, 1998, č. 6, s. 1, 4 – 5.

14) Příklad za mnohé další: když Hanuš Jelínek, ve své době uznávaný romanista a literárně-divadelní kritik, chtěl vyjádřit, že se mu první výjev Franceova Tatíka Crainquebille (uvedeného ve Vínohradském divadle v říjnu 1917) zdál plochý a rozmělněný, napsal, že v něm nenalezl „sotva víc než kinematografický obrázek ruchu pařížské ulice“ (viz „Lumír“ 45, 1917, s. 523 – 527).

15) Richard Weiner, *Podzimní salon*. „Lidové noviny“ 31, 18. 11. 1923, č. 571, s. 4.

16) Richard Weiner, *Z pařížských divadel*. „Lidové noviny“ 32, 27. 11. 1924, č. 596, s. 3.

herecké výkony (ve filmu hráli kupř. Charles Dullin, Yvonne Sergyl či Romuald Joube) i malebně vzrušující atmosféru hromadných scén. Režii, již nazýval „*kinematografickou dramaturgií*“, ovšem pochvalu nepřikl. Nikoliv proto, že by stále neměnně ulpíval na názorech, za něž se ještě donedávna bil, nýbrž proto, že už znal lepší. Především Clairovu fantastickou burlesku SPÍCÍ PAŘÍŽ, natočenou rok před tím, a též některý z ranějších Epsteinových filmů (snad ČERVENOU KRČMU, VĚRNÉ SRDCE, MOGULSKÉHO LVA či daudetovskou KRÁSNOU NIVERŇANKU). Na Reného Claira a Jeana Epsteinu sázel i do budoucna. „Uskutečnili věci kinematograficky mnohem původnější a zajímavější, aniž zatím byli odměněni úspěchem takovým, jakého zasluhují. [...] Kleslí kinematografii cesty namnoze posud nefrekventované.“¹⁷⁾

Snad i proto poopravil svůj náhled na nebezpečí filmové konkurence pro klasická divadla; musel ji totiž připustit se všemi důsledky. Už proto, že se mu funkce divadel v organismech pařížské i pražské obce, dříve tak kardinální, v průběhu dvacátých let rozplývala před očima. „Co zmohou svými ubohými prostředky proti nevyčerpatelným zdrojům kinematografu?“ ptal se sám sebe a odpověď byla nasnadě. Do „vrahů divadla“ přitom spílal těm dramatikům a režisérům, kteří se marně snažili filmu vyrovnat prostředky, v nichž byl silný („pitoresknost« všeho druhu“), a zanedbávali esprit, „kouzlo dialogu“, tedy dle Weinera „poslední zbraň“, jíž filmaři dosud nevynalezli ekvivalent.¹⁸⁾ Problém tehdy řešil obdobně jako Karel Čapek, podle něhož byl film nejinspirativnější právě po těch stránkách, kterými negoval divadelní zásady, a naopak. Pouze tam, kde Weiner hovořil o kouzlu dialogu, Čapek užíval termínu „ekonomie“ a pitoresknost nazýval „neekonomií, mrháním a nadbytkem“.¹⁹⁾ Oba svá epiteta nemysleli nijak pejorativně.

V článku Pařížské ciné, kterým Weiner v roce 1928 přispěl do filmově monotematického čísla Rozprav Aventina, byl současný stav francouzské kinematografie přirovnán k „nádherným« klackovským letům“: „Ryzí krása“ se mu na plátně střídala s „obskurními divy“, a ač měli francouzští režiséři výhodu v zmáhající se síti pařížských alternativních kin, museli – dle Weinerova náhledu – stále zápasit s obecenstvem „plným divadelních atavismů“. Tradiční divadlo sláblo ve všech směrech a zanechávalo po sobě automatizované zlovyky. Pro srovnání: Václav Tille, o osmnáct let starší než Weiner, bez problémů připouštěl plodnou koexistenci obou příbuzných umění, o devět let starší S. K. Neumann činohru dávno poslal do starého železa a nahradil si ji filmovým

17) Tamtéž. O francouzském filmu sepsal ještě několik článků (od poloviny roku 1931 psal do stálé rubriky Lidových novin Film a fotografie), upozorněme alespoň na stať Z pařížských divadel v Lidových novinách 28. 3. 1928, v níž napsal: „Francouzská kinematografie se vůči hledně sbírá, a má-li u srovnání s jinými velkými výrobci poměrně málo filmů navnázujících davy, pracuje zato tím křepčeji a zdárněji na předních strážích: technicky i básnivě.“ Přestože Weiner nenacházel těch opravdu „strhujících“ filmů množství dostatečné, pečlivě si všímal jejich „bujení“. Na okraj této myšlenky nutno dodat, že Weiner nepřikládal význam klesající kvantitě francouzské filmové produkce (zatímco r. 1919 bylo vyrobeno 200 francouzských filmů, r. 1929 již pouhých 50). Bujení nacházel i v teplotě společenského přijetí („ciné-vášeň, ciné-estetika, ciné-revoluce, ciné-názor“), což demonstroval především v článku Pařížské ciné („Rozpravy Aventina“ 3, 1927 – 1928, s. 224n).

18) Richard W e i n e r, Z pařížských divadel. „Lidové noviny“ 32, 27. 11. 1924, č. 596, s. 3.

19) Karel Č a p e k, A.W.F.Co. „Rozpravy Aventina“ 3, 1927 – 1928, s. 217.

„vodopádem věcí a lidí“, naopak o více než tři roky mladší František Langer (zřejmě i proto, že ve své době úspěšný dramatik) nebyl ještě na konci dvacátých let ochoten filmu přiznat nálepkou kategorie vyšší, než jakou bývá označováno „úctyhodné zboží“. Na rozdíl od nejmladší tzv. avantgardní generace se starší intelektuální harcovníci v přijímání filmu coby žánru zásadně různili.²⁰⁾

Od pravidelných návštěv kina byl Weiner zrazován především tím, co se samotnými filmy souviselo spíše podružně. Kupř. při návštěvě pařížského cinéma Max Lindner byl šokován podkreslováním klaunského filmu s Haroldem Lloydem zkarikovanými kuplety ze Smetanovy *Prodané a Hubičky*. „Jako byste fotografii své milé přimaloval četnický knír,“ naříkal tehdy.²¹⁾ Nebohou milenkou myslel samozřejmě českou hudbu, knírem skřípavé piano a pod jeho vlivem i to, co se mihotalo po plátně...

Tím se znovu dostáváme k problému zvuku. V době před válkou i za války Weinerovi vadila filmová němota, jež – alespoň v jeho pojetí – bránila průniku duchovna. Jemný sluch mu draly interpretačně podřadné hudební doprovody. Dalo by se proto očekávat, že převrat konce dvacátých let, tedy nástup ozvučeného filmu, mu filmové umění přiblíží. Pravdou byl naprostý opak.

Filmový zvuk vzal na vědomí až ve chvíli, kdy byl v *Moulin Rouge* poprvé nabízen širšímu obecenstvu a nad jeho katastrofálním neúspěchem (při hlučných protestech obecnstva musela dokonce zasahovat policie) zjevně netruchlil. Propadák vysvětloval velmi logicky: problémy při synchronním přemluvení amerického filmu do francouzštiny urážely francouzský smysl pro eleganci. „»Posunky« mají právě tak národnost jako řeč. Film s americkými posunkami a francouzským textem... to může být hezká švanda!“²²⁾ Zvukové filmy amerických výrobců byly navíc podbarvovány „fabrikovanou“ hudbou, převážně jazzovou, jejíž rozkřáplé trubky nesnášel přímo fyzicky (v tom se shodl kupř. s Georgesem Duhamelem). Nazýval ji „americkým, drze domyšlivým rachocením“.²³⁾

Zpočátku se domníval, že zvukový film je pouhým módním výstřelkem nedlouhého trvání. Byl v tom zcela poplacen dobové atmosféře (nejen evropské, kupř. v anketě *Los Angeles Times* se roku 1929 vyslovilo 56 % dotázaných pro němý a pouhých 20 % pro zvukový film). Později – jak již se to opakovalo poněkolikrát – v prognózách nepatrných vyhlídek agresivní novoty znejistěl. V kritičnosti mu to opět nebránilo. Ve zvukových filmech shledával „nepochybné couvnutí plastické dokonalosti, fotografické druhdy geniality, k níž dospěla kinematografie nemá, couvnutí, které zřejmě bylo podmíněno

20) Srov. Lubomír Linhart, *První estetik filmu Václav Tille*. Praha 1968; Luboš Bartošek, c. d., s. 31 – 33; František Langer, *O našem filmu*. „Rozpravy Aventina“ 3, 1927 – 1928, s. 220n.

21) Richard Weiner, *Jaké shledání?* „Lidové noviny“ 34, 16. 4. 1926, č. 195, s. 4.

22) Richard Weiner, *Film. Znepokojená Thespis*. „Lidové noviny“ 37, 20. 12. 1929, č. 639, s. 12.

23) Richard Weiner, *Mluvicí film v nepřízni*. „Lidové noviny“ 38, 17. 1. 1930, č. 31, s. 6. Ad Duhamel: Weiner, shodou okolností narozený ve stejném roce, pozorně sledoval jeho publikace již od předválečné doby. V široce diskutovaných názorech na Ameriku (ale i Rusko) se s ním většinou shodl. Je pozoruhodné, že v Duhamelových úvahách o šílenství amerikanizující se civilizace (nejznámější jsou *Scenes de la vie future*, 1930) bývá mezi jejími rozkladnými atributy jmenován na prvním místě kinematograf (např. Georges Duhamel, *Citový zeměpis Evropy*. Praha 1931, s. 25 – 32). Bezhlavé odsuzování filmu jakožto pouhé „zábavy tupců“ ovšem Weiner odmítl. Cítil v něm ideologii příliš černobílou. (Richard Weiner, *Georges Duhamel a Amerika*. „Lidové noviny“ 38, 13. 7. 1930, č. 349, s. 5; též, *Georges Duhamel. Rodinné rozmíšky*. „Lidové noviny“ 40, 6. 3. 1932, č. 120, s. 12.)

požadavkem mikrofonu“, a se skeptickou sympatií sledoval vlnu odporu pařížské inteligentnosti proti americkým talkies.²⁴⁾ Od přehlíživého odmítání jej neodradily ani inovace Ernsta Lubitsche, jenž na uhlomozenost a vyřvanost prvních „alltalking, allsinging, alldancing“ zaútočil převratnou technikou postsynchronu a uměleckým návratem k rytmizovanému střihu, pohybu kamery a zámekám.²⁵⁾

Po sluchu byl ve své době zklamán i českou filmovou špičkou, tedy díly Gustava Machatého. Na film *ZE SOBOTY NA NEDELI*, jehož libreto vyšlo i z pera Nezvalova, sepsal jazykový alchymista Weiner drtivou kritiku. Ledabylá a pouhopouhá komunikativnost promluv, jež dle jeho názoru obrázkům pouze posluhovaly, jej odpudila. Proklamovaná civilnost se mu zdála nízce vulgární, nehodná něčeho, co si činí nároky na umění. „Dialog toho filmu je nudným popelovým sněžením. Jeho schopnost tvořit asociace, zaneprázdnit ducha mám na mysli jen podřadně (tato schopnost je rovna nule: za celý večer zaslechl jsem jednu jedinou větu jaktak svěží: »Nesmíte se u mne rozhlížet, mám to postaru, po mamince« – vidíte, že nejsem příliš náročný), to, co mě zarazilo především, je jeho melodická chatrnost, jeho modulační chudoba a truchlá jednotvárnost spádu.“²⁶⁾ Z podobných důvodů odsoudil i „nudný sled překrásných fotografií“, „krásného motýla na špendlících“ Machatého legendární *EXTASE*. Neobstála mu ani ve srovnání s Innemannovým a Vančurovým *PŘED MATURITOU*, které mu připomínalo „diletantské, váhavé, druhdy neuvěřitelně neobratné, ... pěkné jakési motovidlo, ale nevypreparované“²⁷⁾.

Když Weiner posléze přeci jen narazil na zvukový film, jemuž byl nucen přiznat vysokou tvůrčí hodnotu a sobě divácké okouzlení, totiž Clairův *AŤ ŽIJE SVOBODA!* (Weiner titul překládal *Zlatá svobodo!*), přiznal to proto, že „Clair filmuje řeč jen sobě navzdory, želí filmu němého“. A přisadil si zostra a od plic: „Myslíme-li na všechny ty břechkovitě nakynuté žvásty, kterými nás mluvící film častuje téměř napořád, želíme ho s ním.“²⁸⁾ Obdobně posuzoval i další francouzské filmy: především *OPATROVNU*, *MADAME BOVARY* a *LES MISÉRABLES* (do češtiny navrhoval překlad Bědní). Oceňoval náboje a smyslu plná herecká gesta, případně výtvarná kouzla kamery, ostatní jej oslovovalo jen minimálně.²⁹⁾ Dynamické sledy záběrů, které jej po tak dlouhé době váhání přesvědčily o kvalitě filmového umění a dokonce ho dokázaly inspirovat pro vlastní literární tvorbu, se s příchodem zvuku rychle vytratily. Prudkost zjemněla, vůně inspirativních barbarismů vyvanula. „S mluvícím filmem jsme už rádi,“ poskřípával zuby, „poskytuje-li nám alespoň trochy toho, čím němý zrovna mrhal, tj. té fasetové dramaturgie, která předvádí časový moment v sterých jeho prostorových vtěleních a prostorový moment v jeho mnohých časových variacích.“³⁰⁾

24) Richard Weiner, *Situace mluvícího filmu v Paříži*. „Lidové noviny“ 38, 8. 8. 1930, č. 397, s. 6.

25) Richard Weiner, *Zvukový film Chevalierův*. „Lidové noviny“ 38, 14. 3. 1930, č. 135, s. 5.

26) Richard Weiner, *Dumka v cinéstudio Montcálm čili Čeština mluveného filmu*. „Lidové noviny“ 40, 4. 11. 1932, č. 556, s. 14.

27) Richard Weiner, *Dva československé filmy v Paříži*. „Lidové noviny“ 41, 24. 3. 1933, č. 152, s. 12.

28) Richard Weiner, *Nový film René Claira*. „Lidové noviny“ 40, 8. 1. 1932, č. 12, s. 12.

29) Richard Weiner, *Pozoruhodný francouzský film*. „Lidové noviny“ 41, 8. 9. 1933, č. 450, s. 12.; též, *Flaubertova Paní Bovaryová od Jeana Renoira*. „Lidové noviny“ 42, 26. 1. 1934, č. 45, s. 12.

30) Richard Weiner, *Zfilmování Bídnic*. „Lidové noviny“ 42, 10. 3. 1934, č. 126, s. 8. Weinerovy názory se tehdy pohybovaly nedaleko myšlenek A. V. Bluma (*Problémy zvukového filmu*. „Listy pro umění a kritiku“ 2, 1934, s. 20 – 24).

V úvaze pokračoval s důrazem na Bernardovy (a Krugerovy) BÍDNÍKY. Vyznění svých námitek jakoby tentokrát otočil o plných sto osmdesát stupňů. Oproti prefabrikátům amerického stylu totiž Raymondu Bernardovi vyčítal cizelérství, posedlost tzv. dokonalostí zvrhlou v poněkud dutou a studenou manýru: „Záliba v hrouživě šikmých a asymetrických záběrech působí poněkud jednotvárně, ... jeho až snad fyziologická neschopnost koncipovat snímek jinak než jako obraz, nad kterým se bezděky myslí na rám, jenž »k tomu také patří«, je příčinou, proč i nejprudčeji běžící výjevy – noční bitka u Thenardiérů, barikádové boje, atd. – nejen nabádají k myšlenkám jako »Celý Delacroix«, »Člověk by řekl Daumier« atd., nýbrž rovnou jako by jim na tom záleželo, aby ony reminiscence vzbudily. Nad touto pečlivou krásou, nad tímto vzdělaným figolováním člověk často zrovna zatouží po barbarském nepořádku, po oné trochu až troupské (třebas často až příliš chtěné, ba umělé) neumělosti Rusů.“³¹⁾

Přes to všechno v něm hlad po dobrých filmech přetrval. Nespecializoval se přitom na jediný filmový směr či tendenci, byl otevřený jak griffithovským freskám Abela Gance (NAPOLEON), tak Buñuelovým průkopům do surreality (ANDALUSKÝ PES, ZLATÝ VĚK). Dvěma filmům dokonce neváhal přinést i poctu vyšší než vysokou, nazval je totiž „básnickými“. Oba byly, jak jinak, provenience francouzské: Cocteauova skandální KREV BÁSNÍKA a Feyderova VELKÁ HRA (Weiner překládal jako Velká karta). Konstatováním, že film nemůže být básní ve svém celku, si sice neopomněl ponechat pootevřená vrátka, v zápětí ale zdůraznil, že oba filmy zahrnují spoustu „básnických momentů“. Básnické momenty přitom charakterizoval jako místa „neafektivního, neosobního, mrazivého vzrušení“, jež sice nemají nic společného s dojetím, tedy reakcí podmíněnou masovou sentimentalitou, jsou však nezbytně vázány na „lidské věci, lidi, lidské skutky, postoje, dramata, radosti“.³²⁾

Z množiny opravdu básnivých filmů tak vyloučil „lepší“ avantgardní hrátky zvané cinéma pur. Začlenil tam naopak cocteauovské bloudění jinošských andělů, levitaci černých boxerů, vražedné koulování školáků navlečených do pelerínek, tápání v hotelových labyrintech či procházení zrcadly i vodními hladinami.

V recenzích na Cocteauův a Feyderův film se Weiner snažil vystihnout nerv režijní práce, tj. co, jak a proč je uděláno, aby to účinkovalo na diváka. Ocenil stručnost a výstižnost jednotlivých záběrů, funkčnost a rytmus jejich rozvržení, nesamoučelnost virtuózních „fotografických úskoků“ (především v BÁSNÍKOVĚ KRVI), ale i – a to bylo vůbec poprvé – harmonii obrazu a zvuku. Film Jacquesa Feydera, jednoho z otců-zakladatelů tzv. francouzské školy, označil za „báseň o statečné beznaději“ a „nejsrdceryvnější oslavu Zpovědi“.³³⁾ Při interpretaci se zaměřil na funkce jednotlivých postav ve struktuře díla, zvláště těch ženských, hostinské (herecky ztvárněna F. Rosayovou) a dvojice milenek hlavního hrdiny. Ve dvojroli M. Bellové vyzdvihl „skvěle provedený“ dabing, na jehož základě byly odlišeny dvě dle tváře shodné, leč charakterově zcela protikladné postavy; a jako by byl vtažen do tvůrčí hry, domýšlel, kterak efekt ještě zniternit. „Představme si perspektivu možností, nabízejících se např. touto aplikací:

31) Tamtéž.

32) Richard Weiner, *Básníkův film*. „Lidové noviny“ 40, 22. 1. 1932, č. 38, s. 12.

33) Richard Weiner, *Velká karta. Le grand Jeu*. „Lidové noviny“ 42, 5. 5. 1934, č. 226, s. 8.

V extatických chvílích, kdy Petr [ústřední postava filmu – pozn. M. G.] přese vše a všemu navzdory propadá iluzi, že domnělá Florence je Florencí skutečnou [ony dvě milenky ztvárněné M. Bellovou – pozn. M. G.], přechází zpěvaččin hrubý hlas v hedvábné alto Florenčino.³⁴⁾ Cocteauovy i Feyderovy vize měly blízko k poetice poslední Weinerovy prózy, *Hry doopravdy*. Její autor to vnímal velmi intenzivně.

Po záchvěvu nadšeného obdivu však znovu následovalo vystřízlivění. Zřejmě i proto, že si od dalších – zejména Feyderových – filmů (PENSION MIMOSA, HRÍŠNÉ ŽENY BOOMSKÉ), sliboval příliš, popadal Weinera při jejich sledování naléhavý melancholický pocit, že „jsme si to s kinematografií představovali kdysi jinak“.³⁵⁾ Rozčarování ale mělo i mnohem smutnější důvod. Zákeřnou a bolestivou nemocí Weiner rychle stárl. V polovici třicátých let se jeho vnímání stále křečovitěji stáčelo do klubička, či ulity, a pomalu ztrácelo schopnost účasti nejen v režiséřsko-diváckých hrách, ale v umění vůbec. I jeho samého to trápilo, pouze si nebyl jist, zda nedostačivost vychází z okolí či z něho samého. „Schází nerv. Všechno zůstává jen na plátně. Člověk se obdivuje, ale neúčastní se mumraje, jehož herci vzbouzejí podivuhodný dojem, že jsou převlečení. Jen převlečení.“³⁶⁾

* * *

Vraťme se však ještě o několik let zpět, do doby, kdy byl Weiner ještě lačný vjemů a postavy na plátně němé. Musíme podotknout, že, ač se Weiner teoreticky hlásil k exkluzivitě „neosobních“ filmových vzrušení, byl prvním, kdo mu filmem zdolal oblast srdeční, velice „osobní“ a široce srozumitelný Charlie Chaplin.

Weinerův komentář triumfálního kidovského návratu Chaplina do Evropy nebyl nalezen, stejně jako – a to je vzhledem k Weinerovým národně odtrženeckým chmurám dvojnásobná škoda – reakce na chůzi melancholického Poutníka po mexické hraniční linii. Weiner zřejmě jejich uvádění ve francouzských kinech nevěnoval pozornost. Zato ZLATÉ OPOJENÍ z roku 1925 jej doslova uchvátilo. „Té chvíle, když se jal Charlie tančiti uvázav padací spodky provazem, na jehož druhém konci vězel pes, o němž neví, té tedy chvíle – a kroutě se smíchem – bleskla mi hlavou myšlenka, že Charlie je světce, který bude jednoho dne docela pravidelně kanonizován, ne-li církví katolickou, tedy nějakou jinou, která tím dokáže, že je ještě lepší.“³⁷⁾ Připomínal si – jak patrně s velikým potěšením – klíčové scény příběhu o osamělém tuláku v zlatokopecské chýši a přiřazoval k nim pocity diváka, tedy své vlastní. Smích, slzy i „kamenění“. Poprvé a zřejmě i naposled ucítil hlubší spřízněnost s uměním, jež vzešlo z anglosaské kulturní sféry. V naivitě našel lyriku, závrtnou pocitovou hloubku. Snad mu v tom napomohly i nezanedbatelné francouzské a židovské díly v Chaplinově krvi. „Zázračný film o novém ryzím bludu, Parsifalovi, jenž vrací lidskému žalu i vytržení jejich božskou podstatu, [...] o bludu, jenž jde jako by ve snách nevěda, že rozsévá trpícím osvěžující manu.“³⁸⁾

34) Tamtéž.

35) Richard W e i n e r, *Nový film Jacques Feydera*. „Lidové noviny“ 43, 2. 2. 1935, č. 60, s. 8.

36) Richard W e i n e r, *Feyderovo Hrdinské posvícení*. „Lidové noviny“ 43, 20. 12. 1935, č. 636, s. 12.

37) Richard W e i n e r, *Chaplinova Honba za zlatem*. „Lidové noviny“ 33, 3. 10. 1925, č. 492, s. 4.

38) Tamtéž.

Na „Charlieho“ od té doby nedal dopustit. Když např. recenzoval Schwobovu esejistickou knihu *La Musique silencieuse*, jež se po katolicku pokoušela o metafyzický výklad fenoménu kinematograf, základní myšlenkovou linii zkritizoval. S jedním však souhlasil beze zbytku, totiž s „překrásnými kapitolami o Chaplinovi“.³⁹⁾

Nebyl v tom sám. Okouzlení Chaplinovým „škubnutím koutků“ dokázalo navzájem sblížit i radikální ideové protinožce. Jaroslav Durych konstatoval již o Silvestru 1922, že se muž ve velikých rozšmajdaných bagančatech stal mezi evropskými intelektuály „heslem dne“.⁴⁰⁾ Formulace obdobné těm Weinerovým možno nalézt v básních Nezvala, Halase, Seiferta, Chalupy i jiných mladých, Weinerovi generačně (přeci jen) vzdálených bouřliváků. O Chaplinově lyrismu pojednávají eseje Weinerova souputníka ze simplistického seskupení *Le Grand Jeu* Josefa Šímy či avantgardního teoretika Karla Teigeho.⁴¹⁾ Podobně jako Weinerovi i Teigemu se až Chaplinovým kouzlem „němohra pohyblivé černobílé fotografie stala uměním a suverénní básní“. Chaplinovská groteska dle něho překonala i snažení tvůrců proklamativně avantgardních, nazval ji dokonce „promenádou v území andělů“, vystavěnou na „jemné rafinovanosti ducha a žhavé dosi lyrismu“ (jakoby ta slova Weinerovi z úst vypadla).

Konstatovali-li jsme, že Weiner našel zalíbení v Chaplinových amerických filmech, neznamena to, že by nějak podstatně rehabilitoval svůj názor na Ameriku jako takovou. Když na přelomu sedm a osmadvacátého roku uvedla uprostřed Paříže do provozu americká megafirma Paramount, vlastníci mj. patent na aparatury filmového zvuku, obrovský projekční sál, Weinera jímala úzkost. „Vidět takto makavě, jak domácky se zařizuje vzdálený kontinent prostřed města vzdělanosti tak starobylé a homogenní jako Paříž, to přece jen dává naskočit husí kůži nad zmaličtěním Evropy.“⁴²⁾ Agresivitu amerického filmového průmyslu chápal jako počátek smršťe davům podlézavého gigantismu. Snad právě návštěva obřího kina – viděl tam s velkou pravděpodobností i Chaplinův *CIRKUS* – jej zanedlouho přivedla k obecnější úvaze o civilizaci, které – ač se snažil sebevíc – již nemohl přitakat. „Kino změnilo život davů ze základu. Lid velkoměstský je v kinu takříkajíc denně; jinými slovy: přenáší se, vykořeňuje se, to jest kostýmuje a maskuje se každý večer, neboť snadno přístupná sugesce pohyblivých stínových obrázků působí konec konců stejně jako kostým nebo maska. Můžeme sobě uniknouti – snadno a lacino, oč snadněji než v karnevalu! – kdy se nám zachce; masopustní úterek již nemá žádné *raison d'être*.“⁴³⁾ Věřil, že svět, jenž až dosud stál na fundamentu středověké ražby, se rychle rozkládá a výměnou přichází věk jiný, věk virtuálních show, náš podivný věk televize. „Věřím v světovládu filmu, věřím, že transformoval a transformuje čím dál tím pronikavěji nejen »postoj k literatuře a uměním«, nejen písemnictví a uměny samotny,

39) Richard W e i n e r, *Z nové francouzské literatury*. „Lidové noviny“ 37, 24. 8. 1929, č. 426, s. 5.

40) Větu „Nekoketuje s hlubokým a vysokým uměním, prostě se zadívá v život a vidí, že krása jest v životě samém.“ (Jaroslav D u r y c h, *O Kidovi a české literatuře*. „Lidové listy“ 31. 12. 1922) vyřkl ultrakatalík, ale jistě by ji podepsal i komunista Nezval či nezařaditelně „lichý“ Weiner. Srov. jednostranností částečně poznamenaný náhled L. B a r t o š k a, c. d., zvl. s. 37 – 39, 44 – 46.

41) Josef Š í m a, *O francouzském filmu*. „Rozpravy Aventina“ 3, 1927–1928, s. 230n; Karel T e i g e, *Básník filmu*. „Kmen“ 2, 1928 – 1929, s. 108 – 110.

42) Richard W e i n e r, *Pařížský Paramount*. „Lidové noviny“ 36, 27. 1. 1928, č. 48, s. 11.

43) Filína [Richard Weiner], *Bankrot masopustu*. „Lidové noviny“ 36, 4. 3. 1928, č. 117, s. 6.

nýbrž společenské vztahy všech kalibrů, etiku a i sám metafyzický postoj člověka, zkrátka vše. [...] CÍRKUS [míněn Chaplinův film z roku 1927 – pozn. M. G.] je jen osamělý vršek v tvrdě už ztuhlém pásmu sopečnatého kinematografického horského pásma, jímž se tvář světa změnila tak říkajíc k nepoznání. Lze konstatovat zřetelný kinematografický imperialismus, který se řítí lavinou; doslova.⁴⁴⁾

Nenechme se v poslední citaci zahlušit slovem, jež nám dnes evokuje velmi odlišný okruh konotací. Spíš se na chvíli odtrhněme od každodenní modře zářivé magie a rozhlédněme se. Co nám to ten Weiner vlastně prorokoval?

Mgr. Martin Gaži (1972)

Vystudoval kulturní historii na Jihočeské Universitě v Českých Budějovicích. Pracuje v Památkovém ústavu v Českých Budějovicích. Publikoval v časopisech Souvislosti, Rmen, Tvar.

(Adresa: Krčínova 52, 370 11 České Budějovice)

Citované filmy:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel, 1929), *Ať žije svoboda* (A nous la liberté; René Clair, 1931), *Bídňáci* (Les Misérables; Raymond Bernard, 1932), *Cirkus* (The Circus; Charles S. Chaplin, 1927), *Červená krčma* (L'Auberge rouge; Jean Epstein, 1923), *Extase* (Gustav Machatý, 1933), *Hřšíné ženy boomske* (La Kermesse héroïque; Jacques Feyder, 1935), *Krásná Niverňanka* (La belle Nivernaise; Jean Epstein, 1923), *Krev básníka* (La Sang d'un poete; Jean Cocteau, 1930), *Madame Bovary* (Jean Renoir, 1934), *Mogulský lev* (Le Lion des Mogols; Jean Epstein, 1924), *Napoleon* (Abel Gance, 1925 – 1926), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Opatrovna* (La Maternelle; Jean Benoît-Lévy, 1933), *Paříž spí* (Paris qui dort; René Clair, 1923), *Pension Mimosa* (Jacques Feyder, 1934), *Před maturitou* (Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann, 1932), *Velká hra* (Le Grand jeu; Jacques Feyder, 1933), *Věrné srdce* (Coeur fidele; Jean Epstein, 1923), *Zázrak vlků* (Le Miracle des loups; Raymond Bernard, 1924), *Ze soboty na neděli* (Gustav Machatý, 1931), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930).

44) Tamtéž. V článku Zvukový film Chevalierův (viz pozn. č. 25) Weiner jasnozřivě charakterizoval Hollywood jako „zlacenou past na evropské chlapíky“ a dodával: „každý tam nechá kůži“.

SUMMARY

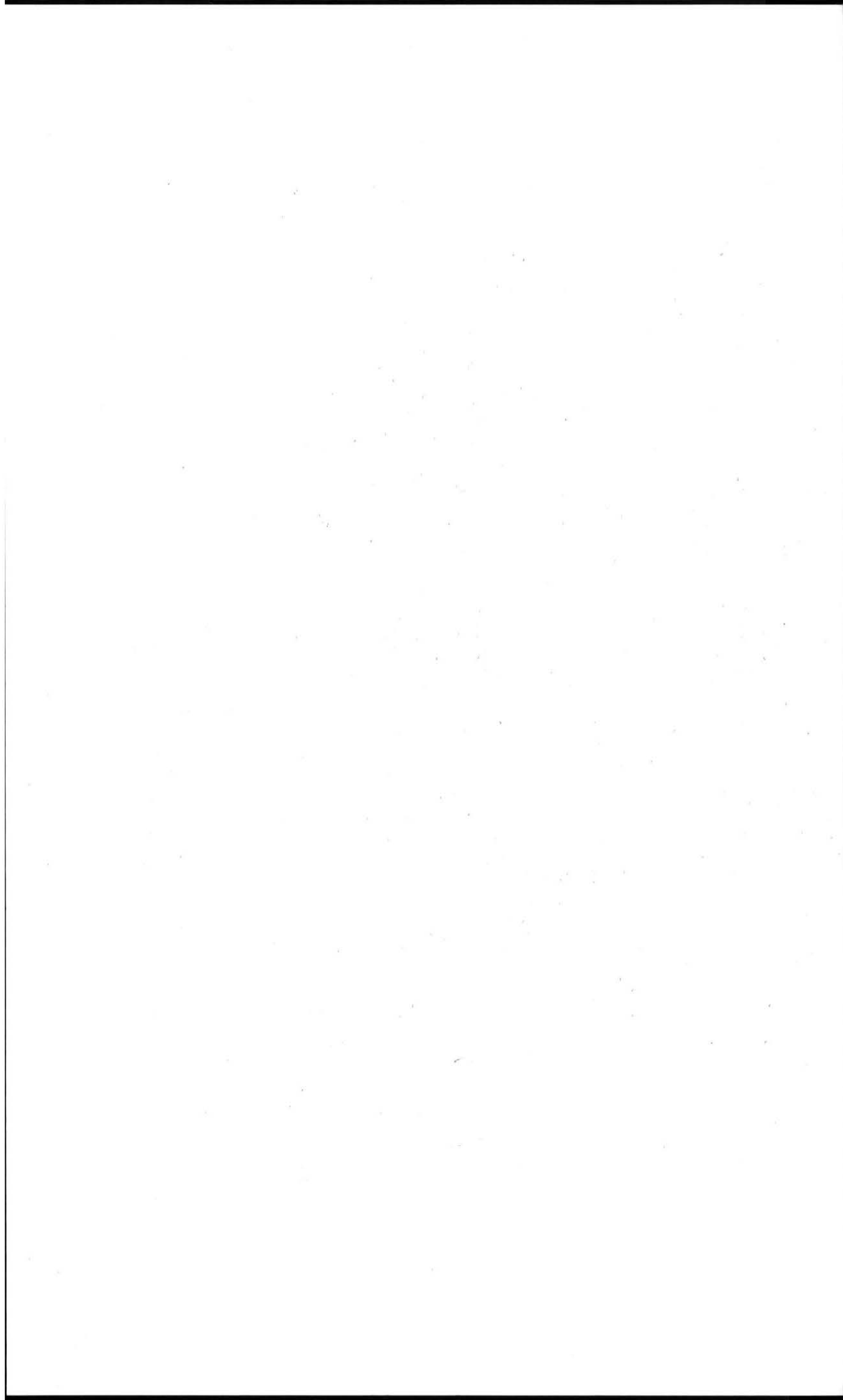
THE CINEMATOGRAPH AS SEEN THROUGH THE EYES OF RICHARD WEINER

Martin Gaži

The importance of Czech poet, prose writer, translator and journalist Richard Weiner (1884 – 1937) has not, with certain exceptions, been adequately appreciated by cultural historians. Only recently have there been growing efforts to study his vision of the world. The author of this article has tried to collect evidence of Weiner's interest in the phenomenon of a then newly-constituting art-form – film. The work draws mainly on the copious source of Weiner's journalistic columns.

Weiner's first encounter with the "cinematograph", according to available sources, occurred during his first stay in Paris (1912 – 1914). It is, indeed, interesting that he certainly did not consider the cinematograph a phenomenon that could be in harmony with the organically developed French (and therefore also European) cultural tradition. He put the expansion of this phenomenon in connection with anti-artistic futurism, with the crisis of the classical theatre and especially with the megalomania of the newly emerged cultural super-power – America. And yet, unlike K. Horký, he did not want to perceive films as mere brainless relaxation or attractive shows. He applied purely artistic criteria to them and rejected them only after comparing them with "high" art. Nevertheless, he included reflection on the cinematograph into the framework of reflection on the overall state of European art. Not even during the war did he admit that *reproduction of reality* or *evocation of the impression of reality* deserved merit as true art, but he did start becoming aware of the connection between the expressive means of film and Cubist amplification of insight into ordinariness applied in art and literature. Besides reflection on artistic form, film brought him also to comparison of "national specific features" of individual cinematographies. In the early twenties, at the time when he worked as Paris correspondent of Lidové noviny, Weiner for the first time admitted in public that film could be beautiful. He was thus influenced by the films of R. Bernard and, especially, R. Clair and J. Epstein. He fell under the spell of French cinematography and its verve of: "*fascinating 'loutish years'*" and, gradually, wrote that it had opened up its "*inexhaustible resources*" to him. The article places Weiner's reflections on film into the context of and as a counterpoint to the thoughts of K. Čapek, F. Šrámek, F. Langer, V. Tille, S. K. Neumann, K. Teige, J. Durych and of the young members of the Czech avant-garde. It describes the enthusiasm experienced by Weiner while watching Chaplin's THE GOLD RUSH and also his disappointment after seeing the ambitious works of Gustav Machatý. Following the massive onset of sound film distribution, Weiner – like many others – expressed his sorrow over the loss of the qualities achieved by silent film. Nevertheless, thanks to quality films of, especially, French directors (R. Clair, J. Renoir, R. Bernard, A. Glance, J. Cocteau, J. Feyder, and others), in which he discovered "*poetic moments*", he managed to shed this prejudice. He never came to terms, however, with the expansion of large American distributors, nor with the transformation of the viewer-co-creator into a consumer. He probably anticipated this would be the gate through which mankind would enter the "primitivising" age of television shows. The research into Weiner's commentaries shows one aspect of the thinking of the great Czech poet. That of an admittedly non-specialised, yet in his time typical film viewer and critic.

Translated by Nad'a Abdallaová



Rozhovor

O EJZENŠTEJNOVI

Rozhovor s Naumem Klejmanem

Centrem mezinárodního výzkumu Ejzenštejnova díla je od roku 1965 moskevské Muzeum S. M. Ejzenštejna, jehož ředitelem se v roce 1992 stal **Naum Klejman**. Po dětství stráveném ve vyhnanství v západní Sibiři se Klejman v padesátých letech začal s rodiči už jako student zabývat Ejzenštejnovým dílem, vydával jeho spisy, komentoval je, restauroval jeho filmy. Spektrum činnosti nejznámějšího ruského filmologa je ovšem mnohem širší, v posledních letech se mj. zasazuje o přebudování bývalého domu Andreje Tarkovského v muzeum. Klejman: „Dům, který byl úplně zpustlý, jsme zachránili, ale nedostali jsme peníze od státu. Doufáme, že s příchodem Tarkovského syna z Paříže se dá nadace Andreje Tarkovského trochu do pohybu.“ V roce 1993 se stal Naum Klejman laureátem Evropské filmové ceny za celoživotní dílo.

* * *

Na karlovarském festivalu jsme mohli vidět film TAJEMSTVÍ ŽENY A ZVÍŘETE, vycházející z Ejzenštejnových erotických kreseb. Jste s pojetím Borise Blanka spokojen?

Ejzenštejn napsal, že je lehké ukázat koitus, ale pracovat s jeho rytmem je mnohem cennější... Je to paradoxní, ale Blankův film postrádá genitálie. Ale ne na plátně. Je prázdný bez pochopení Ejzenštejnovy sensibility. Ty erotické kresby byly pro Ejzenštejna pouhý žert – kolik sexuality v něm je, vidíme lépe v kontextu jeho ostatních kreseb, kde hraje roli i cit a intelekt. To Boris Blank nepochopil a šel jen po obscénních momentech.

Při vší delikátnosti použitých kreseb je film překvapivě nudný.

Chybí mu rytmus, opakuje stále totéž, přitom těch kreseb jsou stovky! Celé jejich rozpětí zachytila výstava, kterou jsme uspořádali v Puškinově muzeu.

U příležitosti Ejzenštejnova jubilea se objevila řada dalších filmů a publikací.

Časopis Kinovedčeskije zapisky věnoval Ejzenštejnovi celé číslo, jedno z dalších je věnováno výhradně Ivanu Hroznému, dále vychází samostatný svazek o Ejzenštejnově divadelní činnosti.

V letech s osmičkou na konci se pravidelně pořádaly vědecké konference o Ejzenštejnovi. Jak to bylo letos?

Nekonala se v Moskvě, protože nebyly peníze. Zato se ale uskutečnily akce v Berlíně, v Oxfordu, ve Francii, dvě v USA, další v Indii, Izraeli, ve Finsku, v Rize, v Alma Atě a na Sicílii – to bylo víc, než jsem ve svém optimismu čekal.

Podařilo se při těchto příležitostech objasnit nějaká bílá místa?

Celou spoustu! Například: všichni se ptají po tom, co leží v archivech KGB. Přesně to sice stále ještě nevíme, ale řekli nám, že udělají katalog všeho, co tam mají. Jeden archiv v Německu přišel najednou ke třem Ejzenštejnovým dopisům adresovaným Berijovi! Pocházejí z roku 1940, kdy Ejzenštejn vedl studio Mosfilmu. Ejzenštejn prosí, aby byly prošetřeny případy zatčených lidí a ujišťuje, že jsou nevinní. Věděli jsme, že Ejzenštejn tajně pomáhal zatčeným a deportovaným, ale ne, že to v této době dělal i veřejně... Jinak spolupracujeme s našimi veterány ve filmovém muzeu a kupujeme nebo dostáváme darem dopisy a rukopisy.

Připravují se kromě už zmíněných publikací ještě další?

Ano, díky tomu, že se podařilo, aby Jelcin vydal nařízení, že je třeba slavit jubilea Ejzenštejna, Puškina a divadla Stanislavského.

To je dobré, že se musí stále něco slavit.

Moc dobré, protože bez toho nařízení bychom nedostali ani rubl, teď nám dali peníze na tiskárnu. Poprvé vydáváme v Rusku knihy *Montáž*, *Nelhostejná příroda* a *Metoda*.

Ve Francii právě vyšla Renoirova korespondence. Jak je to s Ejzenštejnovou?

Dáváme ji teprve dohromady, protože mnoho dopisů je ještě v soukromých archivech nebo v zahraničí. Od Britského filmového institutu (BFI) jsme získali všechny Ejzenštejnovy dopisy Ivoru Montaguovi výměnou za jeho odpovědi. Podobné je to s Dreiserem a dalšími. Korespondence s Feuchtwangerem, Valeskou Gertovou a Ernstem Tollerem je nezvěstná. Robert Flaherty mu napsal tři dopisy a Ejzenštejn jemu jeden. King Vidor tvrdil, že má jeden dopis, ale ten je také nezvěstný.

Korespondence s Orsonem Wellesem údajně shořela v jeho domě ve Španělsku.

Možná, ale já mám dojem, že je to spíš jedna z typických Wellesových legend. Teď jsme zveřejnili Ejzenštejnovu korespondenci s Alexandrem Kordou, který chtěl produkovat *Vojnu a mír*. Ejzenštejn, který měl film režimovat společně s Pudovkinem, navrhuje jako ideálního představitele Pierra Bezuchova Wellese. Zároveň píše, že zatím nezná žádný z filmů, které Welles režíroval, ale že to, co o nich četl, ho velmi zaujalo... Ptal jsem se Oji Kodarové a řekla mi, že si není jistá, zda ta korespondence s Wellesem existovala.

Zůstal Ejzenštejn v písemném styku s Jamesem Joycem, třeba prostřednictvím jeho tehdejšího tajemníka Samuela Becketta?

S Joycem nikoli, ale Beckett napsal Ejzenštejnovi! Beckettova nadace je zavřená, neznáme tedy obsah Ejzenštejnovy odpovědi. Beckett chtěl od začátku točit filmy.

Později také jeden udělal, s Busterem Keatonem...

Teď se objevily ještě další tři, které udělal pro televizi... Chtěl studovat film a napsal Ejzenštejnovi, že on je jediný, u koho by se chtěl učit. Byla to zrovna ta nejhorší doba, rok 1936, a Ejzenštejn asi odpověděl: teď ne, snad později... Ale obsah neznáme. I Stroheim, kterého si Ejzenštejn vážil, chtěl pracovat v Rusku, máme jeho telegram z roku 1934. Ejzenštejn mu odpověděl a mě by moc zajímalo, co. Jeho vztahy k americkému filmu jsou zatím málo známou kapitolou.

Možná přispěly Ejzenštejnovy potíže v Hollywoodu k jeho rozhodnutí vrátit se do Ruska, ačkoliv odtamtud přicházely jen ty nejhorší zprávy. Nebo byl rozhodující strach o osud jeho matky?

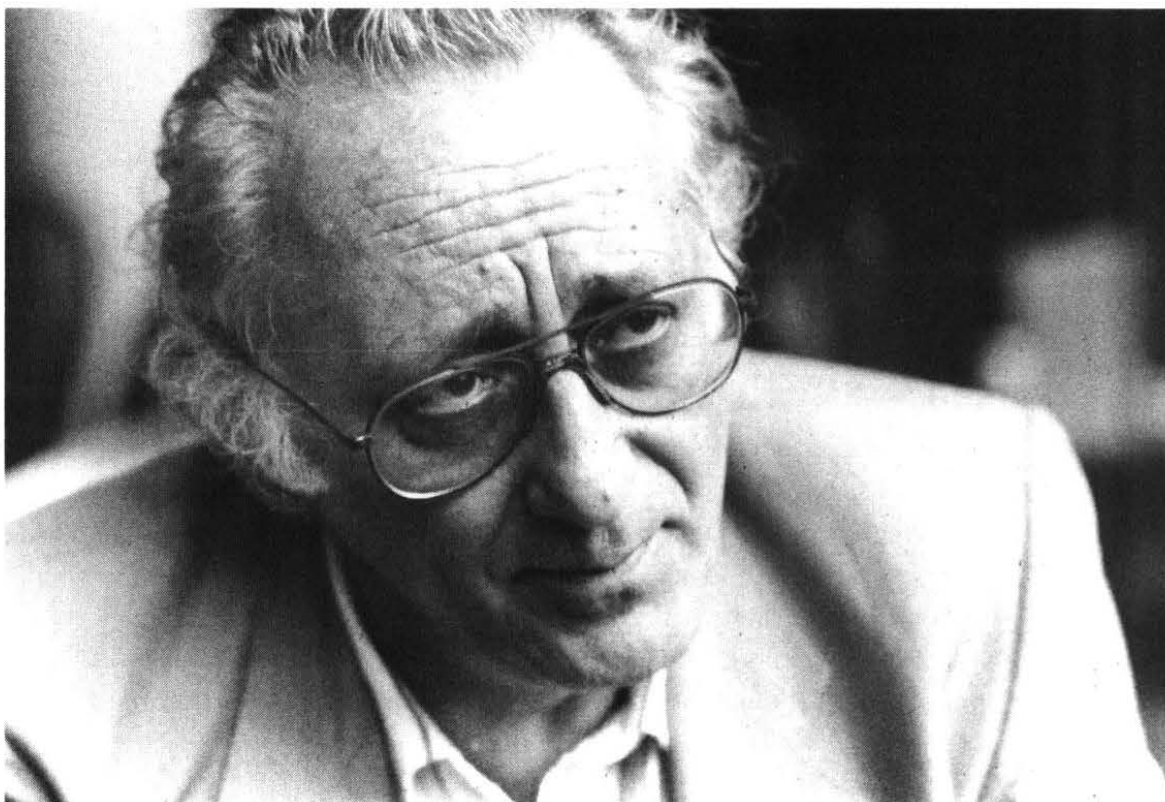
To za prvé. Napsala mu, že když se nevrátí, tak ji zatknou. Ale také pochopil, že jeho umění se nehodí ani pro Hollywood, ani pro západní Evropu, kde hrozil fašismus, nejen v Německu, ale i ve Francii. Maximu Štrauchovi prý řekl: mohl bych být průměrným hollywoodským režisérem, ale k čemu? Pro Chaplina bylo Sutterovo zlato jedním z nejlepších scénářů, jaké kdy četl. Ale Hollywood tu interpretaci odmítl.

Měl marxismus ve třicátých letech pro Ejzenštejna ještě význam do té míry, že to mohlo ovlivnit jeho rozhodnutí k návratu?

Ejzenštejnovu filosofii a sovětskou praxi musíme oddělovat. Ejzenštejn zkoumal, nakolik hegelíánská linie tuto praxi přesahuje a hledal styčné body s jinými liniemi. Čínskou filosofii označuje za dialektiku Dálného východu, ale je zřejmé, že z ní převádí do marxismu víc než naopak. Za druhé se dostává ke starořeckým základům dialektiky, k Sokratovi a platónství. Promarxistické věty, které lze najít na mnoha místech jeho textů, byly jenom rituál, ale skutečně důležité pro něj byly základy filosofie, což zahrnovalo i Kanta. Etnologické studie dovedly Ejzenštejna k tomu, že historie neprobíhá lineárně, a to už bylo proti marxismu.

Připravila sovětská praxe se vším svým terorem Ejzenštejna o jeho původní víru, anebo se dá říci, že v určitém smyslu zemřel jeho hegelíán nebo marxista?

Jako marxista určitě nezemřel. Nejsem si jistý, jestli se marxismem zabýval do hloubky. Jeho zájem patřil protikladům a ten si uchoval až do konce, v posledních letech ovšem s vlivem Dálného východu.



Naum Klejman na karlovarském festivalu v roce 1998

Foto Miloš Fikejz

Ale pokud chtěl publikovat, musel svou teorii integrovat do oficiální ideologie.

V ruském originále člověk vycítí, co je naprosto upřímné a co je přemrštěný patos. Nechtěl se integrovat, ale změnit systém zevnitř. V jeho textech z druhé světové války lze najít věty o „budoucí demokracii“! Dříve, na počátku třicátých let, byl snad ještě více hegelianem než univerzalistou.

...a ještě dřív, ve dvacátých letech, měly jeho manifesty skoro teroristickou dikci.

Jeho komunismus byla beztřídní společnost, ne teroristická.

Ale jeho řeč byla velmi ostrá.

Dobře, v roce 1926 napsal, že je třeba všechno přesně vědět a kontrolovat, že intuitivní tvorbu je nutné zničit. V roce 1947 to sám komentoval takto: „V dobách nadšení pro urbanismus, konstruktivismus, mašinismus a inženýrismus se v tato hesla věřilo. Někteří byli už tehdy skeptičtí. Nechápu ale, proč nikoho nenapadlo zeptat se, jestli autor těchto tezí se jimi skutečně řídí.“ Ty teoretické texty byly taky trochu karneval. Někdy jsou vážné, někdy trochu naivní, ne neupřímné. Jsou vyhocené až na hranici a někdy trošku dál – a od třicátých let zase zpátky.

Je to těžké, když čtenář nemůže brát autorovy názory víceméně doslovně, jako třeba u Bressona, a místo toho musí každou větu klást na váhu...

Ejzenštejn si s čtenářem hraje, je zapotřebí si také hrát s ním... Ejzenštejn není zahrada, je to hora, čili nic pohodlného.

Zaznamenal jste během prvního svobodného desetiletí změnu pohledu na Ejzenštejna u ruských diváků?

Ano, publikum reaguje úplně jinak. Hlavní je, že v nové generaci už není nechuť perestrojkové generace, která všechno proklela. DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM a GENE-RÁLNÍ LINII jsme uvedli poprvé kompletně a diváci se poprvé smáli na správných místech, neviděli jen ty velké scény, cítili ironii.

Scény s Trockým byly do DESETI DNŮ vráceny?

Ano, ale ani v původní verzi ho tam mnoho nebylo, to je legenda.

Dá se z těch pár záběrů usuzovat, jak Ejzenštejn Trockého hodnotil?

Jako všechny: s ironií.

Ale Lenin se poprvé objeví téměř jako světec, zaléván proudy světla a ve větru...

To je třeba brát také spíš ironicky. Dělníci a námořníci stojí dole, nikde žádný vítr, najednou tam vtrhne seshora Lenin – a tam vítr je!

Já jsem to bral vždycky tak, že Lenin s sebou na to nádraží přiveze symbolický „vichr historie“, podobný jako u Pudovkina v BOUŘI NAD ASIÍ.

Dá se to interpretovat různě. Důležité jsou proporce a kompozice. Tato část filmu začíná padajícím pomníkem cara a končí s povstanuvším Leninem! A později, když přijde do Smolného paláce s hlavou v obvaze, je to vlastně parodie Feuilladeova Fantomase!

Mnoho z Ejzenštejnových přátel a blízkých spolupracovníků bylo ve třicátých letech zatčeno, někteří popraveni. Do jaké míry mohl Ejzenštejn vědět, co se s nimi stalo?

Nemohl to vědět přesně. Kupříkladu Sergej Treťjakov byl zastřelen v roce 1937, ale při rehabilitaci v roce 1955 bylo jeho dceři sděleno datum 1942, takže si dlouho myslela, že její otec žil ještě pět let. Válečné zmatky byly pro KGB dobrou záminkou zahladit stopy. O Mejercholdovi se nejdřív myslelo, že je ve vyhnanství.

Ejzenštejn mu věnoval obdivný vzpomínkový text. Na jednom jeho místě ale tvrdí, že na tragice Mejercholdova osudu měl trochu vinu i jeho charakter. To je přece za těchto okolností dost podivná věta.

Ejzenštejn zřejmě naráží hlavně na přednášku Mejerchold a mejercholdovština, v níž Mejerchold obviňoval sám sebe, ale i druhé. V téže době dělala i jeho žena podobně naivně-hysterické demonstrace. Také je pravda, že v dřívějších letech míval Mejerchold ve zvyku ničit své žáky. V memoárovém textu, v jehož zveřejnění nemohl doufat, Ejzenštejn popisuje, jak jím cloumalo rozhořčení nad ponižováním velkého mistra a jak mu jednou přede všemi demonstrativně podržel kabát, aby ukázal, že je na jeho straně. Ale měl za to, že Mejerchold udělal ve svém postoji k mocným psychologické chyby. Ne že se provinil, ale že se trochu levně prodal, a tím dal kartu svým protivníkům.

Dozvěděl se Ejzenštejn za svého života, že byl jeho učitel zastřelen a kdy?

Po Mejercholdově zatčení zavolala jeho vnučka Ejzenštejnovi a odvezla k němu celý Mejercholdův archiv... Dochovaly se záběry z jedné konference o historické filmu – bylo to těsně po zastřelení Mejercholda – a Ejzenštejn sedí v presidiu tak strašně zničený! Možná byly ty projevy tak příšerné. Ale možná, že se dozvěděl... Po válce to už věděl určitě, i když ne přesné okolnosti. Jutkevič mi vyprávěl, že půl roku před smrtí k němu Ejzenštejn přišel a daroval mu jeden dopis, se slovy: ...abys nezapomenul na našeho učitele!

O zřetelně opozičním postoji se asi u Ejzenštejna mluvit nedá?

Úplně v linii nebyl nikdy, ani v nejlepších dobách po ALEXANDRU NĚVSKÉM, když z jeho KŘÍŽNÍKU POTĚMKINA udělali potěmkinovskou vesnici sovětské kinematografie.

Byl ale vedoucím katedry režie.

To znamenalo, že měl kromě vyučování na starost organizaci pracovního procesu, ale měl nad sebou další tři čtyři vrstvy. Když ho kritizovali, přišel ho bránit Kulešov – a naopak. Ti dva byli jediní teoretici, což všichni věděli. Ale oficiálně akceptován nebyl nikdy, ve stenogramech můžeme číst, jak ho jiní profesori kritizují za formalistické a kosmopolitní prohřešky. Za ALEXANDRA NĚVSKÉHO byl vyznamenán a určitou dobu ho chtěli integrovat, zatímco v roce 1935 ho ještě exemplárně ponížili vyznamenáním nejnižšího řádu... všichni se na něj dívali a on se jenom smál. Stalinovi v dopise nepsal, že chce sloužit, ale žádal o důvěru pro sebe jakožto filmaře.

Ve třicátých letech Babel Ejzenštejnovi radil, aby zmizel z Moskvy. Když mělo být tehdy v jeden den zatčeno třeba přesně deset lidí, tak se šlo podle jmenného seznamu a kdo zrovna nebyl doma, měl štěstí. Snad to Babel věděl. Právě v době zatčení Treťjakova byl Ejzenštejn v sanatoriu – to ovšem nebylo žádné tajemství – a vrátil se teprve, když ho studio ze Stalinova podnětu povolalo zpátky.

Ejzenštejn se také se Stalinem osobně setkal před svou zahraniční cestou a pak ještě kvůli IVANU HROZNÉMU.

Jenom při těchto dvou příležitostech. Napsal mu ještě dva dopisy, o filmu BĚŽIN LUH a o projektu filmu proti antisemitismu Bejlisova aféra. Stalin neodpověděl.

Vlastníte ty dopisy?

Ne, jenom koncept a vzpomínky svědků, které jsme teď publikovali v Kinovedčeskije zapisky. Ždanov k sobě Ejzenštejna pozval a řekl mu, že pro Prestiž imperii, onen film o Bejlisově aféře, teď není ta pravá doba, teď potřebujeme IVANA HROZNÉHO. Ejzenštejn požádal o čas na rozmyšlenou s tím, že se v této historii tolik nevyzná a po jednom, dvou týdnech, řekl ano, když už měl všechny pilíře pohromadě.

Koncepci celé trilogie?

Samozřejmě! Jeho první záznam byla Ivanova zpověď!

První díl se dal propagandisticky využít ještě poměrně dobře...

Z prvního dílu bylo vyjmuto dětství, takže teď začíná korunovací namísto hutné atmosféry z doby poprav. Ve druhém dílu byla scéna, jak opričníci vyrabují bojary, v níž Ejzenštejn ukázal korupci velmi zřetelně. Bylo to natočeno a zničeno.

Kolik se zachovalo ze třetího dílu?

Bohužel jenom pět minut a zkoušky s Michailem Romem v roli královny Alžběty.

Naděje, že by se někde našla kopie filmu BĚŽIN LUH, už není?

Naději máme, koluje hodně fám. Nějaký zkorumpovaný oficír KGB ji mohl z nepopsaných archivů ukrást.

Na konferenci svazu filmařů roku 1935 kritizovali Ejzenštejna jeho kolegové i žáci. Bylo to na pokyn seshora?

To si nemyslím. V sedmdesátých letech k nám přijela americká profesorka Anette Michelsonová a chtěla mluvit s Michailem Kaufmanem, Leonidem Traubergem, s Jutkevičem. Vzala mne s sebou, protože Trauberg nechtěl mluvit anglicky, ačkoli rozuměl; Jutkevič uměl dobře francouzsky. Jutkevič i Trauberg říkali nezávisle na sobě totéž: že někdejší avantgardisté ve třicátých letech pochopili, že lid takové experimenty nepotřebuje, že chce něco jednoduššího a optimistického. A proto se vrátili k vyprávění a k hercům. Anette Michelsonová namítla: pardon, všichni ale ne, ani Ejzenštejn, ani Vertov! Jutkevič řekl, že mu připadalo zvláštní, proč Ejzenštejn zvolil jinou cestu, k vnitřnímu monologu atd., a že on upřímně prohlašoval, že je třeba jednodušších forem a méně reflexivity. Trauberg řekl něco jiného: Ejzenštejn byl vždycky o krok napřed. Na Jutkevičovo upozornění, že nebyli svobodní, protože pracovali pro studio, Michelsonová odvětila, že Ejzenštejn byl v tom samém studiu. Jutkevič: „A jak to dopadlo? Natočil BĚŽIN LUH a zakázali mu ho!“

V době od roku 1932 do roku 1936 se věřilo v jednoduchost, trošku naivně. V roce 1937 se zalekli a natáčeli buď konformistické filmy, nebo se stáhli do ústraní.

Byli si Jutkevič a ostatní na konferenci roku 1935 vědomi následků, jaké mohla jejich kritika pro Ejzenštejna mít?

Tehdy asi ještě ne tak docela. Kulešov se Ejzenštejna otevřeně zastal. Ale všichni samozřejmě věděli, že Šumjackij Ejzenštejna nesnáší. Trochu oportunismu v té kritice nejspíš bylo.

Myslím, že Jutkevič se s Ejzenštejnem sblížil po Mejercholdově zatčení, když všichni pochopili, že musí držet pohromadě. Po roce 1937 žádný z velkých režisérů otevřeně Ejzenštejna nekritizoval. Pokud ho nepodporovali, tak mlčeli.

I Čiaureli?

To je zajímavý případ. Samozřejmě zůstal stalinistou až do konce, protože nechtěl ztratit tvář. Mě řekl, jaká byla škoda, že Stalin IVANA HROZNÉHO nepochopil, protože ten film byl pro něj příliš složitý. Stalin ho ale pochopil moc dobře.

Asi spíš politicky, než jako film...

Samozřejmě. Viděl, že nedostal to, co chtěl.

Na zmíněné konferenci roku 1935 mluvil Ejzenštejn o logickém vývoji sovětského filmu a hledal si v něm pro sebe místo. Ale jaká byla jeho soukromá reakce, když viděl po návratu ze zahraničí vzorové filmy tzv. socialistického realismu jako VSTŘÍCNÝ PLÁN a ČAPAJEV?

Ke VSTŘÍCNÉMU PLÁNU posměšně utrousil: Žizň za carja. Tak zní skutečný název Glinkovy opery o Ivanu Susaninovi. Ejzenštejnova narážka znamenala, že starý dělník ve filmu je na „špatné cestě“ podobně jako Susanin a za druhé, že je to oficiální umění, směšné. S ČAPAJEVEM to bylo jiné. Dokonce Mandelštam ten film miloval. Lidem se líbilo, že krutosti občanské války tu byly zpracovány ve stylu Robina Hooda. Ejzenštejn byl toho názoru, že některé scény jsou moc dobré, jiné velmi špatné a Georgiji Vasiljevovi řekl: chlapče, ještě se musíš moc učit. Uváděl ČAPAJEVA vždycky jako jeden ze dvou filmů, které ukázaly nové cesty. Zajímavé je ale, který byl ten druhý: ŠTĚSTÍ od Alexandra Medvedkina. Napsal o něm, že teď máme konečně vlastního Ščedrina a Chaplina. Stalinova strategie byla zastrašit lidi, aby se nesmáli. Těch pár opravdových komedií od Medvedkina a Borise Barneta bylo skoro vždycky zakázáno.

Znal se Ejzenštejn s Barnetem?

Ano, zpočátku ale patřili k odlišným skupinám. Ejzenštejn měl jeho rané filmy rád, ale psal o nich málo. Když ve třicátých letech vedl studio Mosfilmu, chtěl Barnetovi umožnit natočení filmu Starý jezdec a napsal dopis Ždanovovi, aby ho povolil. V Rusku existoval jiný vztah k tělesnosti než v ostatní Evropě. Borisu Barnetovi s jeho darem lásky se podařilo tuto tradici trochu změnit. To je důvod, proč neřadím Ejzenštejna po bok Pudovkinovi a Vertovovi. Pro mne patří k sobě Barnet a Ejzenštejn jako dvě paralelní linie.

Dalo by se o někom z pozdějších režisérů tvrdit, že je dědicem Ejzenštejna?

Ejzenštejn sám napsal, že nechce vychovávat ejzenštěňata. Z jeho metody si každý vezme, co chce a na co má. Godard ho často zmiňuje. V Brazílii ovlivnil Glauber Rocha se svým seminářem o Ejzenštejnovi a mytologickém myšlení celé cinema novo. V Indii byl KŘÍŽNÍK POTĚMKIN nejdříve zakázaný, a když ho pak Satjádžit Ráj poprvé viděl, běžel celý nadšený ke klavíru a začal improvizovat. Hovořil jsem s Francisem Fordem Coppolou, který má vlastní sbírku Ejzenštejnových filmů. Jednou do roka se dívá na DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM a stále tam nachází nové nápady. V IVANU HROZNÉM našel inspirace pro Kmotra.

Přesto, kdyby žil Ejzenštejn dnes, byl by možná dost zoufalý z toho, v jaké stagnaci se filmové umění ve světě nachází...

Poslední léta bohužel nebyla nakloněna teorii; tvrdilo se, že je to všechno spekulativní a dogmatické. A teď se všichni dostali k novým technologiím a střílejí s nimi, dělají MTV a podobné vtipné věci, ale jinak nevědí, co dál. Právě pomocí nových technologií by se dalo experimentovat s prostorem a časem, jak si to Ejzenštejn představoval, ale nikoho to nenapadne. Něco se musí změnit ve funkci filmu. Jako hamburger je nepotřebný.

U Ejzenštejna je krásné, že se o něm můžeme vlastně všechno dozvědět už v jeho filmech.

Ano, z jeho podstaty tam lze vycítit víc než v autoportrétu.

I pokud jde o tu odvrácenou, temnou stránku...

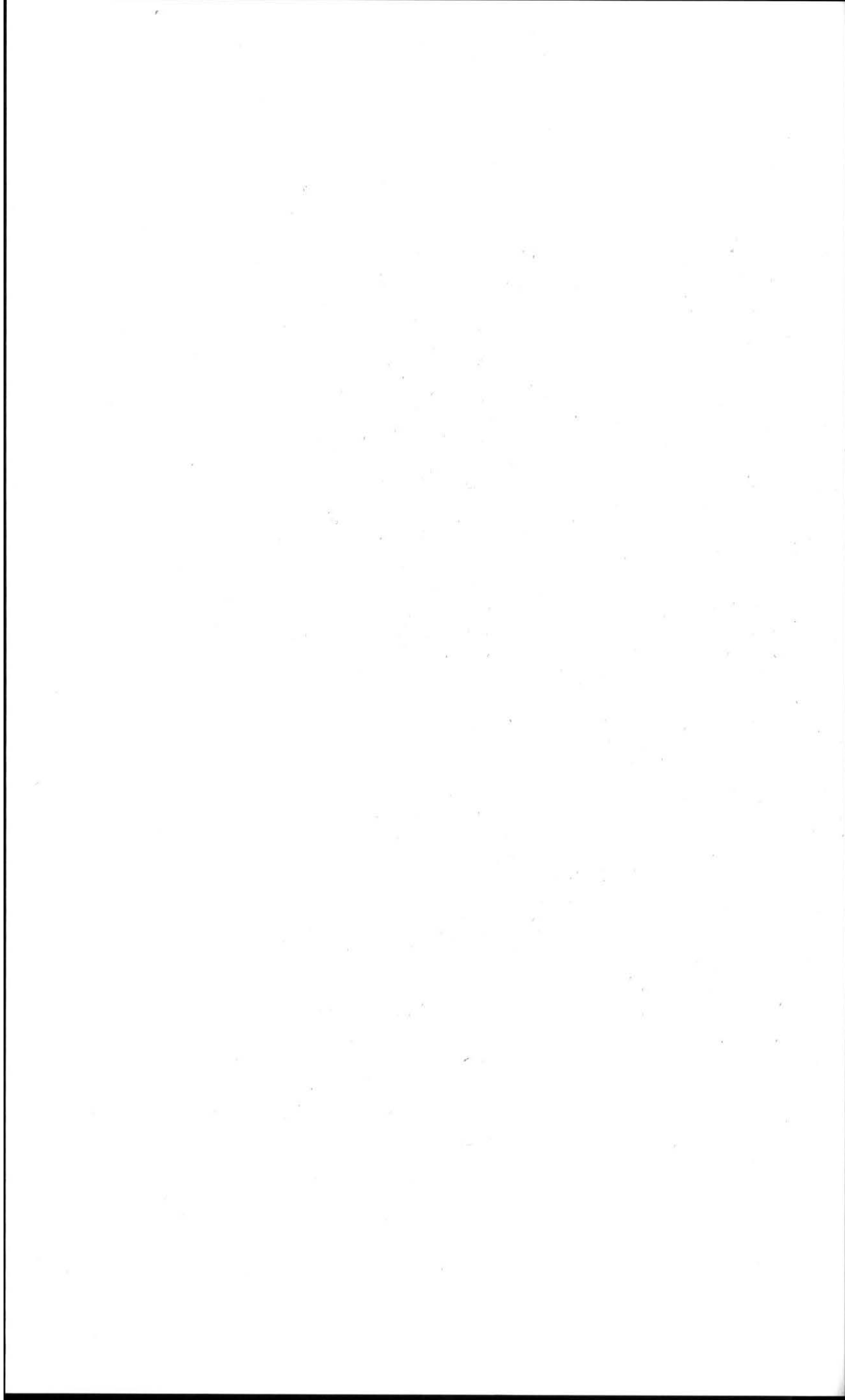
Čím platí génius za své nadání? To nemůžeme vědět.

(Karlovy Vary, červenec 1998)

Připravil Milan Doinel

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexander Něvskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Běžin luh* (Běžin lug; Sergej Ejzenštejn, 1934), *Bouře nad Asií* (Potomok Čingischana; Vsevolod Pudovkin, 1928), *Čapajev* (bratři Vasiljevové, 1934), *Deset dní, které otřáslы světem* (Oktjabr; Sergej Ejzenštejn, 1927), *Fantomas* (Louis Feuillade, 1913 – 1914), *Generální linie* (Generalnaja linija; Sergej Ejzenštejn, 1929), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944 – 1945), *Kmotr* (The Godfather; Francis Ford Coppola, 1972), *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Poľomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Šťěstí* (Ščastie; Alexander Medvedkin, 1933), *Tajemství ženy a zvířete* (Tajna ženy i zverja; Boris Blank, 1998), *Vstřícný plán* (Vstrečnyj; Fridrich Ermler, Sergej Jutkevič, 1932).



*Edice a materiály***Stát a filmová propaganda ve třicátých letech**

Obdobně jako rozhlas byl i film v meziválečném období pozdě doceněn československými vládoucími kruhy jako účinný nástroj státněpolitické propagandy. Příčinou bylo setrvávání na zavedených formách propagandistické práce (tisková propaganda) a jistá konzervativnost československých politických elit ve vztahu k novým médiím. Svoji úlohu zde sehrál i argument používaný ve třicátých letech liberálními demokratiemi při kritice stalinského Ruska, fašistické Itálie a nacistického Německa, že centrálně řízená státní propaganda nepatří do struktury demokratického státu. Možnost politického využití filmu byla ale současně úzce spojena i s úrovní rozvoje kinematografie. Ta se v Československu etablovala ve smyslu hospodářském a kulturním teprve v průběhu dvacátých let a toto byl také nutný předpoklad i k jejímu etablování ve smyslu politickém. Navíc československý stát deklaroval hned na počátku dvacátých let své chápání kinematografie jako oblasti podnikatelských aktivit na komerční bázi tím, že ji svěřil kromě filmové cenzury (zůstala stejně jako před rokem 1918 v kompetenci ministerstva vnitra) do kompetence ministerstva průmyslu, obchodu a živností (MPOŽ), a tento stav trval po celou dobu existence meziválečného Československa. Dalším charakteristickým rysem postavení kinematografie v československém státě dvacátých a třicátých let byla skutečnost, že se nacházela v provizorním právním rámci, neboť základním filmovým předpisem zůstalo rakouské ministerské nařízení z roku 1912 chápáné jako dočasné právní provizorium. Tento stav nezměnila ani jednání o zákonu na ochranu domácí filmové výroby z konce dvacátých let.¹⁾

Nové podněty ke změně vztahu československého státu k filmu vyvolal až nástup zvukového filmu na počátku třicátých let a potřeba státní podpory domácí filmové výroby v době velké hospodářské krize. Výsledkem byly změny v dovozní filmové politice zavedením kvót na dovoz zahraničních filmů v dubnu 1932 (na jeden vyrobený domácí film mohlo být dovezeno 7, později 6 a nakonec 5 filmů) a v listopadu 1934 přechodem na registrační systém, který vedl ke vzniku registračního fondu (z poplatků za dovezené filmy) určeného k finanční podpoře výroby domácích filmů. Nový model podpory československé kinematografie dovršilo v roce 1934 založení meziministerského Filmového poradního sboru (FPS) při MPOŽ s kompetencí v otázkách filmového dovozu a domácí filmové výroby (přidělování finanční podpory na konkrétní filmové projekty z registračního fondu). Uvedený model podpory domácí kinematografie v podstatě odpovídal podobě podpory národních kinematografií v jiných evropských státech²⁾, a byl určen především pro hranou filmovou produkci, týkal se i dokumentárního a zpravodajského filmu. Rostoucí význam těchto druhů filmové tvorby spojený v zahraničí s jejich využíváním pro státněpropagační účely (SSSR, Itálie, Německo, Rakousko) začal být totiž od počátku třicátých let pozorněji reflektován i v československém prostředí. A tento fakt ve spojení s možností dohledu nad filmovým dovozem a kontrolou financí na podporu domácí filmové výroby nabídl v první polovině třicátých let

1) K tomu blíže viz Ivan Klimeš, *Stát a filmová politika ve dvacátých letech*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 4, s. 141 – 149.

2) Kontingentní systém fungoval např. od roku 1926 v Rakousku a 1928 v Anglii a Francii.

československému státu, v zastoupení státních orgánů činných na půdě FPS,³⁾ novou výchozí pozici ve využití dokumentárního a zpravodajského filmu i pro státněpolitické účely. Tato možnost ale byla v rámci uvedeného modelu státní podpory filmové výroby využita československým demokratickým režimem ve třicátých letech jen zčásti. Díky převládající orientaci filmových výrobců na oblast hraného filmu a křížícím se zájmům ministerstev a filmových institucí v FPS se totiž FPS nestal platformou pro hlubší státněpropagační využití filmu. Aktivita FPS na poli dokumentárního filmu zůstaly omezeny na činnost komise pro kulturněpropagační dodatky (krátké filmy), která pouze schvalovala předložené výrobní náměty, v nichž převažovaly přírodní a turisticko-propagační snímky,⁴⁾ a rozhodovala o přidělení finanční podpory na jejich výrobu. Jediným výsledkem československé státní propagandy v oblasti dokumentárního filmu ve třicátých letech⁵⁾ tak nakonec byly pouze filmy z produkce Vojenského technického ústavu určené v době krize vztahů Československa a nacistického Německa k propagaci armády (některé získaly finanční podporu od komise pro kulturněpropagační dodatky): T. G. MASARYK JAKO VRCHNÍ VELITEL ČS. BRANNÉ MOCI (1936), ARMÁDNÍ LETECKÝ DEN 1936 (1937), FILMOVÁ REPORTÁŽ ZE ZÁVĚREČNÝCH CVIČENÍ ČS. VOJSKA (1937), NAŠE ARMÁDA (J. Jeníček, 1937), ČINNOST DÉLOSTŘELECKÉ PRŮZKUMNÉ HLÍDKY (1938), NAŠI VOJÁCI (1938), V NOVÝ ŽIVOT (J. Jeníček, 1938) a VOJÁCI V HORÁCH (J. Jeníček, 1938). Obdobná situace vládla i u zpravodajského filmu. Zde došlo pouze k vydání nařízení (1. listopadu 1933), že program zahraničních filmových týdeníků promítaných v Československu musí obsahovat 20 % snímků z domácího prostředí.⁶⁾ Přitom se v československém prostředí v průběhu třicátých let ozývaly hlasy, které kritizovaly úroveň domácího filmového zpravodajství a ukazovaly na země, jež využívaly filmové týdeníky pro svoji propagaci. Díky nezájmu filmových výrobců, pro něž nebyla výroba filmového týdeníku obchodně zajímavá, a díky pomalu se probouzejícímu zájmu státních úřadů o otázky filmové propagandy však došlo k výrazné kvalitativní změně v domácím filmovém zpravodajství a současně k jeho zapojení do státní propagandy až ve druhé polovině třicátých let. Do té doby ovládaly domácí obchod s filmovými týdeníky americké a německé filmové společnosti Fox, Paramount a Ufa s vlastními zvukovými týdeníky.⁷⁾ Z domácích filmových týdeníků si uchoval kontinuitu z dvacátých let jediný český týdeník vydávaný v letech 1925–1930 pod názvem Elektajournal a poté do roku 1937 jako Československý filmový týdeník.⁸⁾ Lépe producenty,

3) Členy FPS byla ministerstva obchodu, školství, zahraničí a od roku 1937 i financí a národní obrany. Z filmových institucí to byl Svaz filmového průmyslu a obchodu, Svaz filmové výroby, Ústřední svaz kinematografů a Československá filmová unie.

4) Např. pro rok 1936 byly v komisi pro kulturněpropagační dodatky projednávány tyto filmové náměty od různých filmových společností: Křížem krázem Československem, Praha, Pražské okolí, Údolí Labe a Českosaské Švýcarsko, Krušné hory a Teplice-Šanov, Šumava, Jeseníky, Macocha, Vysoké Tatry, Střední Slovensko, Podkarpatská Rus, Investice na Slovensko, Naše armáda, Naše letectvo, Aerem od západu k východu ČSR.

5) Filmy, které reagovaly na ohrožení ČSR nacistickým Německem a zachytily reakce československé společnosti na politickou situaci konce třicátých let, vznikly v produkci soukromých společností: např. *Kamenná sláva* (J. Lehovec, J. Libora, 1938), *Jásající město* (P. Klen, 1938), *Naše země* (J. Weiss, 1938).

6) Toto nařízení bylo často porušováno majiteli kin, kteří svévolně zasahovali do obsahu týdeníků. Viz např. Willy Haas, *Wochenschau und Kulturfilme*. „Prager Presse“ 16, 24. 5. 1936, č. 143, s. 11.

7) Foxův zvukový týdeník byl promítán od srpna 1929, Zvukový týdeník Paramountu od prosince 1929 a Zvukový týdeník Ufy od dubna 1931.

8) Dále byly uváděny ve dvacátých a třicátých letech s různou periodicitou tyto domácí filmové týdeníky: AB Zpravodaj (1923–1924), Bařův žurnál (1927–1931), Brněnský žurnál (1930), Deglův žurnál (1927–1930), Favorit Journal (1926–1929), Legia žurnál (1928–1933), Filmrundschau (1926–1927), Menclův Plzeňský žurnál (1934–1936), Pražský čtrnáctideník (1925), Radiojournal (1926–1927), Osvětový zpravodaj (1934–1936), Vojenský zpravodaj (1930–1937).

finančně, technicky a personálně zajištěné zahraniční konkurenci ale nemohl tento němý týdeník s nízkou obrazovou kulturou a neustálenou obsahovou strukturou konkurovat; navíc, když byl promítán pouze ve dvou kopiích ve dvou pražských kinech.⁹⁾ Pro porovnání: týdeníky Paramountu, Foxe a Ufy měly průměrně deset kopií a promítaly se i mimo Prahu.

Nevyhovující stav domácího filmového zpravodajství byl sice průběžně kritizován, ale o jeho nápravu se s výjimkou předsedy filmové společnosti A-B Barrandov Miloše Havla zasadilo pouze ministerstvo zahraničních věcí (MZV). A to ještě pravděpodobně především osobní iniciativou úředníka zpravodajského odboru MZV Jindřicha Elbla. Ten dokázal díky svému osobnímu zájmu o film docenit i jeho propagandistický význam a současně si uvědomoval, že bez státní podpory bude možné jen velmi těžko vyrábět domácí zvukový týdeník schopný odolat zahraniční konkurenci.¹⁰⁾ První rámcový návrh na vybudování samostatného československého zvukového filmového týdeníku se státní účastí, který měl mimo jiné přispět ke zlepšení propagace spojenectví a spolupráce zemí Malé dohody, vypracoval Jindřich Elbl na jaře 1934.¹¹⁾ Definitivní návrh na organizaci československé filmové propagandy prostřednictvím zvukového týdeníku pak předložil na MZV k projednání v lednu 1936 (viz edice). Navrhoval v něm využít pro distribuci tohoto týdeníku některou z domácích distribučních společností (konkrétně společnost Praha-Paříž, která dovážela do Československa od svého založení v roce 1933 francouzské a později i ruské filmy a filmové týdeníky) a začlenit ho do nakladatelství Orbis. Předností jeho návrhu byla jasná představa o organizaci týdeníku i uměřená finanční rozvaha o nákladech nutných na jeho provoz. Tyto skutečnosti vystupují do popředí ve srovnání s dalšími dvěma obdobnými návrhy z poloviny třicátých let. První z nich, návrh sochaře Františka V. Foita z listopadu 1935 (viz následující edice), měl podobu soukromého návrhu jednotlivce, který si pod státní podporou představoval především finanční zajištění svého projektu. Druhý, který předložil Miloš Havel ve FPS v listopadu 1936 po předchozím jednání na Barrandově v březnu téhož roku se zástupci ministerstev průmyslu, zahraničních věcí, školství a financí, byl s požadavkem ročního rozpočtu 6 700 000 korun a výrobou 80 distribučních kopií nereálný. Navíc Elblův návrh umístit týdeník do Orbisu, v jehož správní radě mělo MZV většinové zastoupení, nabízel státu oproti Havlovu projektu možnost ovlivňovat prostřednictvím MZV chod týdeníku. Z uvedených návrhů byl nakonec realizován po roce jednání¹²⁾ návrh Jindřicha Elbla založením komanditní¹³⁾ společnosti Aktualita v dubnu 1937, která začala 31. července 1937 vydávat stejnojmenný Československý zvukový týdeník.¹⁴⁾ Aktualita se sice nestala součástí Orbisu, ale MZV v ní mělo přesto prostřednictvím tohoto nakladatelství zajištěnou kapitálovou účast a tím i možnost hovořit do jejího

9) Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha 1968, s. 76.

10) Pravděpodobně kvůli finančním potížím dopadl neúspěšně pokus filmové společnosti A-B Barrandov vydávat zvukový filmový týdeník pod názvem AB aktuality. První číslo vyšlo v září 1932, druhé v únoru 1933 a třetí (poslední) v březnu 1933.

11) Jindřich Elbl, *Návrh na zřízení čsl. zvukového filmového týdeníku a organizaci čsl. filmové propagandy* (21. 1. 1936). Archiv ministerstva zahraničních věcí, f. III. sekce, k. 409.

12) Viz Jindřich Elbl, *Patnáct let filmové politiky 1933 – 1945. Jak byl znárodněn československý film*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 342.

13) Komanditní společnost: společnost, v níž alespoň jeden společník ručí celým jménem a ostatní jen svými vklady.

14) K týdeníku Aktualita blíže viz Pavel Zeman, *Třetí říše, Rakousko a sudetští Němci v Československém zvukovém týdeníku Aktualita 1937 – 1938*. In: Jan Křen – Eva Broklová (Ed.), *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století*. Praha 1998, s. 156 – 165; též, *Týdeník Aktualita. České filmové zpravodajství na začátku druhé světové války*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 4, s. 67 – 90.

provozu. Dalšími podílíky se stali vedle Jaroslava Simonidese Miloš Havel, spisovatel Willy Haas, zástupce nakladatelství Melantrich Jaroslav Šalda, František Papoušek ze společnosti Praha-Paříž a Karel Pečený, jehož Československý filmový týdeník Aktualita nahradila. Filmový týdeník Aktualita, který se stal neoficiálním propagačním orgánem československého MZV a jehož úkolem bylo mimo jiné propagovat demokratický charakter československého státu, se dokázal rychle prosadit proti zahraniční konkurenci¹⁵⁾ a až do 15. března 1939 byl hlavním filmovým zpravodajským periodikem v Československu,¹⁶⁾ poté do května 1945 v Čechách a na Moravě. Pozdním založením zvukového filmového týdeníku se státní účastí ale československý stát promeškal příležitost využít doma a v zahraničí i film k vlastní propagandě ještě před vypuknutím střetu s nacistickým Německem v letech 1937 – 1938. Zřetelně se to projevilo na osudu německé verze Aktuality zastavené v srpnu 1938 kvůli nezájmu německých majitelů kin v Československu. Ti totiž raději promítali filmové týdeníky Ufy, Foxe a Paramountu, které si v průběhu třicátých let vydobýly v německých kinech v československém pohraničí pevné postavení.

P a v e l Z e m a n

Archeografický úvod

Edice obsahuje soubor jedenácti dokumentů týkajících se snah o založení zvukového filmového týdeníku se státní účastí a zřízení prvního zvukového filmového týdeníku Aktualita v Československu. Editované dokumenty č. 1 – 7, 10 a 11 pocházejí z fondu III. sekce Archivu MZV, dokument č. 8 ze souboru zápisů z jednání Filmového poradního sboru uloženého v SÚA ve fondu MPOŽ, dokument č. 9 z archivního fondu Aktualita uloženém v NFA. Dokumenty č. 1 – 7, 9 – 11 jsou strojopisné archivní prameny formátu A4, dokument č. 8 je cyklostylovaný materiál stejného formátu. Editované archivní dokumenty jsou vybaveny komentářovým (číslovaným) poznámkovým aparátem a písmenným poznámkovým aparátem registrujícím grafické zvláštnosti textu. Hranaté závorky bez písmenného indexu vyznačují doplňky editora.

Při editování textů jsme vycházeli z *Pravidel pro vydávání novodobých historických pramenů* (Studie ČSAV 12, Academia, Praha 1978). V původní podobě bylo ponecháno rozdílné psaní ČSR, Č.S.R. a R.Č. S. a různých archaických tvarů (např. fotbal, tennis, premiery, vernisage, oficielní apod.).

P. Z.

Zkratky:

f.	– fond
FPS	– filmový poradní sbor
k.	– karton
i. č.	– inventární číslo
MPOŽ	– ministerstvo průmyslu, obchodu a živností
MZV	– ministerstvo zahraničních věcí
NFA	– Národní filmový archiv
SÚA	– Státní ústřední archiv

15) Do podzimu 1938 se jeho distribuce prováděná firmou Elektafilm rozšířila na 25 kopií týdně uváděných po celé ČSR. Srov. Vít K o r e č e k, *Aktualita v roce 1938*. Diplomová práce. FFUK Praha 1991, s. 22.

16) Na Slovensku začal být promítán první slovenský zvukový týdeník Nástup v listopadu 1938.

**DOKUMENTY
K ČESKOSLOVENSKÉMU
FILMOVÉMU ZPRAVODAJSTVÍ
1935 – 1937**

OBSAH:

1. Žádost sochaře F. V. Foita o zřízení zvukového filmového týdeníku (listopad 1935)
2. Návrh sochaře F. V. Foita na založení zvukového filmového týdeníku (14. 11. 1935)
3. Memorandum J. Elbla o návrhu sochaře F. V. Foita ze 14. 11. 1936 (19. 11. 1935)
4. Návrh J. Elbla na založení filmového československého zvukového týdeníku (21. 1. 1936)
5. Doplnky J. Elbla k jeho návrhu na založení filmového zvukového týdeníku (5. 2. 1936)
6. Rozbor návrhu J. Elbla na založení filmového zvukového týdeníku (1936)
7. Zpráva o jednání s M. Havlem o státním filmovém týdeníku (4. 3. 1936)
8. Návrh M. Havla na zřízení Ústředního československého zvukového filmového týdeníku (listopad 1936)
9. Smlouva o založení komanditní společnosti Aktualita (13. 4. 1937)
10. Písemný podklad k jednání III. sekce MZV o finančním rozpočtu společnosti Aktualita (11. 10. 1937)
11. Písemný materiál o finanční podpoře filmového týdeníku Aktualita ze strany MZV (8. 11. 1937)

1.

1935, listopad, Praha, – MZV podaná žádost sochaře Františka V. Foita o zřízení zvukového filmového týdeníku, který měl přispět ke zlepšení situace v československém filmovém zpravodajství.

[...] ^a

Ministerstvu zahraničí

[v Praze] ^b

Podepsaný F. V. Foit, ak[ademický] sochař v Praze I., Národní 25, žádá o zřízení československého kulturního filmového žurnálu, výhradně zvukového, který by zachycoval v řeči české, slovenské a rusínské následující motivy pravidelně do každého vydání zařazené:

I. týdenní významné události rázu veřejného (katastrofy a jiné události)

II. sportovní události (významné footb[alové] zápasy, tenis, box, lyžařské závody, automobilové závody, státní tělovýchovu, mezinárodní sportovní podniky)

III. kulturní události (premiery oper, činohry, koncerty, významné návštěvy virtuosů a zpěváků, umělecké vernisage, odhalování pomníků, desek, stavby významných budov atd.)

IV. galerie významných osobností (do každého vydání zařazení jedné významné osobnosti z kruhů literárních, uměleckých, vědeckých a politických, akademie věd a umění atd.)

V. politické události (poslání presidenta národu a světu, poslání vlády a ministrů – projevy, vládní nařízení, působení na veřejnost, změny vlády, rozpočet, zahájení parlamentu, volby, mezinárodní jednání, návštěvy cizích a našich politiků atd.)

VI. státně propagační motivy (krásy země, hory, lázně, města atd.)

VII. obchodní a průmyslová propagace: v každém vydání bude umístěna novinka z průmyslu a obchodu, její význam, upotřebení atd.

VIII. krátké události ze slovanského světa

Každé vydání bude vyhotoveno jako kompletní uzavřený celek – kulturní dodatek, natočený zvukově tak, aby mohl sloužit pro šíření kultury zde a v cizině pro naši propagaci.

Tím jsou myšlenky hlavně slovanské země, kde je nejvíce třeba šířit vzájemné slovanské sblížení a porozumění, což v tomto případě ulehčuje jazyková příbuznost.

[Odůvodnění zřízení zvukového žurnálu:]^c

V našem státě nemáme svůj vlastní zvukový žurnál, toliko němý,¹⁾ který je nejvýše podložen cizím zvukem a tento žurnál je dnes již technicky i obsahově v úpadku.

Ostatní 4 žurnály jsou cizí²⁾ a přinášejí pouze motivy z ciziny vedle 20% nucené metráže z Č.S.R. Pouze jedna z nich (Fox) má zde pojízdnou aparaturu cizí, která jest určena pro 4 jiné státy, kam občas dojíždí, je zde pouze trpěna, její vůz má německou evidenční značku a jest obsluhována pouze cizinci, kteří vůbec česky neumí. Tato jediná společnost přinese občas zvukové doložky do světa žurnálu, což ale znamená pro náš stát a národ morální políček, neboť trpíme ve vlastním státě natáčení našich vojenských manévřů, naší generality a vojenské výzbroje cizinci, kteří se nedovedou česky porozumět, neb jak působí to, když natáčí národní události, nebo let nad Prahou od Hradu po Bílou Horu atd.

Bezpečnost našeho státu vyžaduje, aby tak důležitá věc, jako je žurnál, byl v rukách bezpečných a státu zaručených.

Poslání u nás zavedených žurnálů je pro náš stát bezcenné vzhledem k jejich programům.

AMZV, f. III. sekce, k. 409

a – razítko „F. V. Foit, Akad. sochař, Praha, Národní tř., Palác Metro“

b – strojopisně podtrženo

c – strojopisně podtrženo

1) Československý filmový týdeník (1930 – 1937)

2) německý filmový týdeník Ufa a americké PDC, Foxův zvukový týdeník a Zvukový týdeník Paramountu

2.

1935, 14. listopadu, Praha. – *Návrh sochaře Františka V. Foita na zlepšení československého filmového zpravodajství mj. založením zvukového filmového týdeníku, pro jehož výrobu požaduje státní podporu.*

[...] ^a

Ve všech okolních vyspělých státech mají dnes svůj žurnál zvukový a v mnohých státech žurnál státní, který jest veden příomou státní tendencí.

Význam slovanského žurnálu, jak v programu naznačeno jest nesporný, neboť pomocí filmu a jeho žurnálu se nejlépe působí na utužení styků a slovanské vzájemnosti.

[Návrh na provedení žurnálu] ^b

Podepsaný žádá

I. Aby byl meziministerským nařízením vydán příkaz všem československým biografům o povinném předvádění nového st[átního] československého žurnálu a to alespoň ve 14 denním intervalu, tak jak je to nařízeno u hraných českých filmů.

II. Aby bylo vůbec nařízeno všem žurnálům promítati povinně všechny aktuality, a to přímo originelním zvukem a ne zvukem cizím a nepravým, o čemž by byla vedena kontrola.

III. O navázání styku o výměně kulturních a reportážních aktualit se slovanskými státy cestou úřední a diplomatickou, čili o zřízení podobných žurnálů v tamních státech, jedná se hlavně o SSSR, Jugoslavii, Polsko a Bulharsko – kamž by jmenovaný mohl dodati rovněž reportážní aparatury svého systému, tak aby výměna filmových aktualit byla rovnocenná, hodnotná a zvuková.

Podepsaný vlastní svoje 2 zvukové aparatury svého vlastního systému, které byly postaveny jen českou prací a z českých součástí. Pracoval na nich po 2 roky z těch důvodů, aby se československý stát osamostatnil i v tomto oboru, neboť až dosud byl odkázán na cizinu, které platí jen na licencích milionové poplatky.

Jedna aparatura z výše jmenovaných je čistě reportážní, první československá a přijímá současně obraz i zvuk. Je součástí reportážního vozu, speciálního, takže je ihned schopna rychlého přemístění a okamžitého provozu.

Podepsaný se cele věnoval výstavbě těchto aparatur, což jej stálo na 1 mil. Kč.

Natočil již jmenovanými stroji 4 kulturní filmy, kdež dokázal naprostou a bezvadnou funkci, má výsledky a chce dnes s těmito stroji pracovat ve prospěch státu a pro jeho propagaci, a žádá zároveň o poskytnutí subvence a garancie na zařízení tohoto státního a slovanského žurnálu.

[...] ^c

[Praha, 14. listopadu 1935] ^d

AMZV, f. III. sekce, k. 409

a – razítko „F. V. Foit, Akad. sochař, Praha, Národní tř., Palác Metro“

b – strojopisně potvrzeno

c – razítko „F. V. Foit, Akad. sochař, Praha, Národní tř., Palác Metro“ a vlastnoruční podpis

d – rukopisně

3.

1935, 19. listopadu, Praha. – Memorandum Jindřicha Elbla ministroví zahraničních věcí Edvardu Benešovi o návrhu sochaře Františka V. Foita vytvořit zvukový filmový týdeník se státní podporou. Zamítavé stanovisko k návrhu je odůvodněno Foitovou nedostatečnou způsobilostí ve filmovém oboru.

[Memorandum pro p. ministra Dr. Beneše]^a

Věc: Sochař F. V. Foit
zřízení a subvencování
čsl. filmového žurnálu

III. sekce zaujímá k podání toto stanovisko:

1. I když všeobecně lze uznati platnost zásadních vývodů podatelových, nelze doporučiti, aby vláda rozhodla ve prospěch podniku sochaře Foita a ze zvláštního hlediska MZV nelze doporučiti, aby pan ministr Dr. Beneš tento podnik podporoval.
2. Československo bezesporu potřebuje vlastní filmový žurnál, který by byl nástrojem vnitrostátní a zahraniční filmové propagandy. Tímto nástrojem nesmí však vládnouti jednotlivci, nemající žádoucí kvalifikace, nýbrž zvláštní seriosní a kontrolovatelná instituce.
3. Československo nemůže zatím – dokud taková instituce nebude po všech stránkách vybudována a zavedena – vyloučiti na svém území činnost cizích společností (Foxfilm, Paramountfilm, Ufafilm), které jsou u nás exponovanými zástupci organisací světového významu, pokud nám tyto organisace prokazují dobré služby tím, že čsl. aktuality umisťují i v jiných evropských a zámořských zemích.
4. Aparatura páně Foitova není zatím nástrojem, kterého by bylo lze použít k realizaci čsl. filmového žurnálu. Má značné zvukové defekty a všechny snímky, které na ní byly doposud pořízeny, byly téměř naprosto nezpůsobilé.
5. Pan Foit nepožívá v odborných kruzích nijaké důvěry pro naprostou nevážnost svých dosavadních podniků a pro okolnost, že při každém z nich domáhá se intervencemi svého otce nemožných podpor a účasti čsl. úřadů a institucí.
6. Svěřiti mu oficielně zřízení a péči o čsl. filmový žurnál, znamenalo by za daných okolností jednostrannou podporu výdělečné činnosti jednotlivcovy a znemožnilo by na dlouhou dobu možnost vybudovati tuto nutno složku čsl. státní propagandy účelně a vážně.
7. III. sekce usiluje o vybudování takové organisace v rámci vlastní propagační činnosti nebo ve formě zvláštní samostatné organisace pomocné.

Praha, 19. listopadu 1939 [Elbl]^b

AMZV, f. III. sekce, k. 409

a – strojopisně podtrženo

b – rukopisem

4.

1936, 21. ledna, Praha. – Návrh Jindřicha Elbla na vybudování organizace československé státní filmové propagandy prostřednictvím československého zvukového filmového týdeníku, který by byl začleněn do zvláštního kinematografického oddělení nakladatelství Orbis.

Návrh na zřízení čsl. zvukového filmového týdeníku a organizaci čsl. filmové propagandy

[Úvod:]^a

Téměř před dvěma lety vypracoval jsem rámcový návrh na zřízení samostatného čsl. zvukového filmového týdeníku,¹⁾ jehož úkolem by bylo zorganizovati čsl. filmovou propagandu, která doposud nemá ani pevné základny, ani přesného a systematicky uskutečňovaného pracovního programu. Tehdejší návrh založil jsem na úsudku, že jako v jiných úsecích pracovního programu politické a hospodářské Malé dohody, musíme i v oboru filmovém přijít s iniciativou z Prahy, postavit na nohy svou vlastní organizaci a domáhati se potom postupně koordinace malodohodové.

Myšlenka pevně organizované a důsledně prováděné filmové propagandy vnucuje se neodbytně příklady, které nám v tomto ohledu dávají Sovětský svaz, Polsko, Německo, Rakousko, Maďarsko a Itálie, Velká Británie a Spojené státy.

V Československu věnovali jsme této myšlence doposud velmi malou pozornost. Teprve v posledních dvou letech zasáhlo ministerstvo zahraničních věcí a ministerstvo školství a národní osvěty podrobněji do spleti otázek, které lze souborně nazvat „státní filmovou politikou“, a výsledky tohoto zásahu jsou dostatečným důkazem tvrzení, že je nanejvýše zapotřebí rychlým a správným rozhodnutím vřadit Československo mezi ty státy, které již delší dobu používají filmu ve službách veřejného politického, kulturního a hospodářského zájmu.

Sledoval jsem v uplynulých dvou letech houževnatě všechno, co jakkoliv souvisí u nás i v cizině s kinematografií a jejím využitím propagačním, získal mnoho praktických zkušeností z hospodářské i technické sféry tohoto oboru a podporován svými šéfy, způsobil jsem, že není dnes v čsl. filmových záležitostech příležitosti, při níž by ministerstvu zahraničních věcí nebyl vyhrazen vliv úměrný jeho významu a poslání.

Proto se dnes odvažuji předložit nový, definitivní návrh na organizaci čsl. zvukového filmového týdeníku a čsl. filmové propagandy vůbec a doložit jej číslicemi, které jsem pečlivě zkoumal.

Prosím, aby v zájmu věci bylo o tomto návrhu rozhodnuto rychle a příznivě.

V Praze, 21. ledna 1936

[Jindřich Elbl]^b

ILUMINACE

Dokumenty k československému filmovému zpravodajství 1935 – 1937

[Rozpočet:]^c

Výroba zvukového filmového týdeníku předpokládá tyto náklady:

a/ [investice základní]^d

1 přenosná (pojízdňá) zvuková aparatura přijímací včetně dobré fotografické komory, které přijímají buď obraz i zvuk na jednom proužku, nebo odděleně	Kč. 300.000.–
--	---------------

1 autokamion pro dopravu aparatury a operátorů	40.000.–
---	----------

2 ruční fotografické komory	20.000.–
-----------------------------	----------

1 volná statická komora fotografická	25.000.–
---	----------

1 přenosný zvukový promítací přístroj	40.000.–
--	----------

ostatní zařízení pracovních místností	<u>50.000.–</u>
--	-----------------

Celkem	Kč. 475.000.–
--------	---------------

10% roční úmor	Kč. 47.000.–
----------------	--------------

b/ [provozní náklady]^e

1/ osobní: 1 technický ředitel	Kč. 5.000.–
--------------------------------	-------------

1 zvukotechnik	2.500.–
----------------	---------

1 operatér	2.500.–
------------	---------

1 pomocník	1.000.–
------------	---------

1 redakční úředník (vedoucí programu, contactman a speaker)	<u>3.000.–</u>
---	----------------

Celkem měsíčně	Kč. 14.000.–
----------------	--------------

Ročně (13 platů)	<u>182.000.–</u>
------------------	------------------

Přenos	Kč. 229.000.–
--------	---------------

2/ věcné

cestovní paušál a diety		25.000.–
-------------------------	--	----------

1500 m negativního materiálu		
měsíčně včetně volání à Kč. 5.–	Kč 7500.–	
ročně		90.000.–

600 m cizího materiálu		
měsíčně à Kč 13.–	7800.–	
ročně		93.600.–

600 m dubl negativu		
z cizího materiálu		
(včetně filmu a práce)	3600.–	
ročně		43.200.–

12.000 m pozitivních kopií		
měsíčně (10 kopií à 300 m		
týdně) à Kč. 2.60		
(včetně materiálu a práce)	31200.–	
ročně		374.400.–

nájemné z místností		
(včetně otopu a světla)		<u>30.000.–</u>
Celkem ročně	Kč.	<u>885.700.–</u>

včetně 10% úmoru základní investice za 52 vydání zvukového filmového týdeníku po 300 m týdně, montovaného ze 150 m čsl. materiálu týdně a 150 m cizího (sovětského, francouzského, malodohodového) materiálu týdně, vydávaného v 10 kopiích každý týden. (Existující cizí týdeníky mají povinnost zařazovati pouze 20% čsl. materiálu týdně, čili asi 60 m).

Příjmy z exploitace zvukového filmového týdeníku lze odhadnouti takto:

a/ Každá kopie zvukového týdeníku musí se podle ustálených zvyklostí exploitovati nejméně 10 týdnů. Normálně se exploituje 15 až 20 týdnů, takže malá kina posledního řádu obdrží kopii asi za půl roku po jejím vydání v premiéře. Za žurnály platí se v této exploitační době týdenní nájemné, které se nyní v Československu pohybuje od Kč 1200.– v prvním týdnu do Kč. 10.– v posledním týdnu. Vezmeme-li za základ exploitaci rozvrženou na 13 týdnů při cenách od Kč. 650.– do Kč. 10.–, musí kopie vynést:

v 1. týdnu	Kč.	6.500.–
2. týdnu		3.000.–
3. týdnu		2.000.–
4. týdnu		1.500.–
5. týdnu		1.000.–
6. týdnu		700.–

ILUMINACE

Dokumenty k československému filmovému zpravodajství 1935 – 1937

7. týdnu	600.–
8. týdnu	500.–
9. týdnu	400.–
10. týdnu	350.–
11. týdnu	250.–
12. týdnu	150.–
13. týdnu	100.–
Celkem 10 kopií týdně	Kč. 17.050.–

10 kopií plně exploitovaných po 13 týdnů
musí při uvedených středních sazbách

půjčového vynéstí	za 1. rok	Kč. 848.800.–
za 2. rok a následující léta		Kč. 886.000.–

b/ z fondu pro podporu domácí výroby
filmů musí nový žurnál obdržeti
roční podporu

	Kč. 140.000.–
Celkem ročně	Kč. 1026.600.–

Uvedené číslice jsou minimální kalkulační základnou žurnálu, má-li býti exploitačí v Československu kryta jeho režie.

Operační základnu žurnálu (10 kopií týdně hraných průměrně ve 130 kinech) nutno postupně rozšiřovati akvisicí dalších, zejména provinciálních kin, což při povaze obsahu nového žurnálu (převaha domácího materiálu) je poměrně snadné. Při této akvisici lze již podbízeti ostatní žurnály docela podstatně, uvážíme-li, že exploitace každé další kopie je spjata již jen s vydáním kopírovacím (Kč 800.– za 300 m kopie). Prakticky to znamená úsilí akvisice, aby počínajíc 2. a 3. týdnem umístila v provincii více než 10 kopií týdně při stanovených cenách.

[Exploitace v cizině a výroba dokumentárních snímků]^f

Úkolem nové organisace ari bude, aby umisřovala řsl. aktuality a jiné zdařilé snímky v cizině, zejména v zemích Malé dohody, Balkánské dohody, Francie, SSSR, Anglie a Spojených státech a konečně i v Rakousku a Mařarsku, kde o řsl. filmové aktuality vzniká nyní zájem. Aktuality lze prodávati nebo vyměňovati. Každá výměna ři prodej znamená dodatečný příjem.

Organisace má se při výběru filmových námětů říditi jednak snahou vytvořiti kulturní žurnál, který by soustavně upozorňoval nejen na nahodilé události dne, nýbrž především na mnohotvárnost a mnohostrannost řsl. života ve všech odvětvích a konečně tak, aby získaného materiálu bylo lze použít ještě k sestavení ucelených dodatkových snímků dokumentárních, které pro své zastupitelské úřady potřebuje ministerstvo zahraničních věcí.

Toto ministerstvo nebude pak již závislé na nahodilých výrobcích takových snímků, nýbrž bude moci odebířati tyto snímky od vlastní pomocné organisace, když jí zajistí

každoroční objednávku za Kč. 100.000.—, což se rovná minimálnímu dnešnímu ročnímu nákladu na nákup propagačních filmů. Za tento peníz může nová organizace dodat ministerstvu zahraničních věcí nejméně 10 třístametrových snímků ročně.

Filmový poradní sbor bude se v nejbližší době domáhati toho, aby čsl. kinům byla uložena povinnost (v jiných zemích již stávající) aby s každým programem hrála čsl. kulturně-propagační filmy v metráži od 250 do 300 m.

Budeme-li mít již vybudovanou svou organizaci výrobní, bude velmi snadno způsobiti, aby její žurnál, sestávající nejméně z poloviny čsl. snímků, byl uznán za čsl. kulturně-propagační snímek, tím spíše, že můžeme získati pro tento požadavek i otevřenou podporu kin, stanovíme-li nevýdělečné půjčovné, t. j. půjčovné kryjící pořizovací náklady a 6% zisk.

Stejným způsobem může nová organizace výhodně soutěžit s nynějšími výrobci snímků dokumentárních. Výroba průměrného 300 m zvukového dodatku v 10 kopiích stojí dnes asi Kč. 32.000.— (Kč. 24.000.— pořizovací náklady, Kč. 8000.— cena kopií). Plánovitou výrobou desíti dodatků ročně lze tuto částku snížit nejméně na Kč. 25.000.—. Dodatkový film můžeme exploítovati (jako film hraný) 2–3 roky. K amortisaci výrobního nákladu je zapotřebí, aby z 1300 čsl. zvukových kin hrálo dodatek alespoň 450 kin po celý rok, při půjčovném Kč. 100.—, Kč. 50.— a Kč. 20.— za týden a kopii. Není tedy ani tato výroba riskantní pro organizaci, která bude moci vyráběti racionelně a odborně.

Touto cestou můžeme dojít jak v oboru žurnálů tak v oboru snímků dokumentárních, t. zv. dodatkových via facti k monopolnímu postavení, aniž bychom se domáhali jakéhokoliv monopolu. Nebude prostě organizace, která by ve výrobě čsl. aktualit a propagačních snímků mohla s námi soutěžit. A-B akciové filmové továrny nemají na výrobě tohoto druhu zájmu a také na ni nejsou zařízení. Z ostatních firem nepřichází zatím žádná v úvahu, protože každá by musela především učiniti investice, které dokládá můj rozpočet. Věc však nutno řešiti rychle. Dnes je výroba čsl. aktualit a propagačních filmů vůbec zcela roztržena a neorganizována. Pod tlakem Filmového poradního sboru, který po soustavných intervencích ministerstva zahraničních věcí věnuje od března 1935 této věci zvýšenou péči, může však snadno vzniknouti s jiné než naší strany pokus, tento obor filmové výroby organizovati a ovládnouti. (Viz v tomto ohledu určitou iniciativu republikánské organizace mládeže, Svobodného učení selského, pokus sochaře Foita získati státní monopol a pod.)

[Organizace obchodní]⁸

Kdyby nová organizace měla ze samého počátku vytvořiti celou půjčovenskou organizaci, která by se starala o obchodní stránku věci, museli bychom k odhadnutým nákladům pořizovacím připočísti ještě alespoň 30% na úhradu režie obchodní (komerční personál a zástupci).

Výsledky několika rozhovorů s panem přednostou Hájkem o možnosti zřízení samostatného čsl. filmového žurnálu, vedly mne ke snaze získati napřed, nezávisle na ministerstvu zahraničních věcí nebo Orbisu nový žurnál, nezávislý na cizích podnicích v RČS pracujících, na němž bych si vyzkoušel únosnost podniku a který bych mohl při konkrétních již návrzích nabídnouti jako hotovou zavedenou již organizaci, kterou lze prostě obsahově přebudovati a která by svou obchodní hodnotu skýtala již alespoň 75% jistoty kalkulační.

V Československu existují dnes tyto filmové žurnálové podniky: Ufafilm (německý), Foxfilm (americký), Paramountfilm (americký), PDC (původně filiálka anglické firmy, dnes nezávislý, ale bezvýznamný) a Čsl. filmový týdeník (Karel Pečený).

Tyto podniky tvoří svůj žurnál z 80–90% z cizího materiálu a ve smyslu vyhlášky ministra obchodu o dovozu filmů doplňují jej 10–20% čsl. snímků. Kromě Foxfilmu, který udržuje v RČS vlastní zvukovou pojezdnou přijímací aparaturu, nemá žádný z těchto podniků zvukových přijímacích přístrojů, takže může natáčet snímky a aktuality jen takové, ve kterých není zapotřebí původního zvuku. Nemohou tedy zachycovati projevy vynikajících čsl. osobností, pořizovati vlastními přístroji hudební a jinou synchronisaci filmů a pod. Jedině tím lze vysvětliti, že na př. v čsl. rukou není dnes ani jednoho metru zvukového filmu (negativu), který by zachycoval řeč presidenta Masaryka, Beneše nebo jiných osobností nebo významných událostí.

Všechny tyto cizí podniky jsou podniky výdělečné, patří až na poslední dva cizím společnostem a nelze jich tedy použít jako základny ke zřízení vlastního čsl. filmového žurnálu, který by všechno své snažení věnoval obecně prospěšnému poslání státní propagandy a podřizoval všechny své zájmy jejím potřebám.

Nejvýznamnějším z nich je Foxův zvukový týdeník s vlastní zvukovou aparaturou, který je spravován třemi lidmi, z nichž ani jeden po půldruhaletém pobytu v RČS neovládá čsl. jazyk (všichni jsou národnosti německé a státní příslušnosti německé a rakouské).

Abych zjistil možnost ev[entuelního] využití tohoto týdeníku pro naši filmovou propagandu, jednal jsem soukromě o té věci s ředitelem Foxfilmu panem Brandefeldem a zjistil jsem, že „s výhradou schválení newyorského ústředí a naprosté tajnosti ujednání o spolupráci, bylo by eventuelně možno docílit toho, že by tento týdeník místo jedné aktuality týdně (maximálně 60 m) natáčel a zařazoval každý týden o jednu čsl. aktualitu (určenou pro vnitrozemí) více, kdyby československý stát poskytl za to firmě roční subvenci Kč. 450.000.–“. Při tom negativy snímků by patřily americké firmě, která je ukládá v New Yorku, a my bychom neměli práva použít jich dále a libovolně. Nemohli bychom tedy ani pořizovati z těchto negativů delší dokumentární snímky propagační a byli bychom zcela závislí na cizozemské společnosti, která význam filmového materiálu přirozeně zcela jinak oceňuje než my.

Ze dvou zbývajících podniků PDC nepřichází v úvahu, protože jde o podnik bezvýznamný, který svou existenci udržuje pouze souvislostí s dobře zavedenou půjčovnou německých filmů hraných, a Čsl. filmový týdeník (Karel Pečený), kdysi, za doby němeého filmu kvetoucí podnik, je zcela ruinován. Čsl. filmový týdeník vychází i nyní ještě němě, je doprovázen hudbou s gramofonových desek a stěží exploituje tři kopie týdně. (Ufa vydává 15 kopií, Fox, Paramount a PDC po 10 kopiích týdně). (Majitel firmy je nadto značně zadlužen z doby, kdy vedl produkci filmu „Sv. Václav“. Ministerstvo financí právě nyní podalo ministerské radě návrh, aby vyslovila souhlas s odpisem Kč. 2.000.000.– půjčky, kterou svého času poskytla na výrobu tohoto filmu, jehož výrobní náklady nebyly nikdy vyúčtovány).

Za těchto okolností nepřicházejí ani tyto dva podniky v úvahu. Působil jsem tedy k tomu, aby Dr. František Papoušek, majitel firmy „Praha-Paříž“, která se po normalisaci styků se SSSR stala generálním zástupcem sovětské kinematografie v Československu, zřídil nový filmový žurnál v podobě 14ti denní revue „Naše doba“, a zařazuje do ní

aktuality sovětské a francouzské, které monopolně odebírá od Sojuzintorgkina v Moskvě a společnosti Franco-Gaumont-Aubert v Paříži. (Na této francouzské společnosti participuje francouzský stát).

Revue „Naše doba“ zahájila svou činnost ve velmi obtížných poměrech na čsl. trhu filmů.

1. Po tříleté absenci vrátili se na čsl. trh američtí filmový výrobci a zabírali pro své žurnály hrací termíny v kinech pomocí lákavé nabídky svých filmů hraných.

2. „Naše doba“ uvádí materiál sovětský, který je časově sice velmi zajímavý, naráží však přes to tu a tam ještě na odpor utkvělých představ a zaujetí a jen velmi těžce zápasí proto na př. s německým žurnálem Ufy v německých kinech.

3. Uzávěrky na hrací termíny nutno získati od dubna do července, kdy končí filmová sezona a „Naše doba“ přišla na trh teprve koncem září a počátkem října, tedy v okamžiku, kdy většina kin měla již jiné žurnály zadány.

Přes tyto podstatné obtíže se za tři měsíce podařilo zvýšiti počet vydávaných kopií z původních tří na nynějších sedm a kryti výrobní náklady 90%. (Jedno vydání „Naší doby“ v sedmi kopiích stojí asi Kč. 10.000.–, proti tomu na každé vydání je za Kč. 9000.– uzávěrek již nyní). Tento experiment mne přesvědčil, že lze vydávati čsl. zvukový týdeník tak, aby jeho vydání a příjmy se kryly.

S Dr. Papouškem jsem ujednal, že kdykoliv se mi podaří vyvolati v život organizaci samostatného čsl. zvukového týdeníku, dá této organizaci bez náhrady k dispozici vybudovanou již organizaci „Naší doby“, což samo o sobě má pro nově vznikající podnik velkou cenu.

Dr. Papoušek je kromě toho ochoten dáti novému žurnálu k dispozici bez náhrady potřebnou obchodní organizaci, t. j. půjčovnu „Praha-Paříž“, jejíž personál by se staral o exploitaci našeho žurnálu a vedl odděleně jeho účetnictví.

Naproti tomu by „Praha-Paříž“ měla z této spolupráce tu výhodu, že její agenti mohli by spolu s jejími filmy hranými (československými, sovětskými a francouzskými) zadávati kinům hodnotný zvukový týdeník a že spol.[ečnost] Praha-Paříž by byla zdarma k dispozici zvuková přijímací aparatura pro ev[entuální] práce synchronizační a exteriérové při příležitosti výroby dalších čsl. filmů hraných.

S řízením nového podniku by Praha-Paříž neměla nic společného, starala by se prostě o jeho exploitaci obchodní v Československu. (Takto organizovaná spolupráce mezi půjčovnou filmů a výrobcem zvukového týdeníku se již v praxi osvědčila. Viz zcela obdobnou spolupráci firmy Movietone News, Inc s firmou Fox Film Corporation).

[Organisace formální]^h

„Orbis“ by doplnil svou organizaci zvláštním kinematografickým oddělením, které by zatím pozůstávalo z hořejšího technického zařízení a personálu potřebného k výrobě týdeníku. Jeho šéfem by byl redakční úředník, který by zároveň dozíral na činnost obchodního oddělení firmy Praha-Paříž, pokud jde o exploitaci týdeníku a dokumentárních snímků.

Toto oddělení by vydávalo týdeník pod titulem „Naše doba. Československo ve zvuku a obraze. Monopol: Orbis ake[iová] spol[ečnost] kinooddělení v Praze“.

Protože jde o organizaci obecně prospěšnou (filmová propaganda prostřednictvím podniku, který má charakter podniku státního), může býti vedoucím kinooddělení filmový referent ministerstva zahraničních věcí exponovaný do kinooddělení. Sloučení těchto

funkcí alespoň v prvních letech doporučuji proto, že bude nutno, aby nová organizace mohla býti důrazně zastoupena ve Filmovém poradním sboru.

[Aktivisace týdeníku]^{ch}

Všechny odborné zkušenosti z tohoto oboru kinematografie vedou mne k naléhavému návrhu, aby kinooddělení bylo zřízeno a aktivováno nejpozději do dvou měsíců. Proto mluvím tyto důvody:

a/ výrobní:

1. je třeba koupiti technické zařízení a náležitě je vyzkoušeti,
2. je třeba využítí jarních a letních měsíců k opatření zásoby různého materiálu, ze kterého vhodnou úpravou se stanou dokumentaria, která vedle skutečných časových událostí budou hlavním obsahem nového týdeníku a zároveň podkladem výroby dokumentárních propagačních snímků ucelených.

3. nejpozději do konce března 1936 stanoví Filmový poradní sbor letošní program výroby kulturně-propagačních dodatků a určí jejich výrobce. Kinooddělení musí se již letos podílet na této výrobě, usměrniti ji a získati pro ni vydatnější podporu z fondů pro podporu domácí filmové výroby.

b/ obchodní: Půjčovenskou akvizici nutno bezpodmínečně zahájit propagační přípravou nejpozději v dubnu a celoroční uzávěrky získati v dubnu, květnu a červnu. Od dubna do června se uzavírají v kinech filmy na celý příští rok. V té době končí také smlouvy s konkurenčními týdeníky, jejichž místo musí „Naše doba“ obsaditi.

Nejpozději do srpna musí tedy výroba, propagace a akvisice býti plně připravena uvést nový týdeník na trh.

V období přípravném – duben až srpen – umístí nová organizace všechny časové události do „Naší doby“ a připraví tak půdu propagaci a definitivní přeměně ze 14ti denní revue na týdeník.

c/ technické: Objednáme-li zvukovou aparaturu ihned, dodá nám ji výrobce teprve za 6 neděl (tato podmínka je všeobecně platná), takže při seberyčlejší rozhodnutí nutno počítati a tím, že přípravné práce bude možno v plném rozsahu zahájit teprve asi koncem března 1936.

[Jakou aparaturu koupit?]ⁱ

Získal jsem v roce 1935 pokud možno všechny informace o vhodných přenosných aparaturách (s výjimkou německých, které jsou monopolisovány firmou Tobis-Klangfilm) a společně s Ing. J. Brichtou, odborníkem a soudním znalcem zvukové kinematografie, který je teoreticky i prakticky co nejlépe vyzbrojen pro tento úkol, jsem shledal, že máme prakticky 5–6 možností:

2 systémy britské (Tanar a Vinten)

3 systémy americké (Bell and Howeel a Jenkins and Adair, Akeley, Dewry)

1 systém francouzský (Cameréclair)

Zásadně dáváme s p[anem] Brichtou přednost některému systému evropskému, abychom výrobce pro ev[entuální] nedostatky i jako zdroj náhradních součástek měli po ruce. Ing. Brichta při tom z technických příčin dává přednost britským systémům před francouzským.

Protože všechny uvedené systémy jsou v činnosti v londýnských atelierech, navrhuji, aby mne a Ing. Brichtovi byl umožněn pětidenní zájezd do Londýna, kde bychom všechny systémy pohlédli, zjistili jejich přednosti a nedostatky, srovnali jejich výkon

a ceny a pak podali definitivní odborný návrh na nákup. Sám bych v Londýně zároveň vstoupil ve styk s organizacemi, které by přišly v úvahu pro odběr našich aktualit (zejména firma Gaumont British).

[Jaký personál?]^j

Za technického ředitele podniku navrhuji Ing. Jindřicha Brichtu, jehož životopisná data přikládám. Brichta má odborné vzdělání a značnou zkušenost. V přítomné době natáčí aktuality pro firmy Ufafilm a PDC film. Je původcem zdařilé akce Ufafilmu „Poznej svou vlast“. Sám vlastní 3 fotografické komory filmovací, které dá ochotně k dispozici.

Pro začátek navrhuji, aby místo dvou operatérů byl najat pouze jeden a pomocná síla. Jejich výběr by obstaral pan Brichta. Druhého operatéra bychom najali podle potřeby. [Závěr]^k

Naši filmovou propagandu může spolehlivě a účelně obstarati jenom naše, dobře technicky vyzbrojená a k ostatní záměrně řízené propagační činnosti přičleněná organizace, jejímž zájmem nebude především výdělečná obchodní činnost, nýbrž veřejná služba, spravovaná tak, aby pokud možno kryla svá vydání a dosáhla maxima účinku. Jedině takto organizovaná služba může postupně rozšířiti svou působnost na všechny země Malé dohody a býti účinným nástrojem vnitřní i vnější malodohodové propagandy.

Úkolem kinooddělení Orbisu má tedy býti:

1. ovládnouti čsl. výrobu zvukových aktualit a dokumentárních propagačních snímků
2. spolupracovati se školskou kinematografií, která je u nás na prahu rozvoje
3. býti hned od počátku v úzkém styku s Radiojournalem, pokusí-li se analogicky jako v Německu a ve V[elké] Británii uplatniti v Československu televizi

4. spolupracovati s Foto-Centropressem, pro který kinooddělení může pořizovati příležitostné snímky při svých pracích filmovacích, zejména v provinciích, kam Foto-Ce[ntr]o p[re]s své fotografie neposílá

5. pořizovati postupně cenný archiv filmových snímků (negativů) význačných čsl. osobností a událostí, který většina evropských států již po léta má a udržuje a kterého my doposud vůbec nemáme (v Praze nejsou na př. ani negativy z filmů z října 1918 a počátků naší nové státní existence)

6. exploítovati kino licenci, kterou si Orbis vyžádal, a používati jejího výnosu k úhradě nákladů spojených s výrobou propagačních snímků

7. šířiti ve veřejnosti odborné i laické větší smysl a pochopení pro potřeby, význam a poslání filmového hospodářství československého a býti vůbec onou složkou čsl. kinematografie, která konečně vyvolá v život praktickými činy filmovou propagandu malodohodovou a organizuje čsl. filmovou propagandu v ostatních zemích

Naše úřady a instituce nemohou déle nečinně přihlížeti k tomu, že Československo je bezmála poslední zemí v Evropě, která doposud nevyužívá cílevědomě a systematicky k účelům zpravodajským a vzdělávacím Lumièrova vynálezu, ačkoliv dílem Komenského otevřela moderním metodám visuálního vzdělání cestu do světa.

AMZV, f. III. sekce, k. 409

a-k – strojopisně podtrženo

1) – návrh J. Elbla z roku 1934 se v písemnostech III. zpravodajské sekce MZV nenachází a nebyl zatím objeven ani v archivních fondech jiných dobových institucí

5.

1936, 5. února, Praha. – Doplnky Jindřicha Elbla k jeho návrhu z 21. ledna 1936 na založení československého zvukového filmového týdeníku. Připojen seznam filmových šotů s československými reáliemi uvedených v letech 1934 – 35 v československé verzi amerického Foxova zvukového žurnálu.

[Doplnky k návrhu na zřízení čsl. filmového týdeníku]^a

Pan přednosta Hájek uplatňuje námitku, že by vydávání samostatného filmového týdeníku mohlo ev[entuálně] ohrozit dosavadní rozšiřování čsl. aktualit ve světě a požaduje, abych

1. jednak tuto námitku s rozumnou mírou pravděpodobnosti vyvrátil,
2. jednak ukázal, co získá naše zahraniční propaganda zřízením vlastního filmového týdeníku.

[Kdo filmuje naše aktuality a jak je rozšiřuje]^b

Dovozní povolovací řízení stanovilo, že každý, kdo do Československa dováží a v Československu exploituje veřejným promítáním v kinech cizí filmové týdeníky, musí každý týden zařazovat do nich čsl. aktuality v rozsahu 20 procent celkové metráže týdeníku.

Týdeníky mají standartní metráž mezi 250 a 300 m. 20 procent rovná se tedy 50 až 60 metrům týdně.

V Československu obíhají tyto týdeníky:

Fox Movietone News (10 kopií týdně)

Paramount žurnál (9 kopií týdně)

Ufa žurnál (15 kopií týdně)

PDC žurnál (10 kopií týdně)

(Žurnál p[ana] Pečeného nepočítám. Protože je doposud němý a vychází dnes již jen ve 3 kopiích týdně.)

Dovozní opatření týká se pouze zařazování čsl. aktualit pro oběh v tuzemsku. Žádná společnost není polovina rozšiřovat naše aktuality v cizině a žádný náš úřad nemá ani oprávnění ani možnosti kontrolovat zda se naše aktuality do ciziny vyvážejí a v jakém počtu.

Žádný náš úřad nemá ani práva předepisovat, aby se natáčely ty nebo ony snímky.

Výrobci se řídí tedy vlastním výběrem a potřebou jak v natáčení tak ve vývozu.

Pro vývoz našich aktualit nepřichází vůbec v úvahu firma PDC, protože nemá žádných vývozních spojení ani možností, a exploitace žurnálu v tuzemsku je pro ní jen vedlejším produktem, který setrvačně udržuje z doby, kdy byla filiálkou anglické firmy. Tato firma nemá také vlastní výrobní organizace. Čsl. vložky vyrábí pro ní Ing. Brichta, který je pořízuje při natáčení čsl. vložek pro žurnál Ufy.

Žurnál německého Ufa filmu má pro zahraniční rozšiřování našich aktualit jen velmi omezený význam. V Československu natočené aktuality mohou se jeho prostřednictvím dostat do světa pouze přes Berlín. To myslím stačí k charakteristice věcí. Ufa film také nemohl – přes opětovnou mou žádost – předložit výkaz o oběhu našich aktualit v jeho

zahraničních edicích. Ostatně nemohu považovati za účelné, aby na př. v Jugoslavii, Rumunsku a Polsku obíhaly naše aktuality v rámci německého filmového žurnálu. V západní Evropě, ani v Rakousku ani v Maďarsku nemá žurnál Ufy téměř žádné odbytiště. Ve Spojených Státech vůbec ne.

I kdybychom tedy svým žurnálem vytlačili z čsl. kin žurnály Ufy a PDC, neutrpěla by naše zahraniční propaganda naprosto žádné újmy.

Paramount žurnál zasílá lavenderové¹⁾ kopie čsl. vložek, které v Československu pořizuje němě a dodatečně synchronisuje (nemá vlastní přijímací zvukové aparatury a nemůže tedy natáčet aktuality skutečně zvukové), do Paříže. Pařížská centrála rozhoduje od případu k případu, kterou čsl. aktualitu a v jakém sestřihu a rozsahu ev[entuálně] upotřebí v jiných zemích. Po několikeré urgenci předložil Paramount žurnál koncem loňského roku svazek cenzurních lístků, z nichž bylo patrné, že v ojedinělých případech zařadil některé naše aktuality ve Francii, Španělsku, Portugalsku, Polsku a Rakousku.

Paramount žurnál vychází nyní v 9ti kopiích týdně. Naše konkurence v Československu jej tedy neohroží, protože i kdyby byl exploitován po 20 týdnů, potřebuje k této exploitaci celkem 180 kin z celkového počtu 1300 kin. Lze tedy s rozumnou pravděpodobností počítati, že bude ve své činnosti pokračovat a protože se nemůže vyhnout povinnosti zařazovati v Československu 20 procent čsl. vložek a protože jde o organizaci čistě obchodní, je nasnadě, že tyto vložky, které povinně zasílá své mateřské organizaci do Paříže, bude z prostého obchodního zájmu využívat při každé vhodné příležitosti i v edicích zahraničních.

Totéž platí o žurnálu Fox Movietone News s tím jenom doplňkem, že tato společnost udržuje v Československu vlastní přijímací zvukovou aparaturu a má tedy daleko největší možnost technického uplatnění ze všech žurnálů v Československu pracujících. Zmíněné aparatury nepoužívá výhradně v Československu. Zjistil jsem, častěji, že po celé týdny byla tato aparatura v Rakousku, Maďarsku, Rumunsku, Řecku a jinde a čsl. aktuality se zatím točily němě a dodatečně synchronisovaly.

Foxův žurnál vyváží negativy čsl. aktualit ihned po vyvolání a pořízení čsl. kopií do Berlína, odtud do Paříže a Londýna a pak do New Yorku. Tamní organizace postupně si ze zaslaného materiálu vybírají a ev[entuálně] jej zařazují do žurnálu Foxovy společnosti, obíhajících v té, které zemi. Podle loňských výkazů, které mi společnost předložila, upotřebují tyto filiálky průměrně asi 25 až 30% všech aktualit v Československu natočených. Jakého druhu „aktuality“ v Československu natáčí je zřejmo z přiloženého seznamu čsl. vložek zařazených do čsl. programů v sezoně 1934–1935. Ve většině případů nelze hovořit o skutečné čsl. filmové propagandě, protože tyto vložky propagační hodnoty nemají.

Také tato společnost vydává v Československu týdně 10 kopií, potřebuje k jejich exploitaci maximálně 180–200 kin z celkového počtu 1300 a naše konkurence jí tedy nemůže citelněji uškodit. Také tato společnost z čistě obchodních důvodů bude pokračovat ve 100 procentním využití našich aktualit v cizině pokud pro ní představují nějakou obchodní hodnotu. Důkazem toho je, že Foxův žurnál nepřestal pořizovati a zařazovati v cizině rakouské a italské aktuality ani tehdy, když rakouská a italská vláda zajistila povinný oběh rakouských a italských oficiálních žurnálů v rakouských a italských kinech a tím skutečně podlomila soutěživost ostatních žurnálů v těchto zemích.

Soutěž našeho žurnálu s žurnálem Foxovým a Paramountu tu může nanejvýše vésti ke snaze soutěžit s námi v jakosti a pohotovosti.

[Co získáme vlastním žurnálem?]^c

1. Především budeme mít vlastní výrobní organizaci vybavenou jedinou zvukovou přijímací aparaturou v čsl. (oficielních) rukou (ani vojenská správa nemá u nás zvukovou přijímací aparaturu ...) a můžeme tedy vyrábět co, jak a kdy chceme, aniž bychom museli uvažovat o obchodních zájmech nějaké cizí komandující centrály a aniž bychom museli této centrále odvádět negativy v Československu pořízených snímků,

2. svou výrobou a její soutěží s ostatními ovlivníme a usměrníme výrobu ostatních společností, aniž bychom jim museli diktovat co mají dělat,

3. svými vlastními žurnály můžeme působit nejen doma v daleko větším rozsahu (chci abychom každý týden měli alespoň 150 m čsl. materiálu, čili 2 1/2x tolik, co cizí žurnály), ale bezprostředně šířit filmem svou propagandu zejména v zemích Malé dohody a v SSSR a budeme mít ve své organizaci krystalizační bod k vytvoření žurnálu malodohodového. Do těchto zemí jsme doposud vůbec nepronikly filmem. V SSSR nepracuje vedle státního žurnálu žádná jiná společnost. Výměnou za aktuality sovětské můžeme tam však dobře umístit i aktuality svoje.

4. Výměnou umístíme své aktuality v rakouských a italských oficielních žurnálech a až se poměry upraví i v polských. (Nebudeme se muset doprošovat za tím cílem blahosklonnosti cizí společnosti, jak se to stalo loni v březnu, když vyslanec Chvalkovský sjednal s hr[abětem] Paolucim, že zařadí do žurnálu LUCE nějaký projev presidenta Masaryka k oslavě jeho narozenin a my jsme museli prosit pařížského ředitele Foxova žurnálu, aby LUCE půjčil dubl. negativ Masarykova projevu).

Do maďarských žurnálů zařazuje cizí snímky maďarská filmová komise, která v poslední době jeví o naše aktuality značný zájem. Budeme jí dodávat své aktuality přímo a kontrolovat jejich obsah.

5. Ve Francii a ve Velké Británii a koloniích soutěží s Foxovým žurnálem a žurnálem Paramountu řada domácích žurnálů, zejména Pathéjournal, Eclairjournal, France-Actualités a Gaumont-British. Tyto žurnály nemají s Československem doposud žádného styku ačkoliv na př. Eclairjournal kontroluje ve Francii 1500 kin a Gaumont British ve Velké Británii 500 kin. Těmto žurnálům, do nichž se dnes naše aktuality vůbec nedostanou, budeme je dodávat buď za úhradu výrobních nákladů nebo výměnou za aktuality jejich nebo ve zvláštních případech i zdarma. I v tomto posledním, nejkrajnějším případě bude to vždycky ještě dobrá propagační investice.

Tímtež způsobem obsadíme žurnály holandské (2 domácí), skandinávské a pobaltské.

Zjistil jsem, že rakouský žurnál dociluje na př. v Londýně dobrých cen za své aktuality, které jeho tamní korespondent prodává i do Spojených států.

6. Při vlastní výrobě můžeme postupně dostat své snímky do oběhu ve vzdělávacích organizacích, klubech a pod. v cizině (na př. Kulturfilm Gemeinde ve Švýcarsku, prostřednictvím Sterling Pictures v New Yorku), sama se 2x nabídla gen. konsulátu (ve Spojených Státech a prostřednictvím Educational Films v Londýně ve V[elké] Británii a jinde). To všechno nemůžeme dělat dnes, když vlastní výrobní organizace nemáme.

7. Vybavíme-li svou výrobní organizaci dokonalou kamerou na 16m/m film, budeme moci rozšířit svůj filmový materiál v nesčetných anglosaských a francouzských amatérských sdruženích, cinetékách a organizacích pro školskou kinematografii.

8. Při tom včasným vybudováním své vlastní výrobní a exploitační organizace a jejich styků s cizinou, ovládneme zcela určitě doma tento obor působnosti a budeme připraveni

a/ spolupracovati s vojenskou správou

b/ se školskou kinematografií

c/ s rozhlasem v televizi

9. [A konečně]^d

protože ze společností, které dnes u nás pracují, pouze Foxův týdeník má zvukovou přijímací aparaturu, jsou ostatní žurnály při příležitosti natáčení snímků, které vyžadují příjem původního zvuku (projevy, schůze, konference, slety a pod.) odkázány buď na Foxův žurnál nebo na ateliery A-B. Foxův žurnál obvykle není ochoten dáti své snímky k dispozici, protože je vázán tuhou organizační disciplínou a pojízdná aparatura A-B není pro svou objemnost vhodná k natáčení aktualit a není také vždy volná (Viz presidentské volby, projevy ministrů a pod.)

Takové snímky budeme tedy vyhledávati a pořizovati my a dodávati je žurnálům ostatním, které toto opatření jen uvítají.

Je ostatně více než pravděpodobné, že žurnálům firmy UFA a PDC budeme moci vůbec dodávati (arci za úhradu) čsl. vložky naší výroby, když získáme pro svůj týdeník Ing. Brichtu.

[Závěr]^e

Pan přednosta vyslovil obavu, aby pro naši soutěž neučinil Foxův týdeník odvetná opatření tím, že by zastavil vývoz našich aktualit do svých cizozemských edicí.

Myslím, že podle cizích příkladů se toho nemusíme obávat:

1. Rakousko zřídilo státní žurnál a znemožnilo téměř soutěž ostatních a Foxův žurnál přece rozšiřuje italské aktuality.

2. Itálie zřídila státní žurnál a znemožnilo vůbec soutěž ostatních a Foxův žurnál přece rozšiřuje italské aktuality.

3. Německo „zglajchšaltovalo“ Foxův a Paramount žurnál tak brutálně, jak jen si dovedeme představit a oba tyto žurnály přece rozšiřují německé aktuality.

4. SSSR připouští pouze svůj státní žurnál a Paramount-film přece jen tam pořizuje určité snímky a rozšiřuje je po světě.

My nechceme nikoho násilně monopolně potlačit, nýbrž vybudovat při volné soutěži – pro níž je ostatně dosti místa – vlastní organizaci filmové zpravodajské služby, která právě proto, že bude naše, má vykonat těch dobrých 90 procent práce a služeb pro Československo, které cizinci nikdy sami a bez úplaty nevykonají a které za dnešního stavu věcí nekoná zatím vůbec nikdo.

[5. 2. 36, Elbl]^f

Seznam čsl. aktualit, které Foxův týdeník zařadil do svých čsl. programů v sezoně 1934–1935:

č. 33/VIII Kraslický dětský orchestr

34 Po službě zábava... (odpočinek letců)

35 Podzimní vojenská cvičení

36 Závody v pojídání švestkových knedlíků v Novém Bydžově

37 Zlatá přilba v Pardubicích

- 38 Křídlový letoun Chalupského
- 39 Cirkus v Praze (cvičení artistů)
- 40 Manévry gen[erála] Gamelina
- 41 Národní garda v Praze – odevzdání praporu
- 42 President Masaryk – vyjížďka v Lánech
- 43 Velká pardubická steeple-chase
- 44 Útulek zabloudilých zvířat
- 45 28. říjen v Praze
- 46 Lukostřelecký dámský klub v Praze
- 47 Průvod obchodníků v Liberci
- 48 Pražští mistři ve střelbě (Hallock)
- 49 Prodaná nevěsta v Národním divadle
- 50 Největší kartotéka v Praze
- 51 Slavia – Viktora-Žižkov
- 52 Frant[išek] Bláha – mistr kulečníku
- 1/IX Ministr Beneš – novoroční projev
- 2 Xylofonistka Strážková
- 3 Pražské loutkové divadlo
- 4 Senohraby – lyžařský závod
- 5 Ledování na Vltavě
- 6 Komedianti na laně v pražských ulicích
- 7 Šachový turnaj v Nár[odním] domě na Vinohradech
- 8 Zimní cvičení vojska ve Šmídeberku
- 9 Volba královny krásy v Praze
- 10 Masopustní rej Filmové unie a matějská pouť
- 11 85. narozeniny presidenta Masaryka
- 12 Napříč Prahou – sportovní běh
- 13 Přehlídka kloboukových novinek – Lindt
- 14 Autoklub učí děti vésti auto
- 15 Výroba železa na Kladně
- 16 Pašijové hry ve vinohradském divadle
- 17 Fidlovačka čsl. červeného kříže
- 18 Molitorov v květech – vojenská střelnice v Kobylisích
- 19 Svěcení pramenů v Mariánských lázních
- 20 Pražská policie
- 21 Gymnastická škola p[an]í Friedlaenderové
- 22 Umělkyně volantu – pražské sportovkyně
- 23 Karpatoruské písně zpívá spolek studentů „Vozrožděnije“
- 24 Slavnost Kultur-Verbandu v Karlových Varech
- 25 Gymnastikon V. Slechta – Karlovy Vary
- 26 Dr. Kašpar vítá hosty na katolický sjezd
- 27 Katolický sjezd – mše na Václavském náměstí

a-e – podtrženo strojopisně

f – rukopisně

1) lavenderová kopie – pozitivní kopie sloužící jako podklad k výrobě kopie negativní

6.

1936, Praha. – Rozbor finančních nákladů na vznik a provoz československého zvukového filmového týdeníku uvedených v návrhu na zřízení tohoto filmového týdeníku Jindřicha Elbla z 21. ledna 1936

[Dobrozdání k finančním propočtům pana redaktora Elbla]^a

[I. Rozpočet investic]^b

V rozpočtu pana E[lbla] preliminovány jsou potřebné investice částkou Kč 475.000.–

[1. Přenosná aparatura]^c

Nejdůležitější investicí je pořízení pojízdné zvukové aparatury, preliminované částkou Kč 300 000. Podkladem pro odhad pořizovací ceny této investice byly jmenovanému informace, které si opatřil od pana Ing. Brichty, red[aktora] Kučery, taj[emníka] M. Šafránka a j. V úvahu přicházejí americké aparatury, které prý stojí asi 8 400 \$, to je à 24 Kč 201 600 kromě dovozného, cla a j., anglické a francouzské (pokud jde o poslední aparaturu, systém Clair, sdělil mu M. Šafránek, že stojí 300 000 frcs to je à Kč 160 Kč 480 000, viděl však nabídku téže aparatury za frcs. 250 000, to je à 400 000, ke které ceně poznamenává, že byla na splátky, takže při hotovém placení by přišla podstatně levněji). Z důvodu opatrnosti bych doporučoval zvýšiti preliminář do této položky o 20%, to je na Kč 360 000 000, při čemž se předpokládá, že by se při dovozu aparatury dosáhlo v ministerstvu financí osvobození od cla, takže by se platila pouze daň z obratu, která při kupní částce Kč 360 000 by činila Kč 10 800. Nutno proto do rozpočtu zahrnovati z důvodu opatrnosti investice přenosné zvukové aparatury částkou Kč 370 000.

[2. Autokamion]^d

je preliminován v rozpočtu částkou Kč 40 000; přihlédne-li se k tomu, že příslušné osobní auto bylo by nutno adaptovati pro to, aby v něm mohlo býti uskladněno všechno potřebné zařízení zvukové a vůz současně mohl býti použit k tomu, aby se dalo z jeho střechy fotografovati a kromě toho sloužil k dopravě 3–4 osob, zaměstnaných při natáčení, jest nákupní cena 40 000 nízká a měla by se zvýšiti alespoň na Kč 60 000.

[3. Fotografické komory]^e

to je dvě ruční po Kč 10 000 a jedna volná statická za Kč 25 000 jsou preliminovány v částce přiměřené.

[4. Přenosný zvukový promítací přístroj]^f

Kč 40 000 a ostatní zařízení pracovních místností v částce Kč 50 000

O přiměřenosti nákupních cen nemohu se vyjádřiti, ale z údajů, které mi pan E[lbl] poskytl, dá se usuzovati, že by se s nimi vystačilo.

[5. Investice úhrnem]^g

Celkový úhrn investic, preliminaruje pan E[lbl] částkou Kč 475 000; přihlédneme-li ke korekturám v položce 1 a 2, zvýšila by se jejich nákupní hodnota o Kč 70 000 + 20 000, to je na 575 000, takže počítalo-li by se s další rezervou Kč 25 000, byl by úhrn všech investic asi Kč 600 000.

[II. Rozpočet provozních nákladů]^h[1. Úmor investic]^{ch}

Úmor z investic preliminaruje pan E[lbl] 10%, neboť vychází z předpokladu, že uvedené investice budou sloužiti 10 let. Uvedený předpoklad pokládám za příliš optimistický, neboť se musí počítati s tím, že se technické zařízení nejen rychleji opotřebuje, ale i technicky zastarává, takže správnější by bylo amortizační procento zvýšiti alespoň na 15 let (to je úmor v 6–7 letech). Přihlédneme-li se ke zvýšené hodnotě investic (viz Investice) z Kč 475 000 na Kč 600 000, jevil by se roční úmor, s kterým by se mělo počítati jako s provozovacím nákladem, částkou Kč 80 000 místo rozpočtených Kč 47 000.

[2. Osobní náklady]ⁱ

Osobní náklady jsou v rozpočtu uváděny za předpokladu, že podnik nezabýval by se sám přímo komerční exploatací vyrobených filmů, ale tuto exploataci svěřil nějaké půjčovně (na př. Praha-Paříž). Za tohoto předpokladu jeví se osobní náklady technického personálu včetně redakčního úředníka přiměřenými; ovšem při srovnání s osobními náklady jiných filmových společností, jsou spíše nižší než vyšší, zejména měl-li by nový podnik angažovati síly prvotřídní. Proto by opět z důvodu opatrnosti bylo vhodné, počítati v rozpočtu s rezervou alespoň ve výši 30% preliminovaného nákladu, to je asi o Kč 58 000 více, takže osobní náklady byly by pak místo Kč 182 000 Kč 240 000. V případě, že by podnik měl vybudovati vlastní komerční agendu exploatační, musil by angažovati asi 5–6 sil (to je programistku, praktikanta, účetní a korespondenční sílu a 2–3 zástupce akvizitery, na něž osobní náklad by byl asi Kč 70 000, ne-li více; počítáme-li s komerčním ředitelem, zvýšil by se osobní náklad na Kč 120 000.)

[3. Cestovní paušál a diety]^j

Preliminovaná částka Kč 25 000 je nízká, počítáme-li s tím, že circa 3–4 osoby musely by býti asi 4 měsíce, to je 120 dní v roce venku (v ČSR); za předpokladu diet pro uvedené 3–4 osoby 350 denně, jeví se náklad cestovních diet již samotný částkou Kč 42 000.

[4. Výrobní náklady negativního materiálu]^k

Rozpočet vychází z předpokladu, že při výrobě 150 m negativního materiálu týdně, sestřihlo by se asi 196 m, to je 130 %; předpoklad dosti optimistický vzhledem k tomu, že sestřih u velkých filmů dělá až 400–500%; ovšem při povaze filmového týdeníku by sestřih nemusel dosáhnouti takového procenta. Z důvodu opatrnosti doporučoval bych zařaditi do rozpočtu předpoklad 200% na sestřih, takže by na výrobu negativního materiálu 450 m týdně, to je ročně 23 400, připadal pak náklad Kč 117 000 místo Kč 90 000. Cena Kč 5 výrobních nákladů za 1 m je přiměřena.

[5,6. Výrobní náklady cizího materiálu včetně dubl materiálu]^l

Jednotlivé ceny 13 a 6 zdají se přiměřené; při přesném propočtu u 52 týdnů zvýší se položka u cizího materiálu lavendrovaného z Kč 93 600 na Kč 101 400 a u dublu materiálu z Kč 43 200 na 46 800.

[7. Positivní kopie]^m

Cena za 1 kopii 1m Kč 2,60 je průměřená; při přesném propočtu na 52 týdnů zvýší se náklad z Kč 374 400 na Kč 405 600.

[8. Nájem, otop, světlo, místnosti]ⁿ

Preliminováno Kč 30 000, to je cca 5 místností a 5 000, což je průměřeno stávajícím nájemním poměrům.

[9. Provozovací náklady celkem]^o

V rozpočtu jsou preliminovány částkou Kč 885 000. Přihlédneme-li ke korekturám výše vyznačeným, jevíly by se takto:

a) amortisace	Kč	80 000
b) osobní náklady techn[ického] personálu	Kč	240 000
c) cestovné, diety, provoz auta	Kč	80 000
d) negativní materiál, výroba	Kč	117 000
e) výrobní nákl[ady] cizího lavend[erového] materiálu	Kč	101 000
f) výrobní nákl[ady] dubl cizího	Kč	47 000
g) pozitivní kopie 10x	Kč	405 000
h) nájemné, otop, osvětlení	Kč	30 000
provozovací náklady úhrnem	Kč	1 100 000

což je asi o Kč 215 000 více než preliminováno. V této částce možno počítati s určitou rezervou na nepředvídané různé náklady.

Kdyby se k podniku přičlenila komerční agenda nutno počítati s dalším nákladem asi Kč 120 000, ovšem bez provise akvisiterům, která se odhaduje 10 % z uzávěrek, to je při tržbě Kč 880 000 ročně asi Kč 80 000, takže celkový náklad komerční by pak byl asi 208 888–250 000 Kč. což odpovídá zhruba odhadu pana E[lbla] (str. 8 jeho exposé), že na úhradu komerční režie nutno počítati s 30 % z rovozních nákladů, t. j. podle jeho rozpočtu Kč 885 000 (30% = 265 000). Tato položka by prý odpadla buď zcela nebo zčásti, jestliže by exploitaci v zadávání obstarávala půjčovna Praha-Paříž, která by tento náklad mohla nésti vzhledem k jinému prospěchu, který by z exploitace měla při zadávání vlastních filmů a vzhledem k tomu, že stávající komerční zařízení musí pro tento účel tak jako tak míti. Tuto otázku bylo by třeba přesně objasniti při jednání s p[anem] Dr. Papouškem.

Podstatných úspor v komerční agendě dalo by se ovšem docílit, kdyby filmový podnik byl spojen s Fotocepsem.

[10. Výrobní cena týdeníku filmového]^p

Pro informaci uvádím, že podle mých propočtů natočení 100 m filmového týdeníku vlastního v 10 kopiích přišlo by asi na Kč 9 400, 150 m na Kč 14 000 a 300 m na Kč 28 000, což zhruba odpovídá i údajům pana E[lbla], který na str. 7 svého exposé uvádí, že 300 m zvukového dodatku v 10 kopiích stojí dnes Kč 32.000 (24 000 pořiz[ovací] náklady – 8 000 cena za kopie). Rozdíl Kč 4 000 si vysvětluji tím, že v ceně, uváděné panem E[lblem] je zahrnuta pravděpodobně komerční režie, s kterou jsem ve výše uvedené kalkulaci nepočítal.

[III. Příjmy z exploitace]^a

Pan E[lbl] na str. 5 svého exposé počítá z průměrnou cenou půjčovního Kč 650 za 1 kopii za 1 týden, která se snižuje postupně v 2. týdnu na Kč 300, ve třetím na Kč 200, ve čtvrtém na Kč 150, v pátém na Kč 100 atd., takže v 13. týdnu činilo by půjčovní pouze Kč 10. Poněvadž své údaje opírá o zkušenosti půjčovny Praha-Paříž, zdá se, že uvedené ceny jsou dosažitelné a že dal by se splniti i předpoklad, že by umístěno bylo postupně ve 130 biogramech (z celkového počtu 1 300 kin v ČSR). Příjmy ovšem počítány jsou brutto a pravděpodobně byla by na ně režie asi 10% provise zástupcům, ke které přihlížím v t. zv. komerční režii, kterou jsem však do kalkulace nebral.

Nepřihlížíme-li k této okolnosti, nutno počítati s příjmem o 10 % nižším, to je místo Kč 848 000 pouze Kč 753 000 ročně. Dodatečné příjmy daly by se získati, jestliže by se podařilo rozšířiti počet kin, promítajících náš týdeník resp[ektive] docílily-li by se vyšší ceny půjčovního; též z příležitostného zhodnocení archivního materiálu pro dokumentární filmy dalo by se něco vyzískati.

[IV. Rekapitulace]^r

Bilance výrobních nákladů a příjmů podle korektur, které jsem provedl z důvodu opatrnosti v jednotlivých položkách, dávala by asi tento obraz ročního schodku:

výrobní náklady bez komerční agendy	Kč	1 100 000
příjmy po odpočtení 10% provise	Kč	753 000
schodek ročně hlavně první rok	Kč	347 000

Úhrada schodku

a) z fondu pro podporu domácí výroby			
minimálně	Kč	140 000	
b) příspěvek MZV za dokum[entární]			
filmy, které by se vyrobily z archivního			
materiálu a kterýžto obnos dnes			
M[inistertsvo] Z[ahraničních] V[ěcí]			
vynakládá	Kč	100 000	Kč 240 000
nekrytý schodek	Kč		107 000

Nekrytý schodek dal by se uhraditi jednak úsporami v nákladech, jednak rozmnožením příjmů. Kdyby se však mělo počítati ještě s komerční režii v plné výši (to je podnik by týdeníky v tuzemsku sám exploitoval), zvýšil by se schodek asi o Kč 100 000 – 120 000.

[V. Financování podniku]^s

Pro hladké financování celého podniku bylo by podle mého názoru potřebí asi kapitálu 1 000 000–1 200 000; z této částky vázáno by bylo investicemi circa Kč 600 000, na provozovací kapitál připadlo by asi Kč 400 000 resp[ektive] Kč 600 000. Podle přesného propočtu, který dodatečně předložím a v kterém kalkuluji, že příjmy docházely by si za 3 měsíce po zadání, jevila by se finanční potřeba provozovacího kapitálu jednak v důsledku faktického schodku (viz výše) jednak v důsledku časového rozdílu mezi vydáním a příjmem circa 350 000–400 000, takže by se s celkovým kapitálem kmenovým ve výši Kč 1 000 000 vystačilo.

[VI. Resumé]^a

Projekt mohu doporučit obchodně za předpokladu, že roční schodek circa 100 000 – 200 000, s kterým zejména v prvních letech, než se organizace zavede, nutno počítati (mohu-li kalkulovati s mimořádnými příjmy Kč 140 000 z fondu ministerstva obchodu a Kč 100 000 z ministerstva zahr[aničních] věcí za dokum[entární] filmy), byl by se stanoviska ministerstva zahr[aničních] věcí vyvážen propagačním účinem z celého podniku.

AMZV, f. III. sekce, k. 409

a-t – strojopisně podtrženo

7.

1936, 4. března, Praha. – Zpráva Jindřicha Elbla o jednání s předsedou filmového spol[ecnosti] A-B Barrandov Milošem Havlem a zástupci ministerstev školství, zahraničních věcí, obchodu a financí dne 2. března 1936 o výrobním programu společnosti A-B a návrhu Miloše Havla vybudovat státní filmový týdeník.

Ministerstvo zahraničních věcí

odbor III, odd. 2

Refent: Elbl

Dne: 6. 3. 1936

Do spisovny: 30. 6. 1936

Věc: Státní filmový žurnál

[Pro domo]^a

Pan M[iloš] Havel, předseda spol[ecnosti] A-B pozval dne 2. března 1936 na Barrandov zástupce M[inisterstva] Z[ahraničních] V[ěcí], M[inisterstva] Š[kolství] a N[árodní] O[světy], obchodu a financí (porady se zúčastnil i nově jmenovaný předseda Filmového poradního sboru a přednesl program A-B (vlastní výroba filmů, vlastní půjčovna, úprav dovozu a pod.).

Havel přednesl mimo jiné i návrh, aby byl zřízen státní filmový žurnál, který by podle rakouského vzoru měl monopol, aby tento žurnál vyráběla zvláštní společnost, která by spolupracovala s Foxem (ostatní žurnály, aby se zakázaly pro nehospodárnost), aby z vý-
těžku žurnálu vyráběla společnost 50 propagačních snímků ročně (120–200m).

Porada se v debatě o předloženém programu nedostala až k tomuto bodu návrhu, v poradě se bude pokračovat v pondělí 9. května 1936.

4. 3. 36 [Elbl]^b

AMZV, f. III. sekce, k. 409

a – strojopisně podtrženo

c – rukopisem

8.

1936, listopad, Praha. – *Návrh předsedy filmové společnosti A-Barrandov a předsedy Svazu filmové výroby v ČSR Miloše Havla založit zvukový Ústřední československý zvukový filmový týdeník při Filmovém studiu, který by se stal hlavním orgánem československé státní filmové propagandy.*

[Rozvrh výroby Ústředního čs. filmového týdeníku]^a

V posledních dnech sílilo volání po zavedení opravdu hodnotného ústředního čs. filmového týdeníku. To proto, poněvadž se ukázalo, že řada žurnálů cizích přinášela často obrazy nevhodné pro naše obecnstvo (a často i nevídané), ačkoli cenzura z věcných důvodů zakročit nemohla. Často tendenční zahrocení cizích týdeníků nevidí naše obecnstvo rádo – a při tom postrádá hodnotné vložky československé, protože předepsané aktuality československé cizí týdeníky považují za vnucenou vložku a odbývají ji často dosti ledabyle.

Je tedy zapotřebí filmového žurnálu, který by vyhovoval typicky českým požadavkům a ve své koncepci držel se velké demokratické tradice našeho národa. Demokratický duch a naprostá objektivita jsou podmínkou – a filmový žurnál s tímto podkladem bude lze považovat za účinný prostředek k výchově ke státnosti. Nebude určen jen k posile sebevědomí státního národa, nýbrž bude určen i k propagaci státní myšlenky v našich menšinách.

To znamená tedy, že v Ústředním čs. filmovém týdeníku budou vedle aktualit cizích zastoupeny alespoň rovným dílem sužety československé, a že tyto snímky budou tak hodnotné, že je bude lze zasílat do zahraničí. Z aktualit zahraničních budou se pak vybírat jen snímky skutečně zajímavé a cenné – nikoli jak se tomu dnes v cizích žurnálech děje (na př. skoro v každém čísle týdeníku jsou koňské dostihy, autom[obilové] závody a pod.).

Hlavní zřetel Ústředního čs. filmového týdeníku obrací se přirozeně na naši rozšířenou vlast – na území států Malé dohody. Budeme se snažit vyrobit žurnál takového obsahu a tak vysoké úrovně, aby mohl ve stejném znění být promítán ve všech třech spřátelených státech. V každém jeho čísle bude alespoň jeden snímek z obou států.

Aby bylo dosaženo naprosté technické dokonalosti, vyšle Ústřední filmový čs. týdeník jeden ze svých kamionů do těchto států Malé dohody, aby na místě mohly býti natáčeny snímky zvukové.

Je samozřejmé, že týdeník, jež má splnit všechny tyto požadavky, musí být vyráběn u nás, a že je nutno se postarat o dostatečnou exploitaci, protože jinak není možno konkurovat s týdeníky cizími, které sem dovážejí snímky již amortisované, a jejichž jedinou režií je de facto česká vložka, o jejíž kvalitě jsme se již zmínili, a aparát exploitace.

Tím okamžikem, jak by Ústřední čs. filmový týdeník vstoupil na místo dosavadních týdeníků jednotlivých společností, jejichž zájmy se často kříží s demokratickou ideologií našeho státu, byly by umožněny tyto předpoklady. A jen eliminací všech ostatních týdeníků byla by umožněna rentabilita opravdu hodnotného týdeníku našeho, jehož výnos nadto by byl věnován dobru českého filmu a institucím, utvořeným k jeho zvelebení (Filmové studio).

Ústřední čs. filmový týdeník bude obsahovat vždy část domácí a zahraniční. Při celkové délce 350 m připadala by na každou z obou částí asi polovina. Část československá bude mít obsah následující.

1. Aktuální události.
2. Projevy politiků a jiných význačných osobností k různým aktuálním událostem našeho života, čímž se Ústřední čs. filmový týdeník stane mostem mezi vládou a lidem, jehož v dnešní době je velmi zapotřebí.
3. Co vykonal stát pro občana. Tato část bude vysloveně státně propagační a bude věnována pozitivní práci státu: stavba škol, silnic, sociální péče, železnice, pošty a pod.
4. Armáda. O armádu je mezi občanstvem veliký zájem. Ústřední čs. filmový týdeník bude mít za úkol sledovat armádu při jejím životě a její práci. V době manévrů či význačných návštěv věnuje jí celé číslo.
5. V každém čísle bude obrázek z některých našich lázní, zobrazující krásy naší vlasti a její bohatství.
6. Novinky ze sportovního světa.
7. Umění a technický pokrok. Tato kapitola bude věnována našim lidem a jejich práci.
8. a 9. Nejméně po jedné aktualitě z Rumunska a Jugoslaviie, mimoto pak i snímky topografické a ethnografické, sbližující národ československý s lidem spřátelených států.

Mimoto to by bylo úkolem Ústředního čs. filmového týdeníku i založení československého filmového archivu, což je starou bolestí našich filmařů. Při význačných příležitostech budou montovány přehledy význačných událostí (na př. k 28. říjnu státně propagační snímky „Devatenáctý rok republiky“). Po tomto přehledu ideové a ideologické stránky Ústředního čs. filmového týdeníku obrátíme se k otázkám hospodářským, jež by bylo nutno řešit při jeho založení. Rozvrh potřebného zařízení pro nerušený a správný provoz bude vypadati následovně:

2 zvukové kamiony	Kč	1 600 000
1 kamion agregátový se 4 reflektory na snímky noční u reportáže v místnostech	Kč	120 000
6 kamer reportérských, němých	Kč	150 000
zařízení kanceláře	Kč	60 000
zařízení skladu surovin, negativů a archivu	Kč	40 000
různé drobnosti zařízení	Kč	20 000
promítačka	Kč	40 000
celkem asi	Kč	2 050 000

Předpokládáme v tomto rozvrhu naprosto dokonalé technické vybavení, jež ovšem bude naprosto nutné. Vlastní provoz bude mít následující [roční kalkulaci].^b

personální režie:

1 administrativní ředitel, řídící veškerou agendu	Kč	80 000
1 redaktor, redigující formální stránku týdeníku	Kč	40 000
1 administrativní úředník pro jednání se stranami (povolení a pod.)	Kč	30 000

ILUMINACE

Dokumenty k československému filmovému zpravodajství 1935 – 1937

1 účetní	Kč	20 000
2 pomocní úředníci s technickými znalostmi.....	Kč	50 000
2 slečny k vyřizování korespondence a vedení archivu	Kč	25 000
1 kancelářský sluha	Kč	10 000
	Kč	255 000

technický personál

2 zvukoví technici, z nichž 1 ved[oucí]	Kč	75 000
6 operatérů	Kč	145 000
3 šoféři	Kč	35 000
1 cutter	Kč	25 000
3 mechanici	Kč	40 000
	Kč	320 000

provozní výdaje:

[1 číslo týdeníku v celém nákladu (80 kopií)]^e

filmová surovina:

1 500 m neg[ativního] obrazu à 4,20.....	Kč	6 300
800 m neg[ativního] zvuku à 1,40.....	Kč	1 120
2 300 m vyvolání à 1	Kč	2 300
titulkový negativ (i s úpravou).....	Kč	500
střižna.....	gratis	
cizí vložky s dopravou a clem.....	Kč	25 000
positiv hotových kopií=80x300m=25 000m	Kč	50 000
cestovné, diety a různé.....	Kč	4 780
1 číslo bude tedy mít režii.....	Kč	90 000
52 týdnů po Kč 90 000	Kč	4 680 000

nájem a režie:

nájem za místnosti kanceláře a místnosti provozní	Kč	60 000
místnosti skladu a archivu	Kč	50 000
kancelářská režie	Kč	80 000
pojištění cca	Kč	15 000
amortisace technického zařízení a přístrojů.....	Kč	730 000
(úmor během 3 let při 7% zúr[očení])		
amortisace zařízení kancelář (úmor 15%)	Kč	8 000
	Kč	943 000
různé	Kč	302 000
dozor a správní výbor	Kč	200 000
celkem tedy	Kč	6 700 000

V předpokladu, že by Ústřední čs. filmový týdeník byl hrán všemi biografi našeho státu (nyní v provozu 1832), kryl by režii, kterou jsme zde načrtli. Počet 80 kopií byl zvolen

proto, aby se exploitační doba zbytečně neprotahovala. Při tomto počtu byl by týdeník obehrán ve všech kinech republiky během 23 týdnů. Ceny budou určeny dle klíče, sestaveného dle výše obratu počtu sedadel a hracím pořadí dotyčného kina.

Celkový obrat bude ročně obnášeti na sedm a půl milionu Kč, z čehož na exploitaci počítáme nejméně 1/2 milionu Kč.

Založením Ústředního čs. filmového týdeníku nebudou snad vyřazeny cizí aktuality z našich kin. Má tu býti jen získána centralisace filmového zpravodajství, která umožní přehled a tím i výběr nejlepších a nejvhodnějších aktualit pro naše obecenstvo. Ze všech cizích aktualit, jež budou k dispozici, budou tedy do žurnálu vložena nejlepší místa.

Aby Ústřední čs. filmový týdeník se mohl vyrovnati nejlepším žurnálům cizím, musel by jeho obrat býti zabezpečen. Proto by bylo nutno eliminovati naprosto dovoz cizích žurnálů a výrobu žurnálů domácích, jež konečně dosud stejně nehrají žádnou úlohu ani rozšířením, ani kvalitou.

Nový týdeník bude vycházeti nejméně ve dvou versích českých a jedné německé, zpracované zvláště pro zněmčené území. Tím by bylo umožněno hraní Ústředního čs. filmového týdeníku ve všech kinech republiky, což by velice prospělo rozšíření a účinku filmové propagace.

Nejvhodnějším datem pro zahájení provozu bude 1. červenec 1937, ježto přípravné práce technické budou trvati nejméně 6 měsíců. Odhadujeme režii ode dne zahájení až do úplného zaběhnutí (15–18 týdnů) asi na Kč 200 000 a rovněž tolik bude stát asi režie přípravných prací. Na propagaci nového žurnálu bude věnováno 100 000 Kč, takže kalkulace zahájení prací bude asi vypadati takto:

věčné náklady dle rozvrhu na str. 3	Kč	2 050 000
režie a personál před 1. červencem 1937	Kč	200 000
režie a personál od 1. července 37 až do úplného zaběhnutí	Kč	200 000
položka na propagaci	Kč	100 000
celkem tedy	Kč	2 550 000

Ústřední čs. filmový týdeník bude vydáván v rámci Filmového studia, jež za tím účelem bude přetvořeno v přílehlavou právní normu, aby všestranně mohlo zastávat funkce, nutné pro vydávání a exploitaci žurnálu. Výnos, jak jsme již řekli, bude věnován účelům a institucím vytvořeným pro zlepšení českého filmu.

SÚA, f. MPOŽ, Zápisy ze schůzí FPS.

a-c – strojopisně podtrženo

9.

1937, 13. dubna, Praha. – Smlouva o zřízení komanditní společnosti Aktualita.

[Smlouva o zřízení komanditní společnosti]^a

Podepsaní JUDr. František Papoušek,¹⁾ advokát v Praze II., Washingtonova č. 1, JUDr. Jaroslav Šalda,²⁾ úředník v Praze XIX. – čp. 1829 a Karel Pečený,³⁾ ředitel v Praze II. Národní třída č. 32, Miloš Havel,⁴⁾ ředitel v Praze II čp. 2000, Ing. Jaroslav Simonides, úředník v Praze XII., Kolínská ul. 13 a Willy Haas,⁵⁾ spisovatel v Praze XIX., Velvarská ul. 88 zřídili níže uvedeného dne, měsíce a roku komanditní společnost za níže uvedených modalit:

I.

Firma společnosti zní: Aktualita, komanditní společnost, Karel Pečený a spol. v Praze.

II.

Osobně ručícími společníky (komplementáři) v této společnosti jsou JUDr. František Papoušek, JUDr. Jaroslav Šalda a Karel Pečený. Jako komanditisti k téže komanditní společnosti přistoupili řed[itel] Miloš Havel, Ing. Jaroslav Simonides a Willy Haas.

III.

Sídlo má komanditní společnost v Praze.

IV.

Předmětem podniku jest: výroba filmů všeho druhu, obchod s filmy, půjčovna filmů a vývoz i dovoz filmů.

V.

Komanditní společnost vznikla dnem podpisu této smlouvy všemi podepsanými společníky a trvati bude dobu neurčitou.

VI.

Osobně ručící společníci složili do společnosti tyto vklady:

1. JUDr. František Papoušek20 000 Kč
slovy dvacet tisíc Korun čsl.

2. JUDr. Jaroslav Šalda20 000 Kč
slovy dvacet tisíc Korun čsl.

3. Karel Pečený.....15 000 Kč
slovy patnáct tisíc Korun čsl.

a budou tito osobně ručící společníci v komanditní společnosti osobně činni. Komanditisti složili dohromady vklad v hotovosti.....45 000 Kč
slovy čtyřicet pět tisíc Korun čsl.

a sice:

1. Miloš Havel, ředitel15 000 Kč
slovy patnáct tisíc Korun čsl.

2. Ing. Jaroslav Simonides.....15 000 Kč
slovy patnáct tisíc Korun čsl.

3. Willy Haas15 000 Kč
slovy patnáct tisíc Korun čsl.

Počáteční základní jmění společnosti jest tedy100 000 Kč
slovy jedno sto tisíc Korun čsl.

VII.

Společnost na venek zastupovati a za ni znamenati oprávnění jsou kteříkoli dva z osobně ručících společníků a sice znamenati budou tito tím způsobem, že pod znění firmy kýmkoli napsané, vytištěné neb razítkem vytlačené, kteříkoli dva z osobně ručících společníků připojí svoje vlastnoruční podpisy.

VIII.

Naproti společnosti jsou osobně ručící společníci zavázáni vyžádati si ke všem právním jednáním, jež zavazují společnost v každém jednotlivém případě částkou 1 000 Kč slovy jeden tisíc korun čsl. převyšující, usnesení společnosti (odst[avec] X.). I jinak povinen jest osobně ručící společník, jednáje za společnost, řídit se instrukcemi a usneseními společnosti (odst[avec] X.).

IX.

Komanditistům zajišťují se uvnitř společnosti všechna práva, která po zákonu náležejí ve společnosti komplementářům, pokud je zákon neb tato smlouva výlučně nevyhražuje.

X.

Každé usnesení uvnitř společnosti – pokud nutně zákon souhlas všech společníků nenařizuje – děje se právoplatně, stalo-li se většinou hlasů, při čemž též komanditistům stejně jako komplementářům přísluší hlasovací právo a připadá na každých plných 1 000 Kč slovy jeden tisíc korun čsl. vkladu společníkova témuž jeden hlas. O zrušení společnosti a o přeměně společnosti ve společnost akciovou, jakož i o podmínkách této přeměny usnášejí se společníci stejným způsobem většinou hlasů.

XI.

Zemře-li některý osobně ručící společník nebo přestane-li některý z osobně ručících společníků býti z jakéhokoli důvodu společníkem, nezrušuje se společnost, nýbrž trvá dále s ostatními společníky. Vystupujícímu společníku resp[ektive] jeho pozůstalosti vyplatí se jeho podíl podle poslední bilance.

Kolek za 5 Kč.

(odst[avec] X.) Vystoupí-li společník v prvním obchodním roce, vyplatí se mu jeho počáteční vklad se 6% úroky. O přijetí nového osobně ručícího společníka na místě společníka vystoupivšího rozhoduje se usnesením společníků (odst[avec] X.).

XII.

Pan Karel Pečený souhlasí s tím, aby společnost trvala pod dosavadním jeho jménem nesoucí firmou i tehdy, kdyby společníkem býti přestal.

XIII.

Přestanou-li býti společníky všichni komanditisté, trvá společnost dále pod dosavadní firmou s vyloučením označení: „Komanditní“ jako společnost veřejná, po případě jako firma jednotlivcova. Komanditistovi vyplatí se v tom případě jeho podíl podle poslední bilance (odst[avec] XI. a XV.), případně v prvním obchodním roce podle zásady vyslovené v poslední větě odst[avec] XI.

XIV.

Rok obchodní počíná 1. července a končí 30. června. První obchodní rok počíná uzavřením této smlouvy a končí 30. června 1938.

XV.

Každoročně v měsíci srpnu od roku 1938 počínajíc vyhotoví se inventář a bilance za uplynulý obchodní rok podle zásad obchodních.

XVI.

Zisk, pokud se společníci jinak neusnesli (odst[avec] X.), rozdělí se mezi osobně ručící společníky a komanditisty podle poměru vkladu každého společníka. Komanditista ručí v stejném poměru osobně ručícím společníkům též za všechny ztráty společnosti i nad výši svého vkladu. Ve stejném poměru rozdělí se i jmění, dojde-li k zrušení společnosti.

XVII.

Pro případ zrušení společnosti – pokud se tato jinak neusnesla (odst[avec] X.) provedou likvidaci veřejně ručící společníci.

XVIII.

Útraty spojené se sepsáním této smlouvy, se zápisem firmy do obchodního rejstříku a poplatky ze smlouvy zaplatí společnost.

XIX.

Smlouva tato vyhotovuje se v jednom exempláři, kterou podrží jako společnou listinu pan JUDr. František Papoušek. Ostatní společníci obdrží ověřené opisy.

Tomu na důkaz vlastnoruční, ověřené podpisy všech osobně ručících společníků i komanditistů resp[ektive] jejich firmantů.

V Praze, dne 13. dubna 1937

JUDr. František Papoušek v. r.

Dr. Jaroslav Šalda v. r.

Karel Pečený v. r.

Miloš Havel v. r.

Ing. Simonides Jaroslav v. r.

Willy Haas v. r.

Kolek za 8 Kč. Číslo jednací: 59 422

Osvědčuji, že pánové: JUDr. František Papoušek, advokát v Praze II Washingtonova 1, JUDr. Jaroslav Šalda, úředník v Praze XIX čp. 1829, Karel Pečený, ředitel v Praze II Národní tř. 32, Miloš Havel, ředitel v Praze II čp. 2000, Ing. Jaroslav Simonides, úředník v Praze XII Kolínská 13 a Willy Haas, spisovatel v Praze XIX Velvarská 88, jejichž totožnost osoby potvrdili mi mně osobně známí svědkové pánové: Jiří Pichl, senátor v Praze XII Máchova 8 a Dr. Otakar Krouský, advokát v Praze II Jungmannova 41, tuto listinu přede mnou dnes vlastnoručně podepsali. Notářství v Praze II Vodičkova 33, dne třináctého dubna roku tisícího devítistého třicátého sedmého.

Poplatek, kolek vzdálení,

čas a daň.....107 Kč.

Dr. Jaroslav Čapek

notář v. r.

[...] ^b

NFA, f. Aktualita, i. č. 2

a – strojopisně podtrženo

b – razítko okresního civilního soudu pro vnitřní Prahu a kolky

- 1) – František Papoušek (1879 – 1947), spoluzakladatel firmy Praha-Paříž na dovoz francouzských a ruských filmů
- 2) – Jaroslav Šalda (1880 – 1965), ředitel akciové společnosti Melantrich
- 3) – Karel Pečený (1899 – 1965), majitel Československého filmového týdeníku
- 4) – Miloš Havel (1899 – 1968), předseda filmové společnosti A-B Barrandov, předseda Svazu filmové výroby v ČSR
- 5) – Willy Haas (1891 – 1973) esejista, divadelní a filmový kritik, vydavatel Die literarische Welt, redaktor německé verze filmového týdeníku Aktualita

10.

1937, 11. října, Praha. – Písemný podklad pro jednání III. zpravodajské sekce MZV o finančním rozpočtu filmové společnosti Aktualita vyrábějící Československý filmový týdeník Aktualita.

MZV, odbor III/1

[Tajné]^a

Důvěrné

Věc: Společnost „Aktualita“

Filmový týdenní journal

Došlo: 11. 10. 1937

Spisovna: 12. 10. 1937

P[ro] d[omo]

[Vložen záznam připravený pro rozpočtové jednání v r. 1937]^b

A[d] a[cta] 11. 10. 1937

[Aktualita]^c

[Filmový týdenní žurnál]^d neměl téměř dobrých československých aktualit. Uplatňovali se tu zástupci cizích podniků [Fox, Paramount]^e a německá [Ufa].^f Dále byl Čsl. filmový týdeník [Pečeného],^g který však byl často bez zvuku anebo jen synchronisován, takže neměl světové konkurence a nebylo možno uplatňovati jej v cizině.

Pro důležité události nebylo tu vůbec pojízdné zvukové aparatury. Před třemi lety měl tu takovou Fox, ale ten ji pro nevýnosnost odvolal, takže bylo nutno volati aparaturu z Berlína. Tam se také hotovily potřebné filmy. Hotoví se též verze [německá]^h a navázaly se styky s cizinou, kde se náš [filmový týdeník]^{ch} umisťuje. Dále se buduje spolupráce se [státy Mladé dohody].ⁱ Proto byla založena nová komanditní společnost „Aktualita“, která převzala podnik „Pečeného“ a přeměnila [němý týdeník na zvukový].^j

Prozatímní účast je: Pečený 15%, Havel 15%, mladý Šalda a Ing. Simonides 35%, Dr. Fr[antišek] Papoušek 20% a pan Haas 15%. (Celkem je upsáno 100 000 Kč.) Společnost opatřila zvukovou aparaturu a docílila v krátkém čase značné [uplatnění]^k

týdeníku. [Dříve]^l se dělaly pouze dvě kopie, jež šly ve 20 biografech. Nyní se dělá 10 kopií, jež obíhají asi ve 250 biografech.

Hotoví se též verze německá a navázaly se styky s cizinou, kde se náš [filmový týdeník]^m umisťuje. Dále se buduje spolupráce se státy [Malé dohody].ⁿ

AMZV, f. III. sekce, k. 846

a-n – strojopisně podtrženo

11.

1937, 8. listopadu, Praha. – Písemný materiál o Československém filmovém týdeníku Aktualitu s údaji o výši potřebné finanční podpory na její provoz ze strany MZV projednávaný ve III. zpravodajské sekci MZV.

MZV, odbor III/2 Důvěrné [(Tajné)]^a

Věc: Aktualita čs. zvukový týdeník, filmová propaganda v cizině

došlo: 22. 11. 1937

Označení spěšnosti: Ihned

Oběh spisu: Za předpokladu schválení panem ministrem není námitek.

1. 12. 1937

III/1 Poukaz byl proveden čís. 159 200/37

Spisovna: 3. 1. 1938

[Záznam]^b

V dohodě s ministerstvem zahraničních věcí byla v Praze ustavena 13. května 1937 komanditní společnost „Aktualita čs. zvukový týdeník“ (Praha II, Václavské náměstí 51), která v intencích a podle přání ministerstva zahraničních věcí opatřuje pravidelné filmování všech důležitých čs. událostí a [pořizuje pro MZV filmové snímky],^c které tento úřad potřebuje pro své zastupitelské úřady a jejich propagační činnost v cizině.

Aktualita [obstarává také pravidelně filmovou propagandu přímo]^d prostřednictvím svých zahraničních spojení (USA News of the Day, Velká Británie Universe Film Services, London, Francie France Actualités Gaumont, Pathéjournal, Eclairjournal, Paříž, Rakousko Selenophon, Vídeň, Maďarsko Magyar Film Iroda, Budapešť, Švédsko Svenska Film Industri, Stockholm, Polsko PAT, Varšava, Rumunsko Oficiul Nacional de Turism, Bukurešť, Španělsko Iayafilm, Barcelona. Vyjednává se s Instituto LUCE v Římě, s Tobis Me lo Film v Berlíně, připravuje se akce v Bulharsku a v Jugoslavii, kde filmové zpravodajství není doposud organisováno.) Těmto cizozemským organisacím Aktualita zasílá pravidelně každý týden mezi 600 a 700, metry čs. filmových snímků v lavenderových kopiích k zařazení do filmových týdeníků, které zmíněné organisace vydávají.

Tato [propagační]^e činnost stojí Aktualitu ročně 250 000 až 300 000 Kč [mimořádných vydání],^f která nelze v nejbližších třech letech, dokud týdeník Aktuality neovládne z větší části čs. trh, uhradit komerční exploatací týdeníku v Československu.

MZV musí proto počítat s odstupňovanou úhradou těchto vydání tak, že [v roce 1937 poskytne Aktualitě Kč 300 000, v r. 1938 Kč 200 000 a v r. 1939 Kč 100 000].^g

Pro rok 1937 nutno poskytnouti příspěvek Kč 300 000, protože vedle Kč 250 000, které Aktuality vydala na propagační materiál pro cizinu, měla ještě mimořádná vydání při filmování pohřbu TGM, pro kteroužto práci si vypůjčila v dohodě s MZV výpomocnou pojízdnou zvukovou aparaturu (pohřeb byl filmován třemi aparaturami).

Tyto příspěvky nejsou subvencí, protože MZV za ně dostává tyto konkrétní protihodnoty:

v r. 1937:

1. filmový materiál, který se pravidelně týdně zasílá do ciziny a má tuto skutečnou výrobní hodnotu: 600 až 700 m lavenderových kopií týdně po Kč 2,50 za 1 m (laboratorní cena)Kč 78 000 (91 000)
(plus 10% z Kč 1 500 000 výrobních nákladů Aktuality)150 000
výlohy spediční, korespondenční, telegrafní a telefonní
[ve styku s cizinou12 000]^h
Celkem asi 32 000 m filmů ročně za.....Kč 240 000 (253 000)

2. 15 kopií filmu „Loučení s TGM“ po 380 m za Kč 10 za 1 m [positivní zvukové]^{ch}
kopie (výrobní cena Kč 47 za 1 m pozitivní kopie)
čili asi 5700 filmů zaKč 57 000

V roce 1938 jako jako sub 1.

(Metráž filmového materiálu, který se zasílá do ciziny, se řídí počtem čs. aktualit, jejich zajímavostí a zpracováním. Tak na př. reportáže z pohřbu TGM se do ciziny zaslalo v jednom týdnu celkem 1 900 metrů).

Protože poptávka po čs. filmových aktualitách stoupá, lze právem očekávat, že Aktuality bude svou propagační činnost v cizině v příštích letech prohlubovat a rozšiřovat.

Praha 8. listopadu 1937 [Elbl]ⁱ

Vzhledem k omezenému úvěru na
pol. IV.4–1–4 poukazuje se zatím pro rok 1937 částka
Kč 100 000 (jedno sto tisíc).¹⁾
[Jan Hájek]^j

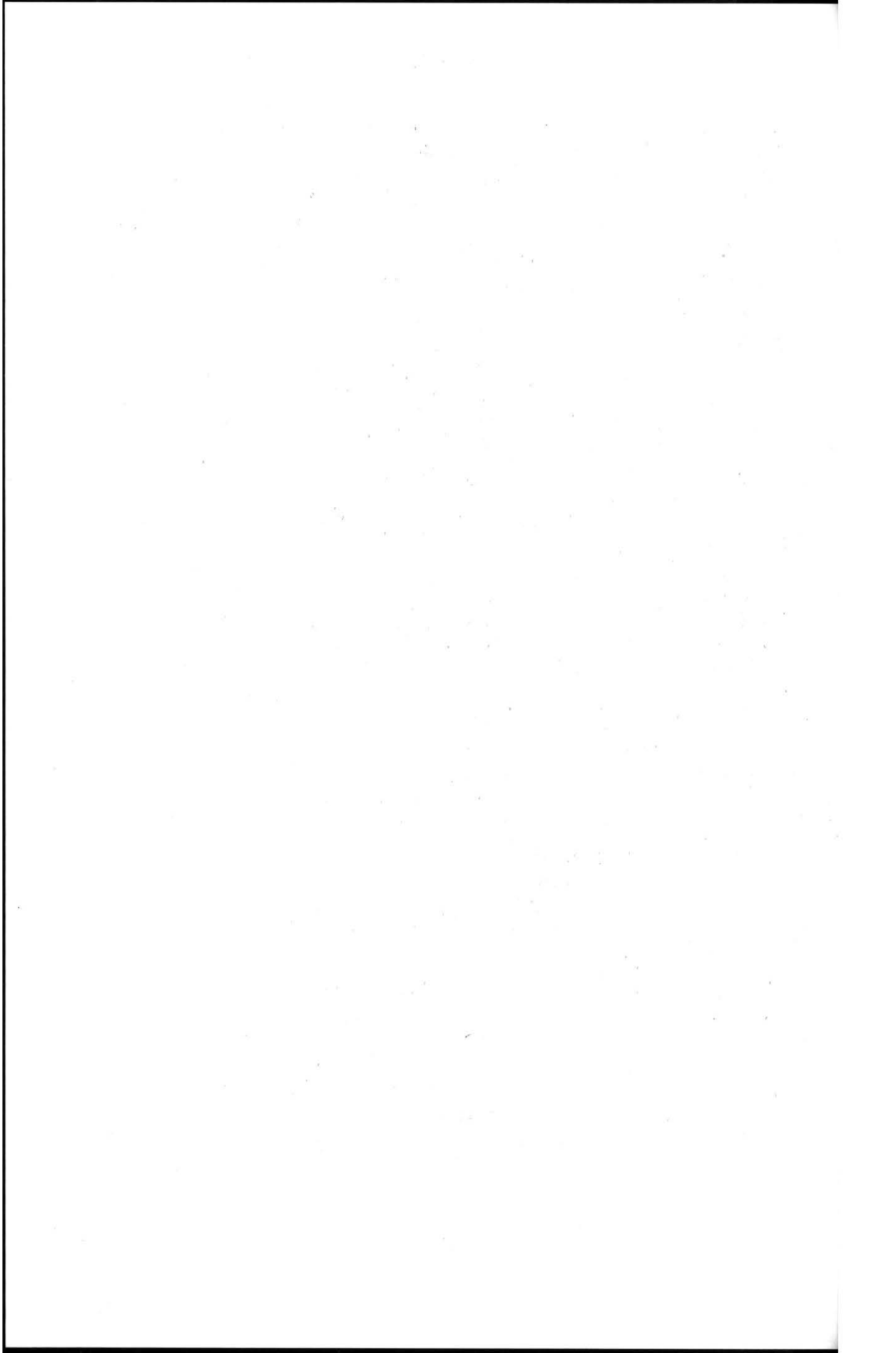
AMZV, f. III. sekce, k. 846

a-ch – strojopisně podtrženo

i – rukopisem

j – vlastnoruční podpis

1) Ze zamýšlené finanční podpory pro Aktuality pro roky 1937 – 1939 bylo nakonec z fondů MZV vyplaceno pouze těchto prvních sto tisíc korun.



Literární obzor

Kinematograf v rakouském císařství

Srđan Knežević: *Lebende Photographien kommen... Die Anfänge der Kinematographie auf dem Gebiet des Kaisertums Österreich (1896 – 1897).*

Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung – Österreichisches Filmarchiv, Wien 1997, 32 stran.

Jméno srbského filmového historika **Srđana Kneževiće** (1957) není čtenářům *Iluminace* neznámé. Mohli se s ním setkat již v roce 1994, kdy pro *Iluminaci* shromáždil nejstarší filmové právní normy z českých zemí a zpracoval soupis žadatelů o kinolicence v Čechách do roku 1910.¹⁾ Byl to jeden z dílčích výstupů jeho zaníceného zájmu o počátky kinematografie na území Rakouska-Uherska. Neznám druhého člověka, který by s takovou posedlostí systematicky objížděl centrální i oblastní archivy, stejně jako regionální knihovny všech zemí bývalého Předlitavska, aby dohledal faktografické detaily o prvních filmových představeních v tehdejší Rakousku a prvních místních držitelích kinematografických licencí. Je nadevší pochybnost, že se mu při jeho ambici po úplnosti podařilo shromáždit mimořádně objemnou sumu často dosud zcela neznámých informací, sumu unikátní nejen svým celorakouským nadhledem, ale i zrovnoprávněním center a regionů. Teď jde o to, co s ní.

V útlé brožůře formátu A4 *Lebende Photographien kommen...* Knežević myslím poprvé propojil své regionální sondy a pokusil se podat obraz počátků kinematografie na celém území rakouského císařství. Už to samo zasluhuje zvýšenou pozornost, neboť středoevropská filmová historiografie se stále ještě nevymanila ze zajetí „národněkulturního“ klíče a nadále energicky parceluje nadnárodní celky, aniž docenjuje jejich význam pro rozvoj regionálních kinematografických aktivit. Nejvyšší čas uplatnit konečně i pohled z druhé strany. Upřímně řečeno – nezdá se, že by si Knežević tento opravdu přínosný rys své studie v plném slova smyslu skutečně uvědomoval, že by jej domýšlel a něco z něho při práci vyvozoval. Pohybuje se sice po všech korunních zemích se sympatickou samozřejmostí, ale vlastně z toho vůbec nic netěží. Má v rukou jedinečný soubor informací a neklade si nad ním žádné otázky. Podle všeho patří Srđan Knežević k tomu typu (filmových) historiků, kteří svou práci považují za ukončenou nalezením faktu. Otázka po jeho příčinách a smyslu jako by zůstávala za horizontem jejich uvažování. Zcela v intencích Rankeho klasické teze, že postará-li se historik o fakta, postará se Boží prozřetelnost o smysl; ten tu však přišel hodně zkrátka. S tak zatvzrelým (poklesle) pozitivistickým stanoviskem, jaké prezentuje recenzovaná práce, se na sklonku 20. století setkáme snad už jen právě na půdě filmové historiografie, resp. v té její odnoži, jež má laické kořeny a jež vytlačována univerzitním bádáním o kinematografii, dožívá v bezelstné imunitě vůči všem trendům a metodologiím historické vědy.

Přitom právě kinematografie z přelomu 19. a 20. století se těší v posledních deseti letech zvýšené badatelské pozornosti, dílem související se stoletým výročím vynálezu kinematografu.

1) Srđan Knežević, *První právní předpisy pro kinematografii na území Čech, Moravy a Slezska (1896 – 1918)*. „*Iluminace*“ 6, 1994, č. 2, s. 79 – 81 [úvod k edici]; *Nejstarší filmové právní předpisy*. Tamtéž, s. 83 – 106. T ý ž, *Žadatelé o udělení prvních kinolicencí v Čechách (1896 – 1910)*. Tamtéž, s. 119 – 126.

Fenomén kina figuruje v pracích ze sociálních a kulturních dějin, je jedním z významných témat výzkumu médií (Medienforschung), stejně jako vědy o komunikaci (Kommunikationswissenschaft), tvoří neodmyslitelnou součást dějin všedního dne (Alltagsgeschichte) etc. etc. Tím jak každý po svém pootáčejí problém kina, se všechny tyto přístupy navzájem doplňují, nastolují nová témata, kladou starým pramenům nové otázky a ve výsledku podstatně korigují obraz vytvořený úzce zaměřenou filmovou historiografií. Včleňují totiž kino a film do celku společenského, kulturního a hospodářského života. Zda je autor s touto novou literaturou (zdaleka ne jen filmovou) obeznámen, nelze z jeho práce vyčíst. V jeho textu žádné stopy nezanechala a v přebujelém poznámkovém aparátu se odkazuje výhradně na archivní prameny a dobová periodika. Podobně by vzhledem k pravděpodobné faktografické nasycenosti většiny Kneževičových prací jistě každý zájemce o toto období uvítal odkazy na další studie tohoto autora (má jich prý kolem 30), leč i ty zůstávají utajeny.²⁾

Abychom nedávali průchod jen svému zklamání, zastavme se u roviny ryze faktografické, v níž spočívá jistý přínos této brožury. Detailní archivní výzkum autorovi umožnil zpřesnit některé údaje či dokonce vyvrátit tradované omyly. Nejzávažnější oprava se týká osobnosti Eugèna Duponta, zástupce společnosti bratrů Lumièrových v Rakousku-Uhersku, který v březnu 1896 ve Vídni uspořádal první kinematografická představení na území monarchie a předvedl vynález i samotnému císaři. Rakouská i česká literatura jej dosud znala jen jako Eugèna, pravděpodobně na základě matriky farního úřadu sv. Štěpána ve Vídni autor jméno opravil na Eugène-Joachim. Za své vzala i teze, že je původem z Lyonu (viz Walter Fritz, Zdeněk Štábla, Agnes Bleier-Brodyová ad.) – Dupont byl vídeňský rodák z francouzsko-rakouské rodiny kuchaře hraběte Harracha a později c. k. inspektora dvorní kuchyně. Stal se podílníkem obchodní agentury J. Hours, Edel & Dupont, přičemž oba jeho francouští partneři Joseph Hours a Paul Edel pocházeli právě z Lyonu. Agentura prostředkující francouzským firmám vývoz zboží do Rakouska-Uherska byla zaregistrována jak ve Vídni, tak v Lyonu. Tam se s ní také zkontaktovala i společnost bratrů Lumièrových, jež zpočátku zvolila – stejně jako Edison – model kontrolovaného šíření svého vynálezu prostřednictvím smluvních zástupců. Dupont tuto činnost ukončil hned v roce 1897, ale Kneževič zde zřejmě příliš přeceňuje roli, kterou měl v Dupontově rozhodování sehrát strašlivý požár pařížského dobročinného bazaru 4. května 1897 způsobený právě kinematografem a následný pokles návštěvnosti na vídeňských kinematografických produkcích Dupontem organizovaných. (Viedeň prožívala katastrofu obzvlášť citlivě – mezi 150 oběťmi požáru byla i vévodkyně z Alençonu, tedy Žofie, nejmladší sestra rakouské císařovny Alžběty.) Podstatnější byla jistě skutečnost, že přibližně v téže době změnila firma Lumière obchodní strategii a dala své kinematografy do volného prodeje. Tím zanikla jistá výlučnost Dupontova postavení a jeho další působení na tomto poli tak pro něho ztratilo smysl. Šlo přece o podnikatele s četnými jinými obchodními aktivitami. S Dupontovým jménem bylo dosud spojováno i první známé filmové představení v českých zemích 15. července 1896 v Karlových Varech. Z lumièrovského programu to alespoň usoudil Zdeněk Štábla.³⁾ Kneževič tuto domněnku nepotvrzuje, naopak bez jakékoli spojitosti s Dupontem nalézá v Karlových Varech a posléze v Mariánských Lázních trojici Vídeňanů Morize Nadlera, Nathan Goldschmieda a Edmunda Markuse.

2) Srđan Kneževič je autorem disertační práce o prvních filmových představeních a kočovných kinech v Jugoslávii v letech 1896 – 1900. Dále srov. např.: Srđan Kneževič, *Prva kinematografska prikazivanja u Ljubljani (1896 – 1900)*. „Zgodovinski časopis“ 40, 1986, č. 3, s. 283 – 290; též, *Prva kinematografska predstava v Ljubljani*. „Dokumenti slovanskego gledališkega in filmskega muzeja“ 20, 1984, č. 43, s. 259 – 262.

3) Srov. Zdeněk Štábla, *Kinematografické projekce v Čechách a na Moravě v letech 1896 – 1897*. ČSFÚ, Praha 1979, s. 27 – 30.

Převyprávěný seznam dalších osmi desítek podnikavců, kteří si v prvních dvou letech kinematografie pořídili v Rakousku promítací přístroj, obsahuje řadu zajímavých informací, ale ty jako by z něho spíše jen bezděčně prosakovaly. Vynořují se tu před námi celé trasy cestovních kin, jež lze rekonstruovat z výčtu jejich jednotlivých štací, údaje o sociálním statusu jejich provozovatelů, ale je zde i defilé nejrozumnějších prostředí, v nichž se promítalo. Nalezneme tu materiál ke komparaci kinematografického „zatížení“ jednotlivých regionů. To vše provokuje k domýšlení, k obecnějším otázkám, k úvahám vedeným nad příčnými řezy materiálem. Bohužel, provokuje to snad zainteresovaného čtenáře, nikoliv – zdá se – autora. Ten zde prezentoval až neuvěřitelný nezájem o interpretaci, o vyšší míru zobecnění, k němuž jej kvalifikuje bohaté materiálové zázemí i letitý zájem o dané téma. Pak se ovšem nabízí otázka, zda by jeho badatelským výstupům opravdu více neslušela forma soupisu. Bylo by to žánrově čistší.

Ivan Klimeš

Historický dialóg dvoch kultúr

Vladimír Godár: *Kacírske quodlibety*.

Music forum, Bratislava 1998, 184 stran, náklad neuveden.

Vladimír Godár je známy predovšetkým ako skladateľ filmovej hudby, menej známy je ako skladateľ vážnej hudby a skoro neznámy ako teoretik. Táto hierarchizácia popularity však nemôže slúžiť ako hodnotová stupnica Godárových aktivít, pretože tieto sú rovnocenné alebo, inak povedané, sú navzájom komplementárne, a to dokonca v tom zmysle, v akom ho používa Vladimír Godár, ale o tom ešte celkom určite bude reč.

Svoje teoretické názory Vladimír Godár sprístupňuje českému a slovenskému čitateľovi v prvej knihe, nesúcej názov *Kacírske quodlibety*. Ako si to môžeme prečítať na zadnej strane obálky knihy, „jednotlivé texty *Kacírske quodlibety* vznikali počas horúceho leta roku 1992 ako akési relaxačné cvičenia po ukončení štvorzväzkovej vedeckej práce *Battaglia a mimesis* [doteraz nebola publikovaná – pozn. P. M.] Na rozdiel od tejto práce som ich písal najmä pre seba, pričom pri formulovaní okruhov problémov a ich riešení som sa snažil nezdôrazňovať princípy kauzálneho myslenia, ale orientovať sa skôr pomocou myslenia v analógiach.“ Lenže oslabenie princíпов kauzálneho myslenia v prospech analogického myslenia nemožno považovať za negatívum či dokonca za sklz na plochu voľných asociácií. Skôr naopak, práve myslenie v analógiach umožnilo Godárovi odkrývať vzťahy aj medzi najvzdialenejšími a na prvý pohľad nesúroditeľnými regiónmi, obdobiami či vrstvami. Túto tendenciu hádam najsignifikantnejšie dokumentuje text s názvom *Orient – Occident*, ktorá s jemnou iróniou interpretuje blízkosť Orientu s Occidentom. Myslím si, že akýkoľvek komentár by len likvidoval spomínanú jemnú iróniu, a preto radšej uvádzam jeden obsiahlejší citát, ktorý hovorí za všetko: „Daisetz Teitaro Suzuki v práci *An Introduction to Zen Buddhism* v kapitole Praktický zen tvrdí, že život je základom všetkého,

mimo života neexistuje nič. S celou našou filozofiou, so všetkými nádhernými a vznešenými ideami nemôžeme utiecť od života, ktorý prežívame. Bádania hviezd neprestávajú chodiť po tvrdej zemi, a tieto tvrdenia názorne ilustruje nasledujúcim zenistickým príbehom:

Jošu (Čao-čou) sa raz spýtal nového mnícha:

– Už si tu bol niekedy?

– Áno, pane, bol – odvetil mních.

Na to majster povedal:

– Napi sa čaju.

Inokedy prišiel iný mních a Jošu mu položil tú istú otázku:

– Už si tu bol niekedy?

Odpoveď bola tentoraz odlišná:

– Nebol som tu nikdy, pane.

Starý majster však odvetil ako predtým:

– Napi sa čaju.

Inju (mních, čo viedol kláštor) sa potom spýtal majstra:

– Ako to, tú istú šálku čaju ponúkaš bez ohľadu na to, aká je odpoveď?

– Ó, Inju – zvolal starý majster.

– Počúvam, majstre – odvetil okamžite mních.

– Napi sa čaju.

Antológia slovenského orálneho humoru *Ostrovtipné príbehy i veľké cigánstva a žarty* uvádza nasledujúci text:

„Dve ženy sa pohádali. Tá jedna sa išla sťažovať richtárovi na tú druhú susedu. Richtár ju vypočul a hovorí:

– Máš pravdu.

Ochvíľu sa prišla sťažovať aj tá druhá. Ale aj tej len tak hovorí:

– Máš pravdu.

Ako to richtárka počula, vyskočila a riekla:

– Nuž ale, ty somár starý, však aj tej prvej si povedal, že má pravdu, aj táto má pravdu, akože mám tomu rozumieť?

– Stará moja, však aj ty máš pravdu....“

(rkp., Archív SNS, č. 541/72. Rozprával Štefan Chorvát, nar. 1913, Bzince pod Javorinou, okr. Trenčín. Záznam Gabriela Miazdová, 1972)“ (s. 23).

Podľa Godára je teda Orient bližšie k Occidentu, než sme si ochotní pripustiť, aj keď treba poznamenať, že táto blízkosť v prípade Occidentu je identifikovateľná len v ľudovej, orálnej tradovanej kultúre.

Avšak nie všetky Godárové texty sú takto „odľahčené“ jemnou iróniou, niektoré z nich sú prísne vedecké, no napriek tejto prísnosti sú zaujímavé aj pre laického čitateľa. Medzi takéto prísne texty v knihe patria predovšetkým tie, ktoré sú pod kontrolou disciplíny muzikológie. Z tohto okruhu textov ma asi najviac zaujal text Dionýzios z Halikarnasu – neznámy autor hudobnej renesancie. Prečo práve tento text? Triviálna odpoveď by mohla znieť: „Preto, lebo hovorí o hudobnej renesancii, o jej návratu k antike.“ Zaiste, o renesancii sa zvyčajne hovorí ako o návrate k antike, o jej znovuzrození. Menej sa už hovorí o tom, čo z antickej kultúry transformovane využila renesancia. Napríklad v prípade výtvarného umenia sú väzby medzi antikou a renesanciou zrejmejšie než v prípade hudby. Ikonický koncept umenia to všetko jasne naznačuje, lenže tento ikonický model nie je možné mechanicky aplikovať na hudbu. A práve to je otázka, ktorú sa Godár pokúsil kvalifikovane zodpovedať. Podľa neho jestvujú väzby medzi renesančnou hudbou a antickým svetom, avšak tieto väzby nemôžeme hľadať len v smere hudba – hudba, ale i v smere hudba –

rétorika. Pre utváranie renesančnej hudby totiž zohrala rozhodujúcu úlohu rétorika Dionýzia z Halikarnasu. Vplyv rétoriky – „chápanej ako univerzálna teória umeleckej persuázie, sa pritom stal nositeľom uplatnenia autorských persvázných intencií a akcentácie persvážno-afektívneho artefaktu“ (s. 47) – sa podpísal na vzniku *Musica nova* a až z jej perspektívy sa zreteľne ukazuje línia, vyznačovaná mŕľníkmi Dionýzios z Halikarnasu – Pietro Bembo – Adrian Willaert.

Prienik ideí rétoriky do hudby prispel nielen k radikálnej „reštrukturalizácii kompozičných metód, druhov a žánrov, ale aj k úplnej zmene persvázného pôsobenia hudby, poslucháčskych očakávaní i k novému sociálnemu postaveniu hudby. Podobne ako vo výtvarnom umení a v hudbe tento proces priniesol postupné zdôrazňovanie významu funkcie *movere*, teda postulátov expresivity média, vyúsťujúce do celkovej transformácie, ktorú dejiny umenia nazvali barokom“ (s. 112). Vidíme, že vplyv rétoriky sa takto predĺžil, ale to teraz nie je problém, o ktorom chcem hovoriť, pretože popri rétorike významnú úlohu pri utváraní renesančného umenia zohrávala aj antická koncepcia *mimésis* (lat. *imitatio*), ktorá sa podľa Godára ako teória nápodoby v transformovanej podobe v umení udržiava dodnes. Preto je potrebné, aby sme k triáde skutočnosť – myslenie – jazyk pripojili triádu skutočnosť – nápodoba – umenie. Tieto dve triády nie sú konkurenčné, nemali by sme vytvárať medzi nimi hierarchiu, práve naopak, mali by sme ich považovať za komplementárne. Inak povedané, onú všednú a zároveň tajomnú skutočnosť nemožno nikdy uchopiť naraz a vcelku, a preto ju treba modelovať v rôznych semiotických systémoch.

Keď pozorne čítame Godárové texty, tak si všimneme, že to, čo ho výsostne zaujíma, sa dá artikulovať týmito binárnymi opozíciami: slovo/obraz, anomália/analogia, veda/umenie, rétorika/gramatika a medzi tieto opozície by bolo možné zaradiť na prvý pohľad aj zvláštnu opozíciu naše/cudzie, niekedy substituovanú opozíciou aticizmus/azinizmus. Lenže táto binárna opozícia v Godárovom myslení pracuje vo veľmi zvláštnom režime, ktorý sa vyznačuje tým, že je neustále relativizovaná. O jednom spôsobe relativizácie sme hovorili pri uvádzaní textu Orient – Occident, iným spôsobom je opozícia naše/cudzie relativizovaná v textoch Tridentský koncil – hudobný konzervativizmus či hudobná avantgarda, Živé – mŕtve, Ars vetus – ars nova. Tieto tri štúdie vlastne interpretujú spor, ktorý sa z hľadiska umenia javí zásadným sporom a tým je, povedané terminológiou Jurija Tyňanova, spor medzi archaistami a novátormi. Na jednej strane stoja tí, ktorí za každú cenu chránia tradíciu a akúkoľvek inováciu považujú za cudzí element, rozkladajúci istotu dôverne známeho, predvídateľného a očakávaného. Na druhej strane zase stoja inovátori, hľadiaci do budúcnosti a odmietajúci všetko minulé, tradicionalizované, teda to, čo je nám dôverne známe. Pre pochopenie vývinu umenia sú dôležité obidva tieto póly, pretože nestačí, aby sme vedeli, kto na čo nadviazal, ale musíme vedieť aj to, od čoho sa chce dištancovať alebo dištancoval. Tento spor môžeme sledovať tak na pôde renesančného umenia, ako aj na pôde avantgárd 20. storočia. Jednoducho, nech robíme hocičo, tradície sa tak ľahko nedá zbaviť.

Skôr, ako sa pokúsím sformulovať niekoľko slov na záver, rád by som upozornil na tri malé texty, ktoré akoby stáli „mimo“ knihy. Tieto tri texty tvoria sériu a táto seriálnosť sa dostala aj do ich názvov: Slza I, Slza II, Slza III (Princíp komplementarity). Slza sa bežne chápe ako index smútku, žiaľ, ale môže byť aj indexom dojatia, skrátka prejavom afektívnej reakcie na niečo. Godárova semiotika slzy postupuje veľmi zvláštnym spôsobom. V prvom texte predmetom jeho rekonštrukcie sú legendárne homérske slzy kráľa Františka I. Francúzskeho, ktoré vyvolal prednes lutnistu Francesca Canovu da Milano. Druhý z tejto série textov nadväzuje na prvý a zároveň ho aj prekračuje. Ako je to možné? Nuž jednoducho tak, že sa ako metatext pokúša vysvetliť to, ako sa persuázia, prostredníctvom umenia vyvolávajúca afektívnu reakciu, ony záhadné slzy, interpretovala v rámci rôznych teórií. Posledný text z tejto série sa zaoberá problémom komplementarity, ktorý je veľmi dôležitý pre uvedomenie si relatívnosti a dočasnosti vlastného „konečného slovníka“. Ide o to, aby rôzne kultúry začali žiť so sebou a nielen *vedľa* seba, pretože až keď

začnú žiť so sebou, až vtedy si uvedomia mohutnosť tej inej kultúry, a aby si to, adekvátnejšie by bolo povedať, aby sme si to, uvedomili, podľa Godára „za princípom komplementarity netreba chodiť do exotických priestorov východných relígií, ktoré sú pre nás napokon osvojiteľné úmerne našim predpokladom, poskytnutým našou tradíciou. L. I. Ponomariov v popularizačnej knižke *Z druhej strany kvanta* uvádza nasledujúcu historku zo života N. Bohra: „Pred koncom svojho života pricestoval Niels Bohr do ZSSR a navštívil Gruzínsko. Jeden z dní strávil oddychovaním v doline Alazani so skupinou gruzínskych fyzikov. Nedaľeko od nich sa rozložili domorodci a podľa starých obyčajov, na čele s tamadom, spievali piesne a pili víno. Niels Bohr – človek nielen veľký, no i dychtiaci po poznaní nového – podišiel k nim; oni ho prijali s tradičnou pohostinnosťou. »To je znamenitý vedec Niels Bohr...«, začali vysvetľovať fyzici. No tamada ich gestom zadržal a, obrátiac sa k spolustolovníkom, predniesol prípitok: »Priatelia: K nám na návštevu pricestoval najväčší vedec sveta, profesor Niels Bohr. On vytvoril súčasnú atómovú fyziku. Jeho práce sa učia žiaci všetkých krajín sveta. Pricestoval k nám z Dánska, zaželajme jemu i jeho spoločníkom veľa rokov života, šťastia i pevného zdravia. Zaželajme jeho krajine mier a šťastie.« Reč tamadu ticho prekladali Bohrovi a keď skončil, zo zeme sa zdvihol starec, vzal oboma rukami Bohrovi ruku a šetrne ju pobožkal. Za ním sa zdvihol druhý horal, naplnil roh vínom a pokloniac sa vyprázdnil ho.

Niels Bohr, ktorý celý svoj život prežil medzi paradoxmi kvantovej mechaniky a ktorého ohromila neočakávanosť tejto udalosti, dojatý vďačnosťou plakal“ (s. 171).

Príhodou zo života slávneho fyzika Nielsa Bohra sa končí nielen semiotika dojatia, ale aj kniha Vladimíra Godára. Je to zvláštna kniha, ktorá potvrdzuje výnimočné postavenie jej autora v našom kultúrnom priestore. Táto výnimočnosť nespočíva len v tom, že Godár je skutočným majstrom komplementarity, nespočíva len v brilantných interpretáciach starších poetík a rétorík, ale podľa môjho názoru spočíva predovšetkým v tom, že Godár je archaista, ktorý sa však svojim archaizmom stáva novátorom, ak vôbec toto slovo môže mať v našej postmodernej dobe nejakú pozitívnu hodnotu. Jeho archaizmus nie je anachronizmom, jeho archaizmus je vynikajúcou ukážkou intertextuálneho narábania s textami, vytvárania nových textov zo zlomkov starých textov a to bez akéhokoľvek náznaku eklekticizmu. Na to, aby sa to mohlo podariť, treba nielen odvahy, ale predovšetkým obrovskú erudíciu, o prítomnosti ktorej v tomto prípade niet nijakých pochyb. Na to, čo Godár prevádza, treba mať to, čo Hans-Georg Gadamer nazýva *Bildung*, voľne preložené, klasickú vzdelanosť, založenú na historicizme. Godár však disponuje ešte niečím, a to je schopnosť citlivo prekračovať hranice jednotlivých vedných disciplín, schopnosť zapájať rôzne hlasy do polyfonického dialógu, v ktorom síce často strácajú svoju striktnú identitu, ale ziskom z tejto straty je objavenie novej perspektívy, z ktorej môžeme vidieť to, čo dovtedy bolo nevidené.

Vladimír Godár uzatvára svoju knihu *Kacírske quodlibety* touto vetou: „Môžem tiež s úľavou konštatovať, že vydanie knihy finančne nepodporila nijaká z našich kultúrnotvorných inštitúcií, a teda kniha by sa aspoň z tohto hľadiska nemala stať predmetom vzájomného sledenia či udávania.“ Dúfam, že to tak nebude, avšak dúfam, že sa stane predmetom čítania, fascinujúceho čítania, predpoklady na to nesporne má.

Peter Michalovič

Zrod kinematografických žánrů

5. mezinárodní filmologická konference. Università degli studi di Udine, Palazzo Antonini, Itálie, 26. – 28. března 1998.

Ve čtvrtém čísle *Illuminace* (1996) vyšel článek Nové italské periodikum. Francesco Pitassio z oddělení pro hudbu, divadlo a film na Universitě v Bologni v něm představil první svazek ročníkového sborníku *Fotogenia*, jehož redakce působí pod vedením profesora Leonarda Quaresimy právě na této universitě. Pitassiovy komentáře k jednotlivým příspěvkům, monotematicky zaměřeným k problematice barvy ve filmu, i jeho poznámky k programovému zaměření publikace potvrzovaly, že se *Fotogenia* „zřetelně začleňuje do akademické filmové vědy“. O tom svědčila i na konci připojená informace, že druhé číslo *Fotogenie* se bude „v souvislosti s 3. mezinárodní filmologickou konferencí, která se uskuteční na universitě v italském Udine, pravděpodobně zabývat problematikou filmového autora od počátku kinematografie do třicátých let“. Tato konference se konala a filmové autorství se stalo tématem nejen druhého, ale i třetího čísla *Fotogenie*.

Sdělení o již 5. mezinárodní filmologické konferenci jsme uvedli touto faktografickou poznámkou proto, abychom poukázali konkrétně na skutečnost, že také v oblasti filmového výzkumu se s úspěchem realizují takové projekty, na nichž se díky systematickému a vytrvalému úsilí pořadatelů setkávají přední představitelé oboru, kteří se po vzájemné dohodě zaměřují komplementárně na řešení aktuálního a vědecky významného projektu.

Pro 5. konferenci bylo zvoleno téma *Zrod filmového žánru*. Zvýšený teoretický zájem o různé aspekty geneze kinematografických faktů je velmi opodstatněný. V posledních dvou desetiletích se ukázalo, že je třeba rozšířit zkoumání dosavadního filmového dějepisu a dostatečně přitom využít nové metodologické, analytické a kritické nástroje, které byly pro oblast filmu a umění odkryty, obnoveny a uplatněny ve druhé polovině tohoto století.

Pěčlivě promyšlený program konference byl uveden profesorem Quaresimou, který nastínil problematiku zvoleného projektu. Profesor **Francesco Casetti** (Università Cattolica di Milano), další člen přípravného komitétu, vystoupil s referátem *Generi cinematografici e patto comunicativo* (filmové žánry, negociační procesy a komunikační pakt). Mluvil v něm o třech hlavních cestách definování žánru. Žánr je podle něho 1. klasifikačním nástrojem, který umožňuje spojit text s větší skupinou textů, 2. generativním nástrojem, který řídí produkci a recepci textu, 3. nástrojem negociačního procesu, který podporuje dorozumění nebo sblížování mezi adresujícím a adresátem o tom, co texty říkají nebo ukazují. Casetti varoval před tím, aby se teorie žánrů redukovala jen na pouhý katalog produktů.

Protože se nemůžeme textem Casettiho, ani dalšími příspěvky podrobněji zabývat, omezíme se jen na jejich klasifikovaný výčet, vypíšeme všechny jejich názvy v původním znění, a to s přesvědčením, že jejich sémantika dostatečně vyjadřuje jejich obsah.

Do skupiny „srovnávací genrologie“ přispěli:

André Gaudreault (Université de Montréal): *Les „vues cinématographiques“, un genre, part entière, ou les genres vus, travers la loupe de l'intermédialité*; **Jurij Tsivian** (University of Chicago): *The Issue of Genre in Related Discourse*; **Gian Piero Brunetta** (Università di Padova): *Modelle temporali, prosodia, lessico, sintesi nei generi cinematografici della origine*; **Caterina Furlano** a **Giuseppe Barbieri** (Università Udine): *Le teorie dei generi nelle arti figurative*; **Peter Kuon** (Universität Salzburg): *On Genre Theories in Literature*; **Elena Dagrada** (Université de Bordeaux): *Nascita dei generi e figure iconografiche*; **Mario Verdone** (Università „La Sapienza“, Roma): *Il circo nei generi del cinema delle origine*.

O obrazových představeních, která předcházela nebo doprovázela počátky filmu hovořili:

Williams Uricchio (Universiteit Utrecht): *Panoramic Visions: Stasis, Mouvement and Redefinition of the Panorama*; **Frank Kessler** (Universiteit Utrecht): *La féerie, un genre des origines*; **Alberto Minici Zotti**: *From Life Models to the First Films*.

Nad vznikem žánrů v nehraných filmech se zamýšleli:

Eglantine Monsaingeon (Université de Montréal): *Catalogues and Films Genres in Early Cinema*; **Christel Taillibert** (Université de Paris): *Characterisation of Genres in Non-Fiction Film, Theory and Reality*; **Lee Grieveson** (University of Kent): *The Birth of Non-Fiction 1907 – 1915*.

Různými aspekty postupné kategorizace a diferenciaci žánrů se zabývali:

- v obecnější rovině **Livio Belloi** (Université Liège): *Genres et types structurels, répétitions, variations, reconfigurations*;
- formováním westernu **Richard Abel** (Drake University): „*Look There! It is an American Subject!*“; **Georges Gaudu** (Université Paris VII): *La cinématographie et son double: le ciné. The Western: a Contribution to an Historical Study of the Category of Film Genre*; **Nanna Verhoeff** (Universiteit Utrecht): *Where the Real Thing Runs Rampant: Landscapes in Early Westerns*;
- počátky filmové komedie **Peter Krämer** (Keel University, Velká Británie): *The Fall and Rise of Slapstick Films. Physical Comedy in American Cinema 1908 – 1917*; **Giacomo Manzoli** (Università di Bologna): *Silent Comedy in Italy*;
- tzv. Bergfilmem **Jan-Christopher Horak** (v době konference ředitel Filmmuseum, Mnichov): *The Bergfilm. A German Film Genre?*; **Rémy Phiton** (Université de Lausanne): *Origines et fonction du Bergfilm dans le cinéma suisse*;
- filmovým expresionismem **Vicente Sánchez-Biosca** (Universitat de Valencia): *Film expressionisme as Genre*;
- žánry v národní kinematografii **Joanne Bernardi** (University of Rochester, N.Y., USA): *Genre Distinctions in the Japanese Contemporary Drama Film*; **Natalia Nusinová** (Výzkumný ústav filmu, Moskva): „*Le avventure di Ottobrina*“; *la riorganizzazione dei generi cinematografici nei primi anni del cinema sovietico*.

Řada přednášejících se zaměřila na žánrové proměny, k nimž docházelo při přechodu od němého filmu k filmu zvukovému:

Thomas Elsaesser (University Amsterdam): *Sounds Beguiling. On the Origins and Transformation of Music Genres in Early German Cinema*; **Malte Hagener** (CineGraphe): *The Sound Film before Sound in Germany as Genre*; **Vicente José Benet** (Universitat Jaume I, Castellion, Valencia, Španělsko): *Melodramatic Effect and Narrative Integration: Hollywood Film Genres and the Advent of the Sound Film*; **Leonardo Gardini** (Università di Bologna): *The Birth of the Gangster Film*; **Raffaele de Berti** a **Elena Mosconi** (Università Cattolica di Milano): *On the Film Genres in Italy between Silent and Sound Film*.

Ani trojice účastníků z University Paříž III, někdy zvané Nová Sorbonna, nevybočila svými referáty z programu konference. Jejich příspěvky informovaly o osobních projektech, ale díky tomu, že byly předneseny poslední den, vyzněly do jisté míry jako komentáře k celkové tematice konference: **Michèle Lagny**: *Le film historique est-il un genre?*; **Philippe Dubois**: *Contre le genre, contre l'auteur: la figure (l'exemple des premiers films retrouvés de Fritz Lang)*; **François Jost**: *Logique des genres cinématographiques début du siècle*.

Tyto texty spolu se vstupními přednáškami italských badatelů a se všemi ostatními materiály konference (včetně jejich vizuálních a zvukových doprovodů) vytvářejí velmi koherentní a vnitřně konzistentní celek. O tom jistě přesvědčí jejich připravované vydání, na něž se může rozrůstající se obec filmových teoretiků a cinefilů jen těšit.

Přemysl Maydl

Příloha

OBSAH DESETI ROČNÍKU ILUMINACE

Články

ALLEN, Richard: <i>Zobrazování, iluze a film</i>	rok 97 – č. 3 / s.	45 – 72
ALTMAN, Rick: <i>Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru</i>	89 – 1 /	17 – 29
ARNHEIM, Rudolf: <i>Dnešní umění a film</i>	93 – 4 /	109 – 112
ARNHEIM, Rudolf: <i>Nový Laokoon. Spojení uměleckých prostředků, zkoumané na příkladu zvukového filmu</i>	93 – 4 /	87 – 107
BAECQUE, Antoine de: <i>Les Cahiers du cinéma. Dějiny jednoho časopisu</i>	98 – 3 /	5 – 32
BARTHES, Roland: <i>Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna</i>	94 – 1 /	61 – 76
BRANIGAN, Edward: <i>Zvuk a epistemologie ve filmu</i>	94 – 2 /	5 – 22
BREGANT, Michal: <i>Bataliony</i>	93 – 4 /	27 – 86
BREGANT, Michal: <i>Obráz jako metafora zvuku</i>	92 – 2 /	15 – 30
BROŽOVÁ, Věra: <i>Zikmund Winter, velkofilm a historický film</i>	91 – 1 /	91 – 116
BURZLAFF, Werner: <i>Filmové dějiny jako hledání symbolů</i>	98 – 4 /	5 – 15
CANUDO, Ricciotto: <i>Teorie sedmi umění</i>	92 – 2 /	19 – 21
CARROLL, Noël: <i>Podstata hororu</i>	93 – 3 /	53 – 63
CASETTI, Francesco: <i>Epistemologické prostřihy v poválečných teoriích filmu</i>	92 – 1 /	25 – 35
CIESLAR, Jiří: <i>Daleká cesta Alfréda Radoka (1)</i>	91 – 2 /	55 – 74
CIESLAR, Jiří: <i>Daleká cesta Alfréda Radoka (část druhá). Ve světle Hry o lásce a smrti</i>	92 – 1 /	57 – 71
ČORNEJ, Petr: <i>Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny I.</i>	95 – 3 /	13 – 43
ČORNEJ, Petr: <i>Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny II.</i>	95 – 4 /	43 – 73
DALÍ, Salvador: <i>Andaluský pes</i>	94 – 4 /	25 – 26
DALÍ, Salvador: <i>...Harry Langdon, dodnes vysoko nad hudbou</i>	94 – 4 /	25
DALÍ, Salvador: <i>Kritické dějiny filmu ve zkratce</i>	94 – 4 /	19 – 22
DALÍ, Salvador: <i>Umělecký film, protiumělecký pyl</i>	94 – 4 /	22 – 24
DELEUZE, Gilles: <i>Optimismus, pesimismus a cesta. List Sergovi Daneyovi</i>	98 – 3 /	43 – 50
DELLUC, Louis: <i>Orchestr biografu</i>	93 – 1 /	75 – 77
DOINEL, Milan: <i>Smysl smyslnosti</i>	98 – 2 /	37 – 56
DOINEL, Milan: <i>Střepy z Persony</i>	95 – 2 /	43 – 51
DOLEZEL, Stephan – BODENSIECK, Heinrich: <i>Angloamerický okupační týdeník Svět ve filmu. K historicko-kritické analýze filmového týdeníku</i>	97 – 2 /	107 – 125

DOSTÁL, Miloš: <i>Kulturní a politické pozadí dovozu maďarských filmů do ČSR v druhé polovině 30. let</i>	91 - 2 /	39 - 54
ELSAESSER, Thomas: <i>Filmová historie a vizuální rozkoš: výmarský film</i>	96 - 2 /	5 - 35
FERRO, Marc: <i>Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu – Čapajev (1934)</i>	90 - 1 /	47 - 64
FLUSSER, Vilém: <i>Posthistorie (Náš rytmus, Naše obrazy, Naše hra)</i>	92 - 2 /	3 - 13
COMBRICH, Ernst: <i>Vizuální obraz a jeho místo v komunikaci</i>	95 - 3 /	49 - 71
GRULICH, Tomáš: <i>Crisis – americký dokumentární film ve službách Československa</i>	89 - 1 /	43 - 52
HAMMID, Alexander: <i>K filmu Krize</i>	97 - 4 /	53 - 54
HELMANOVÁ, Alicja: <i>Styl</i>	96 - 3 /	53 - 192
HELMANOVÁ, Alicja: <i>Znaková funkce hudby a řeči ve filmovém sdílení</i>	94 - 3 /	45 - 64
HILMERA, Jiří: <i>Stavební historie pražských kinosálů. Část I – do vzniku Československé republiky</i>	98 - 1 /	119 - 164
Část II – dvacátá léta	98 - 2 /	93 - 136
Část III – od dvacátých do sklonku třicátých let	98 - 3 /	93 - 128
Část IV – poválečné půlstoletí	98 - 4 /	75 - 100
HOFMANNSTAHL, Hugo von: <i>Náhrada za sny</i>	89 - 2 /	9 - 11
HOJDA, Zdeněk: <i>Píseň o Nibelunzích v novověké historické a kulturní tradici (a Nibelungové Fritze Langa)</i>	91 - 1 /	35 - 68
HOLÝ, Jiří: <i>Vladislav Vančura v zajetí filmu</i>	91 - 1 /	69 - 90
JAKOBSON, Roman: <i>Mizející svět. Film umírajícího folkloru – Prof. dr. Úlehla jako filmový režisér</i>	98 - 2 /	89 - 92
JUNG, Uli – SCHATZBERG, Walter: <i>Kabinet doktora Caligariho (1919/20)</i>	97 - 4 /	33 - 51
JURÁČEK, Pavel: <i>Deník</i>	97 - 1 /	5 - 52
KAŇUCH, Martin: <i>Bláznivé ako iné</i>	98 - 1 /	79 - 99
KING, Noel: <i>Ztraceni v zábavním parku</i>	96 - 4 /	77 - 83
KLIMEŠ, Ivan: <i>Česká veřejnost versus Prodaná nevěsta</i>	97 - 2 /	13 - 35
KLIMEŠ, Ivan: <i>Člověk a stroj v biografu. Filmové představení v němé éře</i>	93 - 1 /	45 - 73
KLIMEŠ, Ivan: <i>Matka a dítě. Čtyřicet pět sekund dialogu v Usměvavé zemi (1952)</i>	94 - 4 /	47 - 74
KLIMEŠ, Ivan: <i>Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu</i>	89 - 1 /	53 - 77
KLIMEŠ, Ivan – RAK, Jiří: <i>Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti</i>	89 - 2 /	23 - 37
KRACAUER, Siegfried: <i>Fotografie</i>	95 - 2 /	101 - 110
KRÁL, Petr: <i>Film jako labyrint. O Orsonu Wellesovi a několika dalších</i>	94 - 1 /	47 - 58
KRÁL, Petr: <i>Film podle Dalího</i>	94 - 4 /	17 - 18
KRÁL, Petr: <i>Od obrazu k pohledu</i>	93 - 2 /	53 - 68
KRÁL, Petr: <i>Tarkovský čili Hořící dům</i>	97 - 3 /	21 - 43
KRÁL, Petr: <i>Zlatý věk dnes</i>	94 - 4 /	5 - 15
KREJČA, Otomar ml.: <i>Nelidskost a umění. Poučení z Žida Süsse?</i>	93 - 3 /	99 - 110

KREJČOVÁ, Helena: „Jsem nevinný“: Süß, Harlan, Čáp a jiní	93 – 3 /	65 – 97
KREJČOVÁ, Helena: <i>Theresienstadt</i> – film o „vzorném ghettu“	92 – 1 /	37 – 55
KUNDERA, Milan: <i>Formanovo Hoří, má panenko</i>	96 – 1 /	5
KUNDERA, Milan: <i>Můj přítel Jireš</i>	96 – 1 /	6
KVAČEK, Robert: „Krise“ proti krizi. <i>Crisis – dokument o roce 1938</i>	97 – 4 /	55 – 65
KVAČEK, Robert: „První kulturně politický film.“		
J. A. Holman, <i>Revoluce krve a ducha (1936)</i>	95 – 4 /	77 – 87
LANGEROVÁ, Susanne K.: <i>Tři eseje</i> (<i>Umělecký symbol a symbol v umění; Poznámka o filmu;</i> <i>O kulturním významu umění</i>)	96 – 1 /	72 – 87
LIEHM, A. J.: <i>Co s českým filmem?</i>	97 – 1 /	83 – 87
LITSCH, Karel: <i>Začátky českého filmu a právní předpisy</i>	90 – 1 /	19 – 29
LOWRY, Stephen: <i>Film – vnímání – subjekt.</i> <i>Teorie filmového diváka</i>	93 – 2 /	71 – 82
LUKEŠ, Jan: <i>Odpovědi bez otázek</i>	92 – 2 /	45 – 55
LUKEŠ, Jan: <i>Otázky bez odpovědí</i>	89 – 1 /	78 – 94
LUKEŠ, Jan: <i>Pád, vzestup a nejistota.</i> <i>Český film 1970 – 1996</i>	97 – 1 /	53 – 81
LUKEŠ, Jan: <i>Slovo nevezmu zpět</i> (<i>Nerealizované scénáře šedesátých let</i>)	96 – 1 /	9 – 44
LUKEŠ, Jan: <i>Současný český hraný film: pod diktátem peněz</i>	94 – 2 /	37 – 78
LUKEŠ, Milan: <i>Sen a film</i>	95 – 2 /	5 – 41
LUMIÈRE, Louis: <i>Princip kinematografu</i>	95 – 1 /	7 – 9
LUMIÈRE, Louis: <i>První patentový zápis budoucího kinematografu</i>	95 – 1 /	nestr.
MÁLEK, Petr: <i>Deník venkovského faráře.</i> <i>Kinematograf Roberta Bressona</i>	98 – 2 /	5 – 35
MÁLEK, Petr: <i>Fantómy opery ve filmu</i>	96 – 3 /	5 – 36
MÁLEK, Petr: <i>K pojmu konkretizace v literatuře a filmu</i>	91 – 2 /	3 – 14
MÁLEK, Petr: <i>Teorie intertextu a literární kontexty filmu I.</i>	93 – 2 /	7 – 31
MÁLEK, Petr: <i>Teorie intertextu a literární kontexty filmu II.</i>	93 – 3 /	7 – 36
MÁLEK, Petr: <i>Upří. Mechanický balet s dvěma mezipřehledy</i>	94 – 3 /	5 – 29
MÁLEK, Petr: <i>Variace na téma Smrti v Benátkách (II. varianta)</i>	95 – 1 /	75 – 103
MARCELLI, Miroslav: <i>Manierismus a ako sa ho zbaviť</i>	98 – 3 /	33 – 41
MAREŠ, Petr: <i>Citát a aluze ve filmu</i>	97 – 2 /	5 – 11
MAREŠ, Petr: <i>Dva české němé filmy: narace a mezititulky</i>	97 – 4 /	5 – 19
MAREŠ, Petr: „Gehen Sie in mein Zimmer...“ <i>K vícejazyčné komunikaci ve filmu</i>	96 – 2 /	37 – 52
MAREŠ, Petr: <i>Politika a „pohyblivé obrázky“.</i> <i>Spor o dovoz amerických filmů do Československa</i>	94 – 1 /	77 – 96
MARSZALEK, Rafal: <i>Klobouk a šátek</i>	90 – 2 /	54 – 70
MATUSZEWSKI, Boleslas: <i>Nový historický pramen</i> (<i>Zřízení depozitáře historické kinematografie</i>)	93 – 2 /	87 – 91
MERLEAU-PONTY, Maurice: <i>Film a nová psychologie</i>	89 – 2 /	12 – 22
MESGUICH, Félix: <i>Když jsem poprvé nastoupil</i>	95 – 1 /	11 – 12
MESGUICH, Félix: <i>Dobývání Ameriky</i>	95 – 1 /	13 – 16
MICHAŁEK, Bolesław: <i>Taktické hry „nezávislé“ kritiky</i>	97 – 1 /	89 – 90
MICHALOVIČ, Peter: <i>Ako pisať o filme alebo o (nad)interpretácii</i>	98 – 1 /	37 – 49

MICHALOVIČ, Peter – MINÁR, Pavol:

„Konečně je všechno tak, ako má byť...“	95 – 4 /	89 – 98
MISCHKE, Wojciech: <i>Ikonologie v polské filmologické literatuře</i>	90 – 2 /	16 – 38
MOCNÁ, Dagmar: „Červená knihovna“ v českém filmu třicátých let	95 – 2 /	53 – 100
MOCNÁ, Dagmar: <i>Kondelík a „kondelíkovština“</i>	98 – 4 /	39 – 59
MOCNÁ, Dagmar: <i>Pytláková schovanka aneb Fričovo velké loučení</i>	96 – 2 /	77 – 104
MOUCHA, Josef: <i>Od zrcadlení k reflexi</i>	96 – 3 /	39 – 48
MOUCHA, Josef: <i>Skutečnost obrazu</i>	98 – 3 /	51 – 64
MOUCHA, Josef: <i>Zážitek arény</i>	97 – 3 /	73 – 88
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Čtvero podob Nebezpečných známostí. Část první</i>	97 – 1 /	91 – 111
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Čtvero podob Nebezpečných známostí. Část druhá</i>	97 – 2 /	37 – 62
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Filmový osud románových děl</i> <i>Jaroslava Havlíčka. Post-dramaturgické úvahy</i>	94 – 1 /	5 – 46
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Pasoliniovské přisvojení Dekameronu</i>	98 – 4 /	17 – 36
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Romance pro křídlovku aneb</i> <i>Jak se z básně zrodil film</i>	89 – 2 /	38 – 64
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Trhani. Historicky cenný i kompromisní případ</i> <i>filmařské nonkonformity</i>	96 – 2 /	55 – 74
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Trojí kontext Sladkých her minulého léta</i>	93 – 2 /	33 – 51
MULVEYOVÁ, Laura: <i>Vizuální rozkoš a narativní film</i>	93 – 3 /	43 – 52
MURATOV, Pavel Pavlovič: <i>Film</i>	91 – 2 /	15 – 31
MUSIL, Robert: <i>Počátky nové estetiky.</i> <i>Úvahy o jedné dramaturgii filmu</i>	94 – 3 /	31 – 42
NICHOLS, Bill: <i>Kulturní statky ve věku kybernetických systémů</i>	93 – 1 /	79 – 101
PALCOVÁ, Zdena: <i>O řeči (v českém) filmu</i>	91 – 1 /	3 – 18
PANOFKY, Erwin: <i>Styl a médium ve filmu</i>	91 – 1 /	19 – 34
PECKA, Emanuel: <i>Česká sociologie a otázky filmu</i> <i>po druhé světové válce (1945 – 1970)</i>	90 – 2 /	39 – 53
PECKA, Emanuel: <i>Starší česká sociologie a otázky filmu</i>	90 – 1 /	30 – 42
PETRÁŇ, Tomáš: <i>Od archeologie filmu k „nové historii“</i> <i>(K otázkám historického pramene)</i>	93 – 1 /	37 – 43
PIŠTORA, Ladislav: <i>Filmoví návštěvníci a kina</i> <i>na území České republiky. Od vzniku filmu do roku 1945</i>	96 – 4 /	35 – 59
PIŠTORA, Ladislav: <i>Filmoví návštěvníci a kina</i> <i>na území České republiky. Od roku 1945 do současnosti</i>	97 – 2 /	63 – 106
POKORNÝ, Jiří: <i>Film ve službách osvěty (1919 – 1928)</i>	95 – 1 /	61 – 74
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Hitchcockovy obrazy choré mysli</i>	98 – 1 /	51 – 78
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Násilí ve filmu</i> <i>(přednáška z profesorského řízení na FF UK)</i>	95 – 3 /	73 – 82
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Sociologie filmu – otázky nad metodou</i>	91 – 2 /	33 – 38
PŘÁDNÁ, Stanislava: <i>Moc strachu versus síla člověka.</i> <i>Nad filmem Zbyňka Brynycha ... a pátý jezdec je Strach</i>	98 – 4 /	61 – 73
PŘÁDNÁ, Stanislava: <i>Obchod na korze po letech</i>	97 – 4 /	91 – 113
RAK, Jiří: <i>Historická tematika v kinematografii Třetí říše</i>	93 – 1 /	7 – 36
RAK, Jiří: <i>Úvahy o národním charakteru českého filmu</i> <i>po roce 1918</i>	89 – 1 /	30 – 42
RIESS, Rolf: <i>Ve stínu doktora Caligariho. Hans Janowitz v exilu</i>	97 – 4 /	21 – 32

RUTSKY, R. L. – WYATT, Justin: <i>Seriózní rozkoše.</i>		
<i>Filmová rozkoš a pojetí zábavnosti</i>	96 – 4 /	61 – 76
RUTSKY, R. L. – WYATT, Justin: <i>Vrhání stínu na království</i>	96 – 4 /	84 – 87
SALT, Barry: <i>Filmový styl a filmová technika v letech 1895 – 1900</i>	95 – 1 /	17 – 25
SALT, Barry: <i>Praktická filmová teorie</i>	95 – 1 /	17 – 25
SIEREK, Karl: <i>Analýza chronotopů a dialogičnost.</i>		
<i>Prolegomena k jinému způsobu pohyblivých obrazů</i>	97 – 4 /	115 – 134
SKLAR, Robert: <i>Ach, Althusser! Historiografie a vzestup</i>		
<i>filmového bádání</i>	94 – 4 /	27 – 45
SORLIN, Pierre: <i>Historické filmy jako pracovní pomůcka pro historiky</i>	95 – 4 /	19 – 41
ŠKVORECKÝ, Josef: <i>Jak to bylo s kapelou, která to nevyhrála</i>	96 – 1 /	47 – 52
ŠOFR, Jaromír: <i>O umanutosti v tvorbě se zvláštním zřetelem</i>		
<i>ke kinematografii, o roli náhody ve výtvarném a kinematografickém</i>		
<i>zobrazování (habilitační přednáška)</i>	95 – 1 /	108 – 111
ŠOFR, Jaromír: <i>Pojem virtuozity kameramanské práce</i>		
<i>(habilitační přednáška)</i>	95 – 1 /	105 – 108
THEIN, Karel: <i>Král komedie v říši dobra a zla. John Woo: Face/Off</i>	98 – 1 /	101 – 118
THOMPSONOVÁ, Kristin: <i>Neoformalistická filmová analýza:</i>		
<i>jeden přístup, mnoho metod</i>	98 – 1 /	5 – 36
THOMPSONOVÁ, Kristin: <i>Realismus ve filmu: Zloději kol</i>	98 – 2 /	69 – 86
THOMPSONOVÁ, Kristin: <i>Estetika diskrepance: Pravidla hry</i>	98 – 3 /	65 – 91
UHDE, Jan: <i>K problematice kolorizace filmů</i>	92 – 1 /	3 – 15
ULVER, Stanislav: <i>Čas a globální čas ve filmu</i>	89 – 2 /	1 – 8
ULVER, Stanislav: <i>Znaky a (senzitivní) fakta</i>	90 – 2 /	3 – 15
USAI, Paolo Cherchi: <i>Georges Méliès dnes</i>	96 – 4 /	89 – 95
VLNAS, Vít: <i>Oldřich J. Blažíček a český historický film 1944 – 1945</i>	95 – 3 /	5 – 11
WELSCH, Wolfgang: <i>Umělé rajske zahrady?</i>		
<i>Úvahy o světě elektronických médií – a jiných světech</i>	97 – 3 /	89 – 106
WINGFIELDVÁ, Nancy M.: <i>Film jako otázka národní identity.</i>		
<i>Zvukové filmy a pražské protiněmecké demonstrace v roce 1930</i>	96 – 4 /	5 – 32
ZABLOUDILOVÁ, Jitka: <i>Film a fotografie v československém vojsku</i>		
<i>v Rusku 1914 – 1920</i>	95 – 2 /	111 – 139
ZEMAN, Pavel: <i>Idea filmového archivu v Čechách</i>	95 – 1 /	43 – 59
ZEMAN, Pavel: <i>Týdeník Aktualita. České filmové zpravodajství</i>		
<i>na začátku druhé světové války</i>	97 – 4 /	67 – 89
ZILYNSKYJ, Bohdan: <i>Filmové aktivity ukrajinské emigrace</i>		
<i>v českých zemích</i>	94 – 2 /	23 – 36
ZUSKA, Vlastimil: <i>Dvakrát Cat People – Od symbolu</i>		
<i>k naturalistickému ikonu</i>	97 – 3 /	7 – 20
ZUSKA, Vlastimil: <i>Estetická versus umělecká hodnota.</i>		
<i>Určení rozdílu s přihlédnutím k filmovému uměleckému dílu</i>	90 – 1 /	1 – 18
ZUSKA, Vlastimil: <i>Film jako/a zrcadlo.</i>		
<i>Průzkum možností jedné analogie</i>	89 – 1 /	3 – 16
ZUSKA, Vlastimil: <i>Fil(m)osofická meditace o závrati z času.</i>		
<i>Hitchcockovo Vertigo</i>	98 – 2 /	57 – 68
ZUSKA, Vlastimil: <i>„Síla“ žánru jako funkce vzdálenosti</i>		
<i>možného světa</i>	95 – 4 /	5 – 16

ŽÁČEK, Ivan: *Audiovizuální kontinuum ve Felliniho*

<i>Zkoušky orchestru</i>	92 - 2 /	31 - 44
ŽÁČEK, Ivan: <i>Felliniho loď stále pluje</i>	93 - 4 /	7 - 25

Rozhovory

APRÀ, Adriano – FACCINI, Luigi: *Rozhovor o filmu*

<i>s Romanem Jakobsonem</i>	94 - 1 /	101 - 108
-----------------------------------	----------	-----------

BRUNETTE, Peter – WILLS, David: *Prostorová umění.*

<i>Rozhovor s Jacquesem Derridou</i>	98 - 3 /	129 - 150
--	----------	-----------

DELAHAYE, Michel: *Leni a vlk. Rozhovor s Leni Riefenstahlovou*
 97 - 2 / | 135 - 153 |

DELAHAYE, Michel – RIVETTE, Jacques:

<i>Rozhovor s Claudem Lévi-Straussem</i>	93 - 1 /	103 - 112
--	----------	-----------

Film. Rozhovor s Amédée Ozenfantom
 94 - 4 / | 77 - 78 |

Filmoví odborníci debatují o Leni Riefenstahlové
 97 - 2 / | 155 - 160 |

HÁDKOVÁ, Jana: *Rozhovor s Kurtem Goldbergreem*
 91 - 2 / | 115 - 129 |

KESSLER, Frank – LENKOVÁ, Sabine: *Život pro Mélièse.*

Rozhovor s Madeleine Maltheteovou-Mélièsovou, víceprezidentkou

<i>Association des Amis de Georges Méliès</i>	96 - 4 /	97 - 106
---	----------	----------

LUKEŠ, Jan: „Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí.“

<i>S Václavem Havlem o českém filmu let šedesátých i devadesátých</i>	96 - 1 /	89 - 100
---	----------	----------

LUKEŠ, Jan: *Jak nastupovala v českém filmu normalizace*

I. „S nenávisť dělat nemůžu.“ Hynek Bočan od Pasáku k Partě hic

II. „Sloužili jsme všichni.“ Jaroslav Solnička od Královského omylu
k Televizi v Publicích aneb Publicím v televizi

III. „To, co dělám, má mít smysl.“ Jiří Menzel od Skřivánek na niti

<i>ke Kdo hledá zlaté dno</i>	97 - 1 /	113 - 155
-------------------------------------	----------	-----------

MAREŠ, Petr: *O Kracauerovi, společnosti UFA a německém*

<i>dokumentu. Rozhovor s Klausem Kreimeierem</i>	95 - 4 /	101 - 107
--	----------	-----------

MAREŠ, Petr: *Teorie filmu a univerzitní filmová věda v Německu.*

<i>Rozhovor s Karlem Sierkem</i>	97 - 4 /	135 - 140
--	----------	-----------

Pokusy předpovídat jsou zajímavé tím, jak nevycházejí.

<i>Rozhovor J. Civjana a M. Jampolského s Jurijem Lotmanem</i>	95 - 3 /	85 - 91
--	----------	---------

POLEDŇÁK, Ivan: „Mám rád hudbu, která je jakoby

další postavou ve filmu...“ Se skladatelem Janem Klusákem

<i>o (hudbě k) divadlu a filmu</i>	96 - 2 /	107 - 119
--	----------	-----------

<i>Rozhovory Georgese Sadoula s Louisem Lumièrem</i>	95 - 1 /	113 - 124
--	----------	-----------

Anketa

<i>Studium filmové vědy</i>	96 - 3 /	93 - 112
-----------------------------------	----------	----------

Ozvěny 54. kongresu FIAF

DOINEL, Milan: <i>Bez Gregora. Rozhovor s Enno Patalasem</i>	98 - 4 /	103 - 112
--	----------	-----------

KLIMEŠ, Ivan: *O FIAF a filmovém archivnictví.*

<i>Rozhovor s Vladimírem Opělou</i>	98 - 2 /	137 - 150
---	----------	-----------

MAREŠ, Petr: *Dějiny filmu a rekonstrukce filmů.*

Rozhovor s Janem-Christopherem Horakem 98 - 4 / 113 - 118

MAYDL, Přemysl: *Dominique Païni o muzeografickém horizontu*

filmoték 98 - 3 / 151 - 156

PAÏNI, Dominique: *Od mramoru k celuloиду* 98 - 3 / 157 - 170

Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím

BREGANT, Michal: *Abrakadabrantní proměny* 97 - 2 / 161 - 171

BREGANT, Michal: *Amédée Ozenfant: film a umění?* 94 - 4 / 75 - 76

BREGANT, Michal: *Několik poznámek na téma Jiří Voskovec a film* 89 - 1 / 95 - 116

BREGANT, Michal: *Obnovený Erotikon. Hledání stylu němého filmu* 94 - 4 / 79 - 89

BREGANT, Michal: *Skutečnost zlomku* 97 - 3 / 107 - 116

HOFMAN, Petr: *Československá meziválečná kinematografie*

ve fondech Vojenského historického archivu 93 - 2 / 93 - 108

HOFMAN, Petr: *K historii jednoho filmového projektu* 95 - 2 / 141

HOPPE, Jiří: *Normalizace a československá kinematografie* 97 - 1 / 157 - 161

KLIMEŠ, Ivan: *Český kinematograf na Výstavišti 1898* 98 - 1 / 165 - 176

KLIMEŠ, Ivan: *Film v rozhlase* 90 - 1 / 65 - 70

KLIMEŠ, Ivan: *Kinozákon 1919* 98 - 4 / 119 - 137

KLIMEŠ, Ivan: *Majitelé kin a rakouská státní správa 1912 - 1918* 98 - 3 / 171 - 179

KLIMEŠ, Ivan: *Stát a filmová politika ve dvacátých letech* 97 - 4 / 141 - 150

KLIMEŠ, Ivan: *Z počátků scenáristiky v českých zemích* 92 - 2 / 57 - 64

KNEŽEVIČ, Srđan: *První právní předpisy pro kinematografii*

na území Čech, Moravy a Slezska (1896 - 1918) 94 - 2 / 79 - 82

KOFRON, Václav: *Příběh básníka. Krátké uvedení do jednoho*

z filmových snů Jiřího Voskovce a Jana Wericha 93 - 4 / 115 - 118

KOFRON, Václav: *Putimská epizoda* 96 - 2 / 121 - 124

KREJČOVÁ, Helena - KREJČA, Otomar ml.: *Případ Binovec* 96 - 4 / 107 - 137

LUKEŠ, Jan: *Scénáře Miloše Formana podle povídky*

Josefa Škvoreckého Slovo nevezmu zpět (Eine kleine Jazzmusik) 96 - 1 / 101 - 105

LUKEŠ, Milan: *Susanne K. Langerová* 96 - 1 / 69 - 71

MAREŠ, Petr: *Alicja Helmanová: film jako integrace kódů* 94 - 3 / 43 - 44

MAREŠ, Petr: *Film jako historický pramen*

(Úvodem k článku Marka Ferra) 90 - 1 / 43 - 46

MAREŠ, Petr: *Laura Mulveyová: feminismus a psychoanalýza* 93 - 3 / 39 - 41

MAREŠ, Petr: *Roman Jakobson a film o mizejícím světě folkloru* 98 - 2 / 87 - 88

MAREŠ, Petr: *Úvodem k článku Stephena Lowryho* 93 - 2 / 69 - 70

MAREŠ, Petr: *Velký projekt Alicje Helmanové:*

Slovník filmových pojmů 96 - 3 / 51 - 52

MAREŠ, Petr: *Všemi prostředky hájená kinematografie.*

Úvodem k edici dokumentu „Záznam na paměť“ 91 - 2 / 75 - 82

MAYDL, Přemysl: *E. H. Gombrich: Historik umění a psychologie* 95 - 3 / 45 - 48

MAYDL, Přemysl: *Francesco Casetti* 92 - 1 / 23 - 24

MAYDL, Přemysl: *Ikonofilie Rolanda Barthesa* 94 - 1 / 59 - 60

MAYDL, Přemysl: *Kontexty rozhovoru s Claudem Lévi-Straussem* 93 - 1 / 113

MAYDL, Přemysl: <i>Ricciotto Canudo</i>	92 - 1 /	17 - 18
MÍŠKOVÁ, Alena: <i>Národní filmová galerie</i>	90 - 2 /	71 - 78
PITASSIO, Francesco: <i>Československé filmy na Mezinárodní přehlídce filmového umění v Benátkách 1932 - 1941</i>	95 - 3 /	93 - 99
RAK, Jiří: <i>Myšlenka filmového archivu (K článku B. Matuszewského)</i>	93 - 2 /	83 - 85
RAK, Jiří: <i>Úvodem k synopsi legionářského filmu</i>	93 - 1 /	115 - 116
RAK, Jiří: <i>Úvodní poznámka</i>	91 - 1 /	117
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Causa Šachta pohřbených idejí</i>	92 - 1 /	73 - 85
STRUSKOVÁ, EVA: <i>Vladimír Šmejkal. Neznámý spoluvůrce české avantgardy</i>	98 - 2 /	151 - 164
SVATONĚ, Vladimír: <i>Úvod. K rozhovoru J. Civjana a M. Jampolského s Jurijem Lotmanem</i>	95 - 3 /	83 - 84
SVOBODA, Jan: <i>Roman Jakobson o filmu</i>	94 - 1 /	97 - 100
ŠVÁB, Ludvík: <i>Kino v psacím stroji</i>	96 - 3 /	113 - 116
ZEMAN, Pavel: <i>Americké filmy a znárodněná kinematografie</i>	94 - 1 /	109 - 114
ZEMAN, Pavel: <i>Film, stát a politika. Německá filmová propaganda do roku 1945</i>	94 - 3 /	65 - 77
ZEMAN, Pavel: <i>Stručně ke cause Leni Riefenstahlové</i>	97 - 2 /	127 - 133
ZEMAN, Pavel: <i>Úvodem k edici. Dokumenty k vývoji českého filmového archivnictví</i>	95 - 1 /	125
ZEMAN, Pavel: <i>Zakázaná Praha (Protektorátní autonomie v zrcadle jednoho zákazu)</i>	93 - 3 /	113 - 118

Edice a materiály

BAŠUS, Oldřich: <i>Paměti provozovatele cestovního kina a jeho rodiny z let 1931 - 1946</i>	89 - 2 /	65 - 77
BINOVEC, Václav: <i>Přípis Václava Binovce Emanuelu Moravcovi</i>	96 - 4 /	139 - 149
BROD, Max: <i>Jeden den ze života Kühnebecka, mladého idealisty</i>	92 - 2 /	68 - 70
ČAPEK CHOD, Karel Matěj: <i>Provázek od počastí</i>	92 - 2 /	81 - 94
Československý film v Benátkách: <i>reflexe filmového tisku</i>	95 - 3 /	101 - 119
<i>Dokumenty k vývoji českého filmového archivnictví</i>	95 - 1 /	127 - 173
<i>Dokumenty z archivu ÚV KSČ. I. Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii (6. 1. 1970)</i>		
<i>II. Zpráva o situaci v čs. kinematografii (22. 3. 1971)</i>	97 - 1 /	162 - 201
<i>Dopis generála Ludendorffa Královskému válečnému ministerstvu</i>	94 - 3 /	79 - 80
EFFENBERGER, Vratislav: <i>Studie o zlomku skutečnosti</i>	97 - 3 /	117 - 141
<i>Erotikon v dobovém tisku</i>	94 - 4 /	110 - 127
FORMAN, Miloš: <i>Kapela to vyhrála</i>	96 - 1 /	118 - 132
FORMAN, Miloš: <i>Noty v kufří</i>	96 - 1 /	103 - 117
GOEBBELS, Joseph: <i>Sedm filmových tezí</i>	94 - 3 /	81 - 82
GOEBBELS, Joseph: <i>Projev na I. sjezdu Říšské filmové komory</i>	94 - 3 /	83 - 92
HIPPLER, Fritz: <i>Otázky a problémy německého týdeníku za války</i>	94 - 3 /	93 - 96
HORA, Josef: <i>Praha, láska má... (slovní doprovod k filmu)</i>	93 - 3 /	129 - 132
<i>Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce. Korespondence a smlouvy</i>	94 - 1 /	115 - 140

<i>Kinematografický zákon a spor o kompetence 1919 – 1922</i>	98 – 4 /	140 – 186
KLOS, Elmar: <i>S odstupem času</i>	91 – 2 /	106 – 114
KUČERA, Jan: <i>Filmové žurnály</i>	90 – 1 /	83 – 88
LANGER, František: <i>Bunny v šatně</i>	92 – 2 /	73 – 80
LANGER, František: <i>Vzorný číšník</i>	92 – 2 /	71 – 72
MEDEK, Rudolf: <i>Za československý stát (synopse)</i>	93 – 1 /	117 – 122
MIKAN, Oktáv: <i>Film a dělník</i>	90 – 1 /	79 – 80
<i>Národní galerie filmová</i>	90 – 2 /	79 – 95
<i>Nejstarší filmové právní předpisy</i>	94 – 2 /	83 – 106
NEZVAL, Vítězslav: <i>Erotikon (dialogová listina)</i>	94 – 4 /	102 – 109
NEZVAL, Vítězslav: <i>Erotikon (titulková listina)</i>	94 – 4 /	98 – 101
NEZVAL, Vítězslav: <i>Panensství. Filmový manuskript</i>	94 – 4 /	91 – 97
<i>O Vládovi Šmejkalovi. Vzpomínky Jana Nováka</i>	98 – 2 /	165 – 168
<i>Osnova zákona k podpoře domácí filmové výroby</i>	97 – 4 /	151 – 176
PICK, Otto: <i>Florianovy šťastné časy</i>	92 – 2 /	65 – 68
<i>Praha, láska má... (korespondence k filmu)</i>	93 – 3 /	119 – 128
<i>Příprava filmu Zborov v dokumentech</i>	95 – 2 /	142 – 152
RÁDL, Otto: <i>Mluví se o filmu</i>	90 – 1 /	71 – 76
<i>Rezoluce a memoranda majitelů kin v Rakousku 1912 – 1918</i>	98 – 3 /	180 – 202
<i>Šachta pohřbených idejí (titulková listina)</i>	92 – 1 /	77 – 97
ŠMEJKAL, Vladimír: <i>Pět scénářů</i>	98 – 2 /	169 – 189
ŠVÁB, Ludvík: <i>Filmové scénáře</i>	96 – 3 /	117 – 145
TILLE, Václav: <i>Divadlo a film</i>	90 – 1 /	81 – 83
TOMAN, Ludvík: <i>4 texty pro film</i>	97 – 2 /	172 – 186
VANČURA, Vladislav: <i>O uměleckém filmu</i>	90 – 1 /	76 – 78
VOSKOVEC, Jiří: <i>Fotogenie a suprealita</i>	89 – 1 /	122 – 125
VOSKOVEC, Jiří: <i>Nikotin. Báseň dýmu (Libreto pro lyrický film)</i>	89 – 1 /	117 – 121
VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: <i>Dva kumpáni mistra Františka</i>	93 – 4 /	125 – 142
VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan: <i>Hej, pane králi</i>	93 – 4 /	119 – 123
VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan – STEKLÝ, Karel: <i>Švejk.</i> <i>Filmová povídka</i>	96 – 2 /	125 – 151
<i>Z počátků českého filmu. Dokumenty, ohlasy, vzpomínky</i>	98 – 1 /	177 – 207
<i>Za čest vítězů (scénář)</i>	91 – 1 /	118 – 132
<i>Záznam na paměť</i>	91 – 2 /	83 – 105

Literární obzor

BARTOŠEK, Tomáš: <i>Výjimečný čin</i> (Miloš Fikejz: Filmoví herci současnosti. 640 profilů zahraničních herců)	96 – 3 /	156 – 158
BERNARD, Jan: <i>Nový filmologický časopis v Moskvě</i> (Kinovedčeskije zapiski 1989, č. 2; 1990, č. 1)	91 – 2 /	149 – 152
BERNARD, Jan: <i>Televizionář elektrické epochy</i> (Marshall McLuhan: Jak rozumět médiím. Extenze člověka)	92 – 2 /	97 – 100
BREGANT, Michal: <i>Česká nová vlna ve slepém zrcadle</i> (Jan Žalman: Umlčený film)	96 – 1 /	133 – 137

BREGANT, Michal: <i>Čtení z metodologie</i> (Bill Nichols (Ed.): Movies and Methods I., II.)	92 - 1 /	99 - 102
BREGANT, Michal: <i>Dvojí paměť</i> (Jan Zábrana: Celý život /1/; Emilie Lakomá: Úlomky hovorů Otokara Březiny)	92 - 2 /	100 - 102
BREGANT, Michal: <i>Mezi plátny</i> (Angela Dalle Vacche: Cinema and Painting: How Art is used in Film)	97 - 4 /	177 - 180
BREGANT, Michal: <i>V objetí Instituce</i> (Noel Burch: Life to those Shadows)	93 - 3 /	137 - 145
DOINEL, Milan: <i>Nejen o německé filmové literatuře</i>	97 - 2 /	193 - 200
DOINEL, Milan: <i>Od „evoluce“ a „primitivů“ k „ztrátě“ a „rannému filmu“</i> (KINtop 1993, č. 1, 2)	94 - 3 /	97 - 100
HÁDKOVÁ, Jana: <i>Mikrodramaturgie dokumentu</i> (Pavol Branko: Mikrodramaturgia dokumentu)	92 - 2 /	102 - 104
HÁDKOVÁ, Jana: <i>Slovenský dokumentární film jako předmět bádání</i> (Václav Macek: K dějinám slovenského dokumentárního filmu)	93 - 1 /	134 - 136
HÁDKOVÁ, Jana: <i>Výtvarníci animovaného filmu</i> (Jan Poš: Výtvarníci animovaného filmu)	92 - 1 /	105 - 107
JANÁČKOVÁ, Jaroslava: <i>Soupeření múz. O sborníku Film a literatura</i> (Filmový sborník historický 1)	89 - 2 /	78 - 84
JAROŠ, Jan: <i>Lexikon českého filmu</i> (Václav Březina: Lexikon českého filmu)	97 - 1 /	203 - 207
KAŇUCH, Martin: <i>Film: pohyb v blízkosti ducha</i> (Jean Epstein: Poetika obrazů)	98 - 1 /	209 - 211
KLIMEŠ, Ivan: <i>Dějiny kinematografické provincie</i> (Peter Mihálik: Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 - 1948)	95 - 4 /	112 - 116
KLIMEŠ, Ivan: <i>Historické modely distribuce</i> (Eva Dzúriková: Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie)	96 - 3 /	124 - 155
KLIMEŠ, Ivan: <i>K dějinám slovenské filmové hudby</i> (Juraj Lexmann: Slovenská filmová hudba 1896 - 1996)	97 - 3 /	143 - 145
KLIMEŠ, Ivan: <i>Knížka o skladateli filmové hudby</i> (Jiří Pilka: Jiří Srnka a jižní Čechy)	90 - 2 /	106 - 109
KLIMEŠ, Ivan: <i>Pokus o obraz dvacetiletí</i> (Slovenský hraný film 1970 - 1990)	95 - 1 /	175 - 178
KLIMEŠ, Ivan: <i>Slovenský hraný film 1946 - 1969</i>	93 - 2 /	109 - 111
KLIMEŠ, Ivan: <i>Svědectví zvukaře</i> (Miloslav Hůrka: Když se řekne zvukový film...)	92 - 1 /	107 - 109
KRÁL, Petr: <i>Český a slovenský film v Centre Pompidou</i>	97 - 3 /	145 - 146
LUKEŠ, Jan: <i>Bratři Čapkové a film</i> (Karel a Josef Čapkové: Filmová libreta)	90 - 1 /	98 - 102
LUKEŠ, Jan: <i>Dvě vzpomínkové vivisekce</i> (Ladislav Pospíšil: Ve znamení Halleyovy komety; Zdenek Sirový: ...není zač, řekl Bůh. Vzpomínky filmového režiséra)	96 - 2 /	159 - 164
LUKEŠ, Jan: <i>Filmová kritika po dvaceti letech</i> (Pavel Melounek: Horečky všedního dne)	89 - 2 /	85 - 89

LUKEŠ, Jan: <i>Formanovské proměny</i> (A. J. Liehm: Příběhy Miloše Formana; J. Dizdarevič: Konkurs na režiséra Miloše Formana; M. Forman – J. Novák: Co já vím?)	94 – 4 /	135 – 139
LUKEŠ, Jan: <i>Mýtus a realita filmu 60. let</i> (Filmový sborník historický 4)	93 – 4 /	143 – 145
LUKEŠ, Jan: <i>Postmodernisticky o postmoderně</i> (Martin Ciel: Film. Ilúzia a akcia)	93 – 3 /	145 – 147
LUKEŠ, Jan: <i>Svědectví o svědectví</i> (Jarmila Cysařová: Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let)	95 – 2 /	154 – 156
LUKEŠ, Jan: <i>Tři pokusy o lidský osud</i> (Jan Bernard: Evald Schorm a jeho filmy; Faustovské srdce Karla Högera; Zdeněk Hedvábný: Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu)	95 – 2 /	157 – 162
LUKEŠ, Jan: <i>Vzlety a pády. Nad soukromými a vyprávěcími prameny k dějinám filmu</i>	94 – 1 /	141 – 154
MÁLEK, Petr: <i>Franz K. Stanzel: Teorie vyprávění</i>	91 – 1 /	133 – 136
MÁLEK, Petr: <i>Kritikovo ohlédnutí aneb Jak zraje kritik</i> (Jiří Cieslar: Concettino ohlédnutí)	96 – 4 /	151 – 158
MÁLEK, Petr: <i>Marie Mravcová: Literatura ve filmu</i>	91 – 2 /	144 – 149
MÁLEK, Petr: <i>Tartuské lekce sémiotického myšlení o filmu</i> (Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2)	96 – 3 /	147 – 153
MÁLEK, Petr: <i>Ticho a mlčení</i> (Irena Vaňková: Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře)	97 – 2 /	187 – 193
MAREŠ, Petr: <i>Balagan – nový časopis o slovanském dramatu, divadle a filmu</i>	96 – 1 /	142 – 143
MAREŠ, Petr: <i>Dějiny kinematografie po americku</i> (Film History. An International Journal, 1987, č. 1 – 4)	90 – 2 /	96 – 98
MAREŠ, Petr: <i>Druhé číslo půlletníku Montage/AV</i>	93 – 4 /	146 – 147
MAREŠ, Petr: <i>Film a ženský pohled</i> (Sabine Gottgetreu: Der bewegliche Blick. Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie)	94 – 1 /	154 – 155
MAREŠ, Petr: <i>Jazyk a film: problematika stále aktuální</i> (Sprache im Film. Ed. Gustav Ernst)	95 – 3 /	121 – 123
MAREŠ, Petr: <i>Monografie o titulech filmů</i> (Andreas Schreitmüller: Filmtitel)	96 – 2 /	153 – 155
MAREŠ, Petr: <i>Montage/AV o neoformalismu</i> (Montage/AV 1995, č. 1)	95 – 4 /	117 – 119
MAREŠ, Petr: <i>Montage/AV: intertextovost, napětí, enunciace</i> (Montage/AV 1993, č. 2; Montage/AV 1994, č. 1)	95 – 1 /	178 – 182
MAREŠ, Petr: <i>Německé úvahy o sebereflexivnosti filmu</i> (Film und Kritik, Heft 2: Selbstreflexivität im Film; „Im Spiegelkabinett der Illusionen.“ Filme über sich selbst)	97 – 1 /	207 – 210
MAREŠ, Petr: <i>Nový slovenský časopis pro vědu o filmu</i> a „pohyblivém obraze“ (Kino-ikon, č. 1 a 2)	98 – 1 /	211 – 213
MAREŠ, Petr: <i>O filmu v encyklopedii lingvistiky</i> (T. Elsaesser – E. Pope: Film. In: The Encyclopedia of Language and Linguistics)	95 – 2 /	153 – 154

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)	98 – 2 /	191 – 195
MAREŠ, Petr: <i>Průvodce po současných teoriích filmu</i> (R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis: New Vocabularies in Film Semiotics, Structuralism, Post-structuralism and Beyond)	93 – 3 /	133 – 136
MAREŠ, Petr: <i>Ruští emigranti v německém filmu</i> (Alexander Schwarz: Russische Emigranten im deutschen Film)	94 – 2 /	108 – 109
MAREŠ, Petr: <i>Úvod do filologie filmu</i> (Klaus Kanzog: Einführung in die Filmphilologie)	93 – 1 /	125 – 129
MAYDL, Přemysl: <i>Čtvrtstoletí filmové sémiologie</i> (CinémAction 1991, č. 58)	91 – 2 /	130 – 143
MICHALOVIČ, Peter: <i>Individualizmus podľa Lipovetského</i> (Gilles Lipovetsky: Éra prázdnoty)	98 – 3 /	206 – 210
MICHALOVIČ, Peter: „V Čechách bylo teorie málo...“ (Ladislav Kesner /Ed./: Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech)	98 – 4 /	187 – 190
MOUCHA, Josef: <i>Jiskra avantgardy</i> (Antonín Dufek: Jaromír Funke /1896 – 1945/. Průkopník fotografické avantgardy)	98 – 1 /	213 – 216
NECHVÁTAL, Martin: <i>Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa</i>	93 – 2 /	115
PITASSIO, Francesco: <i>Katalog retrospektivy nové vlny</i> (Nová vlna. Cinema cecoslovacco degli anni '60)	96 – 1 /	137 – 141
PITASSIO, Francesco: <i>Nové italské periodikum (Fotogenia)</i>	96 – 1 /	159 – 162
POKORNÝ, Jiří: <i>Dělníci a úředníci v německém hraném filmu</i> (Holger Schetter: Arbeiter und Angestellte im Film)	94 – 2 /	107 – 108
POKORNÝ, Jiří: <i>Nový katalog němého filmu</i> (Český hraný film I. 1898 – 1930)	96 – 2 /	155 – 157
POKORNÝ, Jiří: <i>Peter Manz: Frühes Kino in Arbeiterbezirk; Gábor Kreselak: „Singend wird das Leben schön“</i>	93 – 1 /	123 – 125
POKORNÝ, Jiří: <i>Z počátků kinematografie (Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914)</i>	94 – 4 /	133 – 134
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Filmologie jako věda nejen o filmu</i> (Jan Bernard: Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy)	95 – 4 /	109 – 111
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Základy filmu bez filmu</i> (Mojmír Drvota: Základní složky filmu)	95 – 3 /	123 – 126
RAK, Jiří: <i>František Cvrk – Hana Slavíčková: Historie kin na Děčínsku I.</i>	93 – 2 /	111 – 113
RAK, Jiří: <i>Historik v kině</i> (Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino)	94 – 4 /	129 – 133
RAK, Jiří: <i>Jindřich Plachta: O lidech nešikovných</i>	90 – 2 /	102 – 103
RAK, Jiří: <i>Leni Riefenstahl: Memoiren 1902 – 1945</i>	91 – 1 /	136 – 138
RAK, Jiří: <i>To je mi pěkná historie – vzpomínka na Myrtla Frídu</i>	90 – 2 /	104 – 106
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Svědectví Jana Calábka, průkopníka čs. vědeckého filmu (Jan Calábek: Vznik a vývoj vědecké kinematografie v Brně)</i>	90 – 1 /	93 – 97

SUK, Radovan: <i>Carrière vypráví o scenáristice a příběhu</i> (Jean-Claude Carrière: Vyprávět příběh)	96 – 2 /	157 – 159
SUK, Radovan: <i>Příběh Wendersova pohledu</i> (Wim Wenders: Dech andělů)	97 – 1 /	210 – 212
SUK, Radovan – HORNÍČEK, Jiří: <i>Výlučný kinematograf</i> <i>Roberta Bressona</i> (Robert Bresson: Poznámky o kinematografu)	98 – 3 /	203 – 206
ŠPIRIT, Michael: „Důležitá je ta práce...“ (Woody Allen on Woody Allen. In conversation with Stig Bjorkman)	95 – 3 /	127 – 130
TOMÁŠ, Tomáš: <i>Vladimír Bor o svém životě a práci</i> (Vladimír Bor: Hudba – film – kritika)	94 – 2 /	111 – 113
UHDE, Jan: <i>Martin Esslin: The Age of Television</i>	92 – 1 /	102 – 104
ZEMAN, Pavel: <i>Historie rodiny Havlových</i> (Václav M. Havel: Mé vzpomínky)	94 – 2 /	110 – 111
ZEMAN, Pavel: <i>Jiří Weiss a Otakar Vávra memoárově</i> (Jiří Weiss: Bílý mercedes; Otakar Vávra: Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek)	96 – 3 /	159 – 163
ZEMAN, Pavel: <i>Joseph Goebbels: Deníky 1938</i>	93 – 2 /	113 – 114
ZEMAN, Pavel: <i>Tři pohledy na cenzurní praxi a kulturní politiku</i> <i>KSČ v letech 1945 – 1971</i> (K. Kaplan – D. Tomášek: O cenzuře v Československu v letech 1945 – 1956; D. Tomášek: Pozor, cenzurováno!; Prameny zla I. Kultura a věda.)	95 – 3 /	130 – 132
ZILYNSKYJ, Bohdan: <i>Od Kulundy k Černobylu. Životní cesta</i> <i>režiséra V. Ševčenka</i> (I. Malyševskij: Volodymyr Ševčenko. Vid Kulundy do Čornobylja)	90 – 1 /	90 – 92
ZILYNSKYJ, Bohdan: <i>Neznámé zápisy Dovženkových deníků</i> (Oleksandr Dovženko: Storinky ščodennyka)	90 – 2 /	98 – 102
ZUSKA, Vlastimil: <i>Allan Casebier: Film and Phenomenology</i>	93 – 1 /	129 – 134

Zprávy

BERNARD, Jan: <i>Studium filmové vědy na FF UK v Praze</i>	92 – 2 /	105 – 106
BRÁBLÍK, František: <i>Studium filmové vědy na FF UP v Olomouci</i>	92 – 2 /	106 – 108
BREGANT, Michal: <i>Seminář nadvakrát</i>	90 – 2 /	110 – 113
KLIMEŠ, Ivan: <i>Bratislavský seminář</i>	89 – 2 /	93 – 95
MAREŠ, Petr – NECHVÁTAL, Martin: <i>Konference k devadesátinám</i> <i>československé kinematografie</i>	89 – 2 /	90 – 92
MAYDL, Přemysl: <i>Filmová věda se prezentuje</i> (Konference Česká a slovenská kinematografie 60. let)	91 – 1 /	139 – 140
REZKOVÁ, Milada: <i>Prameny k dějinám československé kinematografie</i>	91 – 2 /	153 – 155
ŠTÁBLA, Zdeněk: <i>Dvě mezinárodní konference o dějinách filmu</i>	90 – 1 /	103 – 105

Přílohy

DVOŘÁKOVÁ, Tereza: <i>Česká kinematografie v období normalizace</i> 1969 – 1975. Výběrová bibliografie	97 – 1 /	216 – 227
FIKEJZ, Miloš: <i>Česká nová vlna – článková bibliografie</i>	96 – 1 /	149 – 158

HOPPE, Jiří: <i>Prameny k dějinám české kinematografie 1966 – 1971 v archivu ÚV KSČ</i>	97 – 1 /	213 – 215
KNEŽEVIČ, Srđan: <i>Žadatelé o udělení prvních kinolicencí v Čechách (1896 – 1910)</i>	94 – 2 /	119 – 126
<i>Soupis diplomových prací o filmu na FF UK v Praze</i>	93 – 1 /	144 – 146
<i>Soupis disertačních prací o filmu na FF UK v Praze</i>	93 – 1 /	144
VANIŠOVÁ, Dagmar: <i>Notová pozůstalost Jiřího Srnky</i>	96 – 2 /	171 – 173

Encyklopedická hesla

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Případ pro začínajícího kata</i>	97 – 1 /	240 – 243
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Sedmikrásky</i>	97 – 1 /	237 – 239
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Kočár do Vídně</i>	96 – 2 /	175 – 177
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Romance pro křídlovku</i>	96 – 3 /	171 – 173
BREGANT, Michal: <i>Extase</i>	97 – 3 /	153 – 156
JAROŠ, Jan: <i>Touha</i>	98 – 4 /	197 – 199
KLIMEŠ, Ivan: <i>Marijka nevěrnice</i>	97 – 2 /	205 – 207
KLIMEŠ, Ivan: <i>Městečko na dlani</i>	96 – 4 /	163 – 165
LUKEŠ, Jan: <i>Adelheid</i>	96 – 2 /	179 – 181
LUKEŠ, Jan: <i>Údolí včel</i>	96 – 3 /	175 – 178
LUKEŠ, Jan: <i>Žert</i>	96 – 1 /	163 – 165
LUKEŠ, Jan: <i>Obecná škola</i>	97 – 1 /	250 – 252
UHDE, Jan: <i>Hoří, má panenko</i>	96 – 1 /	159 – 162
VORÁČ, Jiří: <i>Džusový román</i>	97 – 1 /	244 – 246
VORÁČ, Jiří: <i>Dům pro dva</i>	97 – 1 /	247 – 249
VORÁČ, Jiří: <i>Intimní osvětlení</i>	98 – 1 /	225 – 227
VORÁČ, Jiří: <i>Řeka</i>	97 – 2 /	201 – 203
VORÁČ, Jiří: <i>Tonka Šibenice</i>	97 – 4 /	187 – 190
ZEMAN, Pavel: <i>Jindřich Brichta</i>	98 – 2 /	203 – 206

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

100 let

100 let české kinematografie: Almanach slavných českých filmů, jejich tvůrců a herců. 1898 – 1998 / odborný redaktor Václav Březina; rozhovory Petr Volf, Andrea Homolová. – [1. vyd.] – B.m.n., [1998]. – 160 s.: čb. a bar. fot. – Vydavatel: Projektový management ND&D spol. s r.o. – Rejstřík jmenný, názvový (Brož.)

Almanach k výročí české kinematografie.

AVANT-GARDE

Avant-garde Films and Videos from Central Europe: Festival of Central European Culture [MFF]. London (VELKÁ BRITÁNIE), 21.06.1998 – 12.07.1998. Sixpack Film, Wien (RAKOUSKO). AUSTRIAN CULTURAL INSTITUTE. THE LUX CINEMA, LONDON (VELKÁ BRITÁNIE) / [text] Michal Bregant, Václav Macek ...[aj.]; Catalogue Peter Tscherkassky. – [1. vyd.] – Wien: Sixpack Film, 1998. – 47 s.: čb. fot. (Brož.)

Katalog z přehlídky středoevropských avantgardních filmů.

BITTNER, Vladimír

R. A. Dvorský: Král české taneční hudby / Vladimír Bittner; návrh obálky a grafická úprava Pavla Vokounová. – 1. vyd – Praha: Editio Praga, 1998. – 101 s.: čb. fot. a il. na příl. ISBN 80-7058-470-X (brož.)

Monografie tvůrce české moderní taneční hudby.

BLAŽEK, Vratislav – o něm

Vratislav Blažek: I v cizině jsem s tebou: Blažkiáda aneb Pocta Vratislavu Blažkovi [Seminář. Hradec Králové (ČESKÁ REPUBLIKA), 17. 10. 1998. Filmový klub při Filmcentru, Hradec Králové (ČESKÁ REPUBLIKA) / uspořádal Pavel Doucek; spolupráce a filmografii sestavil Pavel Hypius; bibliografii sestavil Miloš Fikejz. – [1. vyd.] – Hradec Králové: Filmový klub, 1998. – 91 s. : front. bar. reprodu., čb. fot. + [3 s.] příl. –

Vydal Filmový klub při Filmcentru v Hradci Králové. – Písňové texty V. Blažka, filmografie, výběrová bibliografie (Brož.)

Sborník vydaný u příležitosti semináře věnovaného životu a tvorbě dramatika, scenáristy, satirika a textaře V. Blažka.

BORDWELL, David

On the History of Film Style / David Bordwell; designed by Annamarie McMahon. – [1. vyd.] – Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 1997. – 322 s.: čb. fot. – Úvod, poznámky, index ISBN 0-674-63429-2 (brož.)

Knižní studie o historických proměnách a interpretacích filmového stylu.

CARRIÈRE, Jean-Claude – VIGNE, Daniel – DAVISOVÁ, Natalie Zemon

Návrat pravého Sommersbyho / Jean-Claude Carrière, Daniel Vigne, Natalie Zemon Davisová; z francouzštiny přeložili Irena Janovcová, Vladimír Čadský. – 1. vyd – Praha: Rybka Publishers, 1998. – 277 s. – Orig.: Le Retour de Martin Guerre. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A., 1982. – Poznámky, bibliografie, příloha ISBN 80-86182-18-5 (váz.)

Příběh Martina Guerra doplněný historickým výkladem.

CATALANO, Grace

Leonardo DiCaprio: Modern-Day Romeo / Grace Catalano. – [2. vyd.] – New York: Bantam Doubleday Dell, 1998. – 127 s.: čb. fot. na příl. – Na obálce: Hot New Info Inside! – V tiráži: Bantam Doubleday Dell Books for Young Readers. – Filmografie, o autorovi. – Laurel-Leaf Library ISBN 0-440-22701-1 (brož.)

Biografický text o americkém herci.

CICLO

Ciclo um mar de filmes: [Catálogo]: Festival dos 100 dias – EXPO '98. Lisboa (PORTUGALSKO),

27.02.1998 – 22.05.1998. Ministério da Cultura.
CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU
DO CINEMA, LISBOA (PORTUGALSKO) / directo
e coordena to do catálogo Joto Bénard da Costa,
Rita Azevedo Gomes. – [1. vyd.]. – 210 s.:
čb. a bar. fot. – Na obálce název: Um mar de filmes
ISBN 972-619-116-5 (brož.)

Výpravná publikace věnovaná tématu moře
ve filmu, vydaná k výstavě EXPO 98 v Lisabonu.

ČERNÝ, Jindřich

Eduard Cupák / Jindřich Černý. – 1. vyd – Praha:
Nakladatelství Brána, 1998. – 206 s.: čb. fot.
na příl. – Soupis divadelních, filmových,
televizních a rozhlasových rolí. – Poznámky
ISBN 80-7243-010-6 (váz.)
Monografie českého herce.

DADA

Dada and Surrealist Film / edited by
Rudolf E. Kuenzli. – 2. vyd – Cambridge,
Massachusetts; London: The Mit Press, 1996. –
254 s.: čb. fot., fotokop. rkp. –
Poznámky v textu, seznam vyobrazení v textu,
bibliografie, literatura v textu
ISBN 0-262-61121-X (brož.)
Soubor studií zaměřených na projevy dada
a surrealismu ve světové kinematografii.

DRAŽILOVÁ, Zuzana

Současná nezávislá audiovizuální produkce v USA:
Historie, financování a marketing amerických
nezávislých titulů, jejich distribuce v USA,
ostatním světě a v Čechách / Zuzana Dražilová;
vedoucí diplomové práce Jaromír Kallista. –
[1. vyd.] – Praha: Filmová a televizní fakulta
Akademie múzických umění, katedra filmové
a televizní produkce, 1996. – 150 s.: tab.,
13 příl. xerokop. –
Literatura, poděkování, úvod
(Váz.)
Diplomová práce shrnující poznatky o financování
a distribuci amerického nezávislého filmu.

FILM

Film a divadlo: Letní filmová škola
[filmová přehlídka]. Uherské Hradiště (ČESKÁ
REPUBLIKA), 24.07.1998 – 02.08.1998 /
texty Lída Engelová, Iva Hejlíčková, Radúz Činčera,
Peter Brook. – [1. vyd.] – Uherské Hradiště:
Letní filmová škola, 1998. – 36 s.: čb. fot. –
Údaje převzaty z obálky. – Vydáno jako zvláštní

příloha zpravodaje 24. LFŠ v Uherském Hradišti
Filmové listy
(Brož.)

Texty o divadelní a filmové práci P. Brooka a
K. Branagha, vzpomínky R. Činčery na vznik filmu
Romeo a Julie 63, ad.

FILM

Film a venkov: Letní filmová škola
[filmová přehlídka]. Uherské Hradiště
(ČESKÁ REPUBLIKA), 24.07.1998 – 02.08.1998 /
texty Rudolf Adler, Bohuslav Blažek, Richard
Fiala, Dušan Hanák, Bert Kisjes, Jiří Králík. –
[1. vyd.] – Uherské Hradiště: Letní filmová škola,
1998. – 32 s.: čb. fot. –
Údaje převzaty z obálky. –
Vydáno jako zvláštní příloha zpravodaje 24. LFŠ
v Uherském Hradišti Filmové listy
(Brož.)

Soubor úvah na téma života na venkově, doplněn
výběrem českých hraných a dokumentárních filmů
s venkovskou tematikou.

GARBICZ, Adam

Kino, wehikul magiczny: Przewodnik osiiggni.
O filmu fabularnego. Podró trzecia, 1960 – 1966 /
Adam Garbicz. – 1. wyd – Kraków: Wydawnictwo
Literackie, 1996. – 543 s. –
Index jmenný, filmů
ISBN 83-08-02656-7 (váz.)
Třetí díl výběrových dějin filmu (1960 – 1966).
Publikace obsahuje úvodní studie a analýzy
nejvýznamnějších filmů ze světové produkce.

HAMMOND, Paul

L'Age d'or / Paul Hammond. – 1st publ. –
London: BFI Publishing, 1997. –
76 s.: čb. fot. a il. –
(BFI Film Classics / series editor Rob White;
series consultant Colin McCabe, David Meeker). –
British Film Institute. –
Poznámky, bibliografie, filmografie, poděkování
ISBN 0-85170-642-8 (brož.)
Knižní studie o filmu L. Buñuela Zlatý věk,
z edice BFI Film Classics zaměřené
na nejvýznamnější díla světové kinematografie.

HEREDERO, Carlos F.

Cine Espanol: The Harvest of the 90's Spanish
Cinema / Carlos F. Heredero; Translated by Susana
Slingluff, Owen Thompson. – [1. vyd.] – B.m.:
Ministerio de Educación y Cultura:

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, [1997]. – 57 s.: tab., xerokop. čb. fot. –

Na obálce: Cinema Espagnol. – Na tit. listě: from the book Espejo de Miradas (27 Festival de Cine de Alcalá de Henares). –

Literatura v textu

(Brož.)

Publikace o španělské kinematografii 90. let, shrnující studii doplňují statistické údaje.

HOFMAN, Ota – o něm

Ota Hofman: Dětský filmový a televizní festival Oty Hofmana. Ostrov (ČESKÁ REPUBLIKA) 1998 / text Milena Šubrtová, Pavel Taussig,

Magdalena Wagnerová, Irena Hofmannová, Marcela Pittermannová, Jindřich Polák; k vydání připravil František Šalé. – 1. vyd – Boskovice: Albert; Ostrov: Dům kultury, 1998. –

159 s.: čb. fot. na příl. a il. –

Biografie, bibliografie, filmografie, ediční poznámka ISBN 80-85834-54-5 (brož.)

Sborník textů věnovaných O. Hofmanovi.

HOLLYWOOD

Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity: 1945–95 / edited by Geoffrey Nowell-Smith, Steven Ricci. – 1st publ. – London: BFI Publishing: UCLA Film and Television Archive Studies in History, Criticism and Theory, 1998. –

164 s.: tab., grafy. – British Film Institute. –

Poznámky v textu, index. –

O autorech

ISBN 0-85170-597-9 (brož.)

Soubor jedenácti esejů o poválečných kulturně-ekonomických vztazích mezi

Hollywoodem a evropskou kinematografií.

HOŘEC, Petr

Úsměvy jeviště a zákulisí / Petr Hořec. – 1. vyd –

Praha: Nakladatelství FORMÁT, 1998. –

247 s.: čb. fot. na příl.

ISBN 80-86155-15-3 (váz.)

Vzpomínky Petra Hořce na české herce.

KIEŚŁOWSKI, Krzysztof – o něm

Kieślowski / album pod redakcí Stanisława

Zawisliskiego; texty Krzysztof Kieślowski,

Agnieszka Holland, Dorota Paciarelli, Juliusz

Machulski, Jacek Petrycki, Krzysztof Piesiewicz,

Zbigniew Preisner, Piotr Sobociński, Jerzy Stuhr,

Adam Zagajewski, Witold Zalewski,

Krzysztof Zanussi. – 2. rozs. i uzup. wyd –

Warszawa: Wydawnictwo Skorpion, 1998. –

179 s.: čb. a bar. foto. – Komitet Kinematografii, Bankowa Fundacja Kultury. –

Filmografie

ISBN 83-86466-15-4 (váz.)

Album vzpomínek, vyprávění a deníkových záznamů Krzysztofa Kieślowského doplněné rozsáhlou obrazovou dokumentací

a filmografií.

KONČALOVSKIJ, Andrej Sergejevič

Nizkije istiny / Andrej Sergejevič Končalovskij;

literaturnaja zapis Alexandra Lipkova. –

[1. vyd.] –

Moskva: Kolekcija „Sověršenno sekretno“, 1998. – 381 s.: čb. fot. na příl.

ISBN 5-89048-057-X (váz.)

Autobiografie ruského režiséra, scenáristy a herce.

MARTÍNKOVÁ, Petra

Jiří Bartoška: Mít své jméno / Petra Martínková;

fotografie Viktora Kronbauera a archiv Filmového studia Barrandov. – 1. vyd – Praha:

Unholy Cathedral, 1998. –

189 s.: čb. fot. na příl. –

(Tiché rozmlouvání)

ISBN 80-902578-8-7 (váz.)

Publikace o kariéře českého herce.

MUNZAR, Luděk

„...když jsem to slíbil!“ / Luděk Munzar; ilustrace

Antonín Kryl. – 1. vyd – Praha: HAK, 1998. –

169 s.: čb. il. – HAK – HUMOR A KVALITA. –

Na záložce: o autorovi

ISBN 80-85910-21-7 (váz.)

Prozaická prvotina L. Munzara. Příběh o létání obsahuje autobiografické prvky.

NOWELL-SMITH, Geoffrey

L'Avventura / Geoffrey Nowell-Smith ; Appendix:

„Dear Antonioni...“ by Roland Barthes. –

1st publ. – London: BFI Publishing, 1997. –

75 s.: čb. fot., nestr. příl.: Also published. –

(BFI Film Classics / series editor Rob White;

series consultants Colin MacCabe,

David Meeker). – British Film Institute. –

Úvod, poznámky, bibliografie, filmografie

ISBN 0-85170-534-0 (brož.)

Knižní studie o filmu M. Antonioniho

Dobrodružství, z edice BFI Film Classics zaměřené

na nejvýznamnější díla světové kinematografie.

O'CONNOR, Áine

Leading Hollywood: Gabriel Byrne, Liam Neeson, Aidan Quinn, Stephen Rea, Patrick Bergin, Pierce Brosnan: In conversation with Áine O'Connor / Áine O'Connor; edited by Eilís French. – 1st publ – Dublin; London: WOLFHOUD PRESS, 1996. – 141 s.: čb. fot. na příl. – Seznam fotografií – původci a copyright ISBN 0-86327-555-9 (brož.)
Kniha šesti rozhovorů s hollywoodskými hvězdami (L. Neeson, P. Brosnan, P. Bergin, A. Quinn, G. Byrne, S. Rea), které spojuje jejich irský původ.

PAVLÍČEK, František

Konec patriarchátu: Z mé klukovské kroniky / František Pavlíček; ilustrace Vlastimil Berger. – 4. vyd., v Academii 1 – Praha: Academia, 1998. – 203 s.: front. – (Edice Scarabeus / řídí Pavla Landová; Sv. 8) ISBN 80-200-0688-5 (váz.)
Soubor krátkých vzpomínkových próz zachycujících autorovo mládí.

PAVLÍČEK, František – VLÁČIL, František
Marketa Lazarová / filmový epos, který volně zpracovali podle motivů Obrazů z dějin národa českého Vladislava Vančury a jeho stejnojmenného románu František Pavlíček, František Vlácil; úvodní studii napsala Zdena Škapová; uspořádal a ediční poznámkou opatřil Stanislav Ulver; foto Vladimír Souček, Josef Vítek. – 1. vyd – Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1998. – 289 s.: čb. fot. – Spolupracovali: Český literární fond, FAMU, Národní filmový archiv. – Vydáno jako druhá volná příloha čtvrtletníku Film a doba (Brož.)

Reprezentativní publikace obsahuje původní, úplný technický scénář filmu s poznámkami tvůrců, studii o filmu a rozsáhlou obrazovou dokumentaci.

SANTOS, Yollanda Lhullier dos – CALDAS, Pedro Henrique

Francisco Santos: Pioneiro no Cinema do Brasil / Yollanda Lhullier dos Santos, Pedro Henrique Caldas; Apresenta ao Antonio Jesus Pfeil; Prefácio Miroel Silveira. – 1. vyd. – Pelotas: Edi es Semeador, 1995. – 107 s.: čb. fot. – Na obálce: Cinema 100 Anos 1895 – 1995. – Úvod, poznámky v textu, bibliografie

(Brož.)

Publikace věnovaná průkopníkovi brazilské kinematografie, F. Santosovi.

SVĚŘÁK, Zdeněk – ŠEBÁNEK, Jiří

Vinárna U Pavouka: Výbor scénářů a textů stejnojmenného rozhlasového pořadu / Zdeněk Svěrák, Jiří Šebánek; uspořádal, závěrečnou studii a ediční poznámku napsal Jiří Vondráček; autor fotografií z představení DJC Eva Vondráčková; návrh obálky a ilustrace Renata Fryšarová. – 1. vyd – Praha: Radioservis, 1998. – 212 s.: čb. fot. na příl. a il. – Ve spolupráci s: Český rozhlas. – Dokumentační příloha ISBN 80-86212-01-7 (váz.)
Výbor ze scénářů rozhlasových pořadů vysílaných v letech 1965 – 1969, které předcházely vzniku Divadla Jára Cimrmana.

SWEDISH

Swedish Film: Today / edited by Francesco Bono, Maaret Koskinen. – [1. vyd.] – Stockholm: Svenska Institutet, 1997. – 164 s.: bar. fot. na příl. – Na obálce název: Film in Sweden. – Vydáno ve spolupráci s AIACE-Roma. – Úvod, bibliografie výběrová, filmografie v textu, poznámky v textu. – O autorech ISBN 91-520-0452-X (brož.)
Pět studií o vývoji švédského filmu v historicko-kulturním kontextu posledních dvou dekad.

ŠVANKMAJEROVÁ, Eva – ŠVANKMAJER, Jan
Anima Animus Animace; EVAŠVANKMAJERJAN: Mezi filmem a volnou tvorbou / Eva Švankmajerová, Jan Švankmajer; fotografie Emila Medková... [aj.]. –

[1. vyd.] – Praha: Slovart: Nadace Arbor vitae, 1998. – 181 s.: čb. a bar. fot. – Otesánek – filmový scénář. Spiklenci slasti. – Dryje, František: Určující setkání, Rozhovor s Janem Švankmajerem. Stejskal, Martin: Černé polohy filmů Jana Švankmajera. Purš, Ivo: Lekce Faust. – V tiráži: rok vyd. 1997. – Biografie, přehled výstav, filmografie, bibliografie, poznámky v textu ISBN 80-901964-3-8 (váz.)
Publikace reprezentující imaginativní aktivitu současného českého surrealismu v dílech Evy a Jana Švankmajerových.

TROJAN, Pavel

Iva Janžurová / Pavel Trojan; redigovala Blanka Kroupová. –

1. vyd – Praha: Unholy Cathedral, Michal Zítko, 1998. – 175 s.: čb. fot. na příl. –

(Edice Tiché rozjímání). –

Výběrová filmografie na záložce. –

Na obálce Tiché rozmlouvání

ISBN 80-902578-4-4 (váz.)

Neautorizovaná biografie české herečky doplněná rozhovory a dříve publikovanými texty.

TROJAN, Pavel

Viktor Preiss / Pavel Trojan. –

1. vyd – Praha: Unholy Cathedral, Michal Zítko, 1998. – 184 s.: čb. fot. na příl. –

(Tiché rozmlouvání / editor Michal Zítko). –

Vydalo nakl. Unholy Cathedral, Michal Zítko.

ISBN 80-902578-0-1 (váz.)

Neautorizovaná biografie českého herce doplněná rozhovory a dříve publikovanými texty.

TUNYS, Ladislav

Hodně si pamatuju... : Perličky v duši Raoula Schránila / Ladislav Tunys. –

1. vyd – Praha: Ametyst, 1998. –

195 s.: čb. fot. na příl.

ISBN 80-85837-35-8 (váz.)

Vzpomínky českého herce.

TURIM, Maureen Cheryn

The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast / Maureen Cheryn Turim. –

[1. vyd.] – Berkeley; Los Angeles; London:

University of California Press, 1998. –

314 s.: 63 čb. fot. –

Filmografie, bibliografie, index

ISBN 0-520-20666-5 (brož.)

Komplexní monografie věnovaná dílu japonského režiséra.

VALENTINETTI, Claudio M.

Um Canto, Um Judeu E Algumas Cartas:

Uma pequena homenagem e duas grandes obras

„malditas“ de Alberto Cavalcanti / Claudio M.

Valentinetti; tradu ao e revisao de Maria Elisa

de Luna; [úvod] Susana Schild. –

[1. vyd.] – Sao Paulo: Instituto Lina Bo

e P.M. Bardi; Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, 1997. –

343 s.: čb. fot. na příl. – (Pontos sobre o Brasil)

ISBN 85-85751-09-6 (brož.)

Publikace obsahující scénář k filmu

A. Cavalcantiho Zpěv moře a další dokumenty k jeho dílu.

VARIETY

Variety: International Film Guide. 1998. –

[1. vyd.] – London: Andre Deutsch, 1966–1996;

Hollywood: Samuel French Trade, 1998. –

432 s.: čb. a barev. fot. –

Index inzerentů

ISBN 0-233-99183-2 (brož.)

Filmová ročenka shrnující produkci v roce 1997.

Záznamy obsahují obecné informace o filmové

produkci dané země, názvy nových filmů, jejich

technické údaje, obsahovou charakteristiku,

adresy producentů a distributorů, biofilmografie

režisérů roku (L. Besson, K. Branagh,

J. a E. Coenové, P. Greenaway, A. Lee),

dále údaje o festivalech, cenách, filmových

školách, archivech, knihupectvích, časopisech

a knihách.

VENTAVOLI, Lorenzo

Fin che c'è giovent: Scritti 1960 – 1990 /

Lorenzo Ventavoli; A cura di Sergio Toffetti;

Premessa di Roberto Morano. –

[1. vyd.] – Torino: Museo Nazionale del Cinema, 1990. –

183 s. – Poznámky a bibliografie v textu

(Brož.)

Reprezentativní sborník statí (z let 1960 – 1990)

italského filmového kritika, producenta a ředitele

Museo Nazionale del Cinema Torino L. Ventavoliho.

VÍT, Jakub

Josef Abrahám / Jakub Vít. – 1. vyd – Praha:

Unholy Cathedral, Michal Zítko, 1998. –

226 s.: čb. fot. na příl. –

(Tiché rozmlouvání / editor Michal Zítko). –

Vydalo nakl. Unholy Cathedral, Michal Zítko. –

Výběrová filmografie na záložce

ISBN 80-902578-1-X (váz.)

Biografie českého herce doplněná rozhovory

a dříve publikovanými texty.

ZÁZVORKOVÁ, Stella – ŠLOUFOVÁ, Alena

Stella o sobě: (...život je jiné jeviště) /

Stella Zázvorková, Alena Šloufová. –

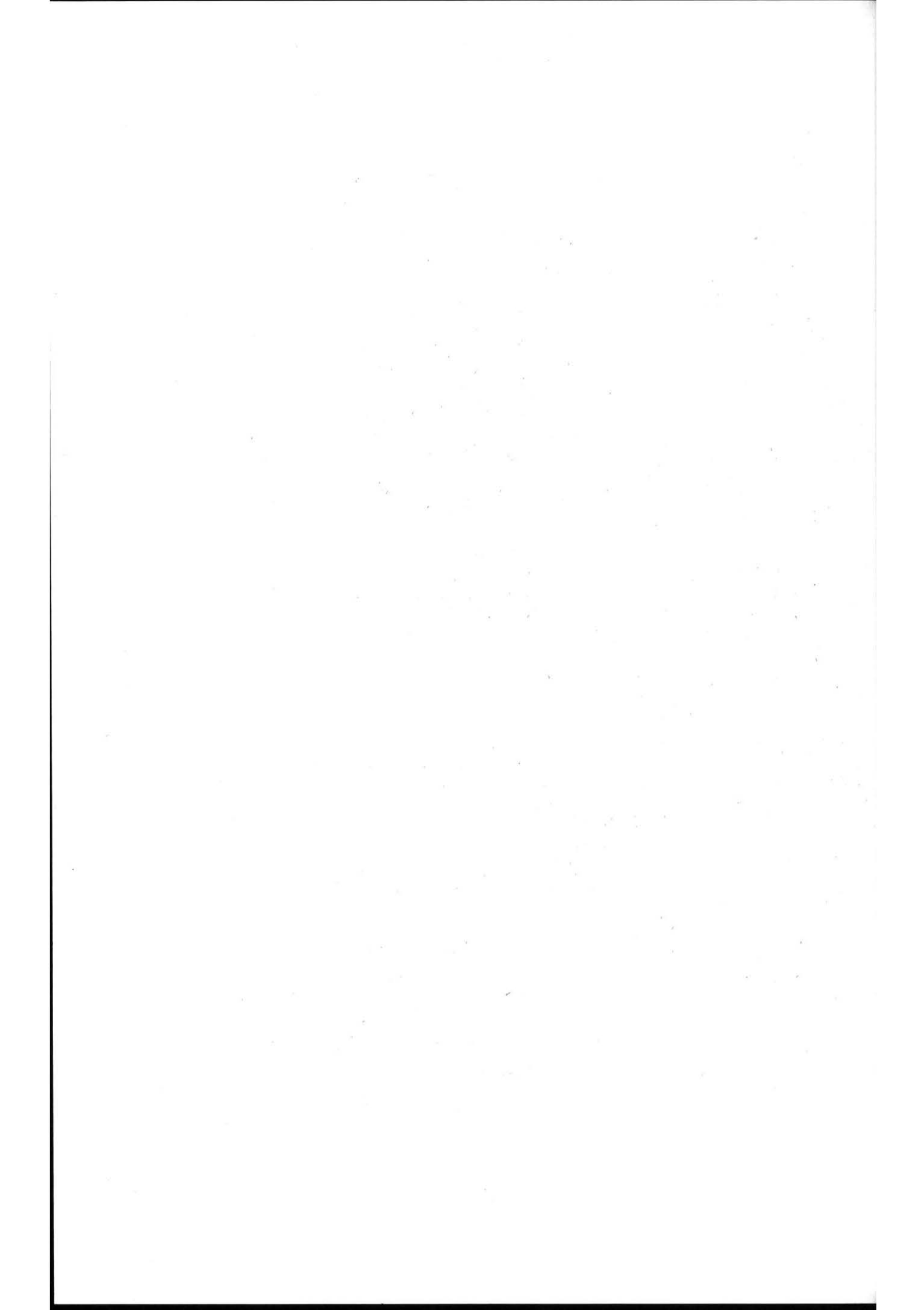
1. vyd – Praha: Nakladatelství CAMIS, 1998. –

123 s.: 159 čb. fot. a 86 barev. fot. –

Filmografie

(Váz.)

Vzpomínky české herečky.



*Encyklopedické heslo***AŽ PŘIJDE KOCOUR***Vojtěch Jasný, 1963*

Námět: Vojtěch Jasný. **Scénář:** Jiří Brdečka, Vojtěch Jasný. **Spolupráce na dialozích:** Jan Werich. **Režie:** Vojtěch Jasný. **Kamera:** Jaroslav Kučera. **Střih:** Jan Chaloupek. **Hudba:** Svatopluk Havelka. **Architekt:** Oldřich Bosák. **Zvuk:** Dobroslav Šrámek.

Hrají: Jan Werich (Oliva, kouzelník), Vlastimil Brodský (učitel Robert), Jiří Sovák (ředitel školy), Emílie Vášáryová (Diana), Vladimír Menšík (školník), Jiřina Bohdalová (Julie), Karel Effa (Janek), Jaroslav Mareš (vedoucí restaurace), Vlasta Chramostová (Marjánka), Alena Kreuzmannová (klepna), Stella Zázvorková (ředitelova žena), Míša Pospíšil, Tonda Krčmář, Pavel Brodský, Dana Dubanská (děti) ad.

Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Bohumil Šmída – Ladislav Fikar, 101 min., bar., 35 mm ŠÚ.
Premiéra: 20. září 1963.

Poté, co pan Oliva z ochozu kostelní věže seznámí publikum s děním ve svém městečku i postavičkami v něm, se počne odehrávat vlastní příběh. Buduje se protiklad mezi čestným učitelem Robertem a úlisným ředitelem školy, zachycený na vztahu ke zvířatům. Zatímco Robert upřednostňuje živé tvory, zachycené kamerou, ředitel obhajuje názornost vycpanin. Proto zastřelí i chráněného čápa – a Robert jej za to nazve vrahem. Robertova třída má hodinu kreslení a modelem sedí pan Oliva, jenž vypráví o svých zážitcích. Nenásilně předává zásady mravního chování. Mimo jiné se zmíní i o kouzelníkovi, krásné dívce Dianě a čarovném kocourovi – načež do městečka skutečně přijede barevný autobus s kouzelníkem, Dianou i kouzelným kocourem. Když na představení sejme Diana kocourovi černé brýle, pod jeho pohledem se začnou lidé zbarvovat podle svých vlastností. Vypukne zmatek a kocour zmizí. Robert se zamiluje do Diany a běží s ní snovou krajinou daleko od hlučícího davu. Kocoura naleznou děti, ale toho se zmocní ředitel, rozhodnut dát jej utratit. Děti si však vynutí, aby kocoura vrátil – a tak může kouzelník i s Dianou odjet, protože též jinde je zapotřebí jejich přítomnosti. Robert marně běží za vzdalujícím se autobusem.

První nárys tohoto filmu pochází ještě z doby, kdy Jasný chystal TOUHU. Námět postupně uzrával, obohacován spoluprací s Jiřím Brdečkou a posléze též s představitelem ústřední dvojrole Janem Werichem. Tak se stalo, že původní satirické zaměření na nejružnější společenské i privátní neduhy (např. nepoctivý vedoucí restaurace, pracovní absentér, drbna) doplňuje konflikt poctivosti a čestnosti s chameleonskou podlézavostí, rozehraný nejprve ve vztahu mezi idealistickým učitelem a jeho ředitelem, ale plně zveřejněný teprve pohádkovým pohledem kouzelného kocoura.

Aktuálně pocíťovaný jev přetvářky a přizpůsobivosti maskované politickými frázemi tak nabývá ostrého satirického odsouzení, i když zůstává poplatný mravokárné moralitě. Zatímco většina dospělých vykazuje v různé míře negativní vlastnosti, děti – a spolu s nimi i ti dospělí, kteří si uchovali schopnost hrát si a chovat se bezprostředně – vystupují jako bytosti čisté a nezkažené, které semknuty dokáží vyvzdorovat dobrou věc.

Největší pozornost na sebe strhává Jan Werich, ať již jako kastelán Oliva, nebo tajemný kouzelník. Werichovy postavy jsou navíc povýšeny nad vlastní příběh tím, že je jim přisouzena funkce jakéhosi glosátora či komentátora. Zvláště kastelánu je přisouzena pozice vševědoucího pozorovatele, jenž se zmoudřelý věkem i zkušenostmi může ironicky vyjadřovat k dění kolem sebe. Výmluvná jsou v tomto směru už Werichova úvodní slova, parafrázující pohádkové zakončení: „Bylo, nebylo, ale spíše bylo, než nebylo.“

Pohádkové rysy byly sice přítomny od samého počátku prací na filmu (ostatně pro sklonek padesátých let, kdy látka zrála, byl příznačný sklon k pohádkovému zarámování jinak satirického příběhu, jak dokládají snímky jako KONEC JASNOVIDCE nebo TŘI PRÁNÍ), ale rozhodnutí povýšit je k rozměru podobenství, byť jakkoli



Až přijde kocour (Vojtěch Jasný, 1963)

Foto archiv

ještě tezovitého a jednorozměrného, přichází poznenáhlu, i v souvislosti s krystalizující se výtvarnou koncepcí kameramana Jaroslava Kučery. Kučera totiž vnesl trikově náročný prvek, když lidské figury získávají různobarevné přelivy, řešené podle dávných konvencí v symboliky barev – „horoucí“ červená je určena pro zamilované, zatímco záporné vlastnosti provázejí „studené“ žluť či šed. Jasného snímek se tak stává jakýmsi ušlechtilé přetaveným epilogem těch kritických výpovědí, kdy „spravedlnost“ je zjednána teprve jakoby zásahem shůry, ať již jde o čestného stranického činovníka nebo pohádkového dědečka. Společnou je víra, že někde „tam nahoře“ se lze dovolat Dobra.

Jasný současně sleduje vícero dramatických aktivit. Dává najevo, že nehodlá pranýřovat jen vytčené neduhy, odmítá spoutávat se konkrétnem. Usiluje o určitý zevšeobecňující nadhled, kde zvolené události jsou vlastně jen zástupné. Dovíme se, že nejdůležitější je výchova dětí, pojatých jako symbol neposkvrněnosti, který je třeba chránit před pokrytectvím v jakékoli podobě. Že je nutné rozvíjet jejich fantazijní rozlet (Werichův Oliva nikoli náhodou říká, že fantazie je křehká květinka, která s příchodem dospívání zaniká – a je nanejvýš výmluvné, že stejně jako děti fascinovaně naslouchá jeho vyprávění i sám učitel).

Režisér uvolnil stavidla své obrazotvornosti a ve snaze zakomponovat co nejvíce aspektů, které mu (i jeho spolupracovníkům) tanuly na mysli, tříští soudržnost vyprávění. Příběh se mu neustále rozlévá do vedlejších motivických pramének, do drobných extempore; podřizuje se Werichově robustnosti. Dramatická roztěkanost se odráží i ve volbě různorodých, ne vždy spojených narativních postupů, zvláště rozhodl-li se režisér ozvláštnit některý výjev. Tak vzniklo několik relativně izolovaných výstupů, které se svou výrazovou výlučností vydělují ze satirického obrysu, namísto aby jej doplňovaly či umocňovaly. Vedle učitelovy milostné vize, v níž si se svou vyvolenou přiřukává uprostřed podmanivé přírody na věčnou lásku, je to především ředitelův „obřadní“ tanec s ptačí vycpaninou, provázený ryčnou, v pochodovém rytmu psanou dechovkou, dále pak „symbolický výjev“ černého divadla o rozkrádání či zpola tanečně, zpola pantomimicky koncipovaný zmatek, když se lidé začali pod kocourovým pohledem zbarvovat podle svých vlastností. Právě v těchto okamžicích vítězí jakýsi lyrický posun v pojetí, odsunující původní „dokladový“ přístup.

Nevyrovnané jsou i herecké kreace – jestliže Werich (obě role se mu vlastně slučují v dvojedinou, protože vyjadřují tentýž princip odstupu) jakoby vystupuje sám za sebe a svými průpovídkami zřetelně odkazuje na někdejší divadelní „forbíny“, jestliže staticky pojednaná postava Diany (Emília Vášáryová) ztělesňuje věčnou krásu a cit nepodléhající změnám, ostatní „pozemšťané“ žijí v neustálém ruchu a shonu. Vedle značně mdlého a bezbarvého učitele Roberta (Vlastimil Brodský typově naplňuje model milovníka) je bez pochyby nejvýraznější figurou ředitel školy, jemuž Jiří Sovák propůjčil úlisnou, vlichocující se hebkou mluvu, pod níž se však tají zlověstné záměry i obojetnická, bezpáteřná povaha. Jeho napomahači již neskrývají svou bezcitnost – zvláště Menšíkův školník se vyznačuje škodolibou bezcitností, provázenou příznačně chraplavým nasazením hlasu. Jasný se i zde obklopil stabilním hereckým ansámblem, který sestavil již v prvotině ZÁŘJOVÉ NOCI a který jej provázel až ke VŠEM DOBRÝM RODÁKŮM, nadlouho poslednímu titulu, který v Čechách natočil.

AŽ PŘIJDE KOCOUR vznikl mimo estetické směřování „nové vlny“, ale spolu s ní si okamžitě dobyl uznání doma i za hranicemi. Na jeho příklad však nikdo nenavázal, protože po vizuální stránce se jednalo o svěbytný a nenapodobitelný počín, v myšlenkovém zakotvení pak navazoval na již překonaný model satiry jako mravně zušlechťujícího útvaru, který by měl ukazovat cestu vpřed i žádoucí modely chování. Teprve o několik let později Miloš Forman ve snímku HOŘÍ, MÁ PANENKO zbaví satiru umravňujících tendencí a vtiskne jí princip gogolovského „křivého zrcadla“.

BIBLIOGRAFIE: BK[Luboš Bartošek], *Až přijde kocour*. Filmový přehled 16, 1963, č. 31 (nestr.). ● Z. Smejkal, *Dvě silné komedie*. Rovnost 78, 2. 7. 1963, s. 5. ● J. Pilát, *Až přijde kocour*. Mladá fronta 19, 19. 9. 1963. ● vf [V. Falada], *Filmové premiéry týdne*. Zemědělské noviny 19, 19. 9. 1963. ● V. Vondra, *Proti měšákům a proti chameleonům*. Práce 19, 20. 6. 1963. ● an [G. Franc], *Zamyšlení nad Kocourem*. Lidová demokracie 19, 22. 9. 1963. ● M. Fiala, *Kocour jde do kin*. Rudé právo 43, 26. 9. 1963. ● J. Trefulka, *O Kocourovi a lajkách*. Host do domu 10, 1963, č. 7, s. 294 – 295. ● ajl [A. J. Liehm], *Až přijde kocour*. Literární noviny 12, 1963, č. 38, s. 8. ● A. J. Liehm, *Až přijde kocour – Ohlas „Kocoura“ v západním tisku*. Svět v obrazech 19, 1963, č. 25, s. 20 – 21. ● F. Vrba, *Kocour přišel*. Plamen 5, 1963, č. 8, s. 142. ● I. Soeldner, *Přišel kocour*. Mladý svět 5, 1963, č. 25, s. 12 – 13. ● J. Boček, *Kocour přišel*. Kulturní tvorba 1, 1963, č. 3, s. 10. ● J. Boček, *Červený kohout zazpíval jejich lásce*. Divadlo 15, 1963, č. 9, s. 49 – 54. ● M. Kuna, *Až přijde kocour...* Hudební rozhledy 16, 1963, č. 20, s. 862 – 863. ● J. Pitterman, *Až přijde kocour*. Kino 18, 1963, č. 21, s. 7. ● G. Franc, *Za Kocourem až do Cannes*. Divadelní noviny 7, 1963, č. 24, s. 11. ● M. Veselý, *Slovo má kocour*. Kulturní tvorba 1, 1963, č. 22, s. 15. ● K. Panová, *Pozor kocúr*. Film a divadlo 7, 1963, č. 13, s. 9. ● G. Kopaněvová, *I pohádky potřebujeme*. Film a doba 9, 1963, č. 9, s. 461 – 463. ● *Až přijde...* T-64, č. 2, s. 116. ● *Světová kritika o našem filmu*. Kulturní tvorba 3, 1965, č. 9, s. 8 – 9. ● U. Donátová, *Bacha, kocour jde*. Večerní Praha 12. 6. 1990. ● M. Pivovar, *Kdyby tak přišel*. Moravské noviny 19. 7. 1990. ● J. Jaroš, *Až přijde kocour, bude vyjevena pravda*. Zemědělské noviny 46, 4. 8. 1990. ● V. Míšková, *Až zase přijde kocour*. Rudé právo 70, 5. 10. 1990. ● J. Lukeš, *Bylo nebylo...* Kino 45, 1990, č. 11, s. 6 – 7. ● S. Přádná, *Píšeme o filmu Až přijde kocour*. Záběr 23, 1990, č. 19, s. 6. ● J. Žalman, *Umlčený film II*. Film a doba 36, 1990, č. 4, s. 195 – 196. ● pat [P. Taussig], *Až přijde kocour*. Kinorevue 3, 1993, č. 14, s. 10. ● V. Müllerová, *Kdy přijde kocour?* In: *Krajina dětství*. Olomouc 1994, s. 37 – 41.

CENY: XVIII. Mezinárodní filmový festival v Cannes 1963 – Zvláštní cena poroty a Cena technické komise; XIV. Filmový festival pracujících 1963 – Velká cena Čs. filmu; Mezinárodní filmový festival v Barceloně 1964 – Stříbrná cena Dáma s deštníkem.

Jan Jaroš

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\$ 46,- / DM 82,-
Individual: US\$ 32,- / DM 57,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,-
Individual: US\$ 44,-

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 180,- 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 únoru 1999.

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 60,– Kč.

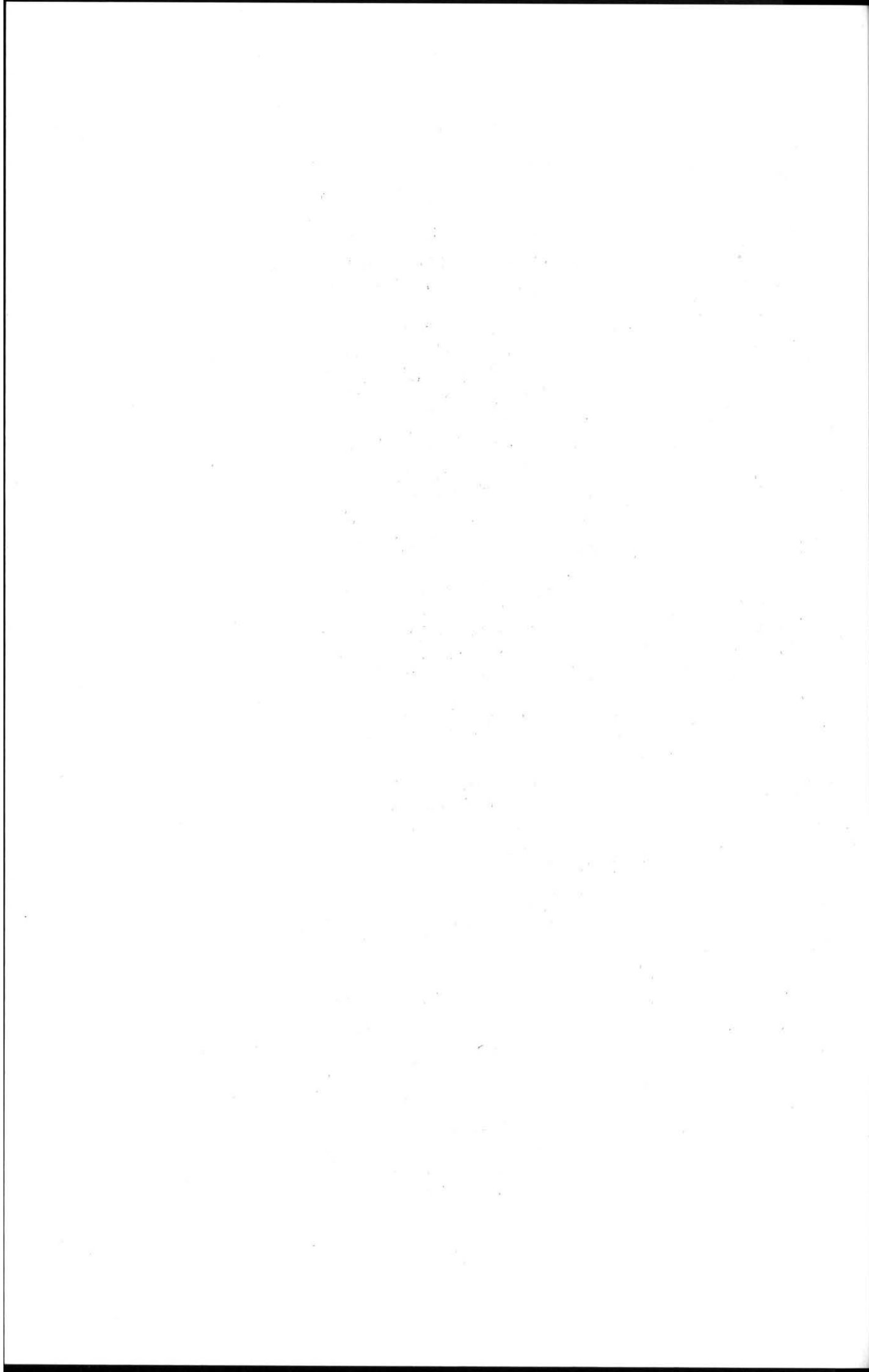
MK ČR 55255; MČ 47285

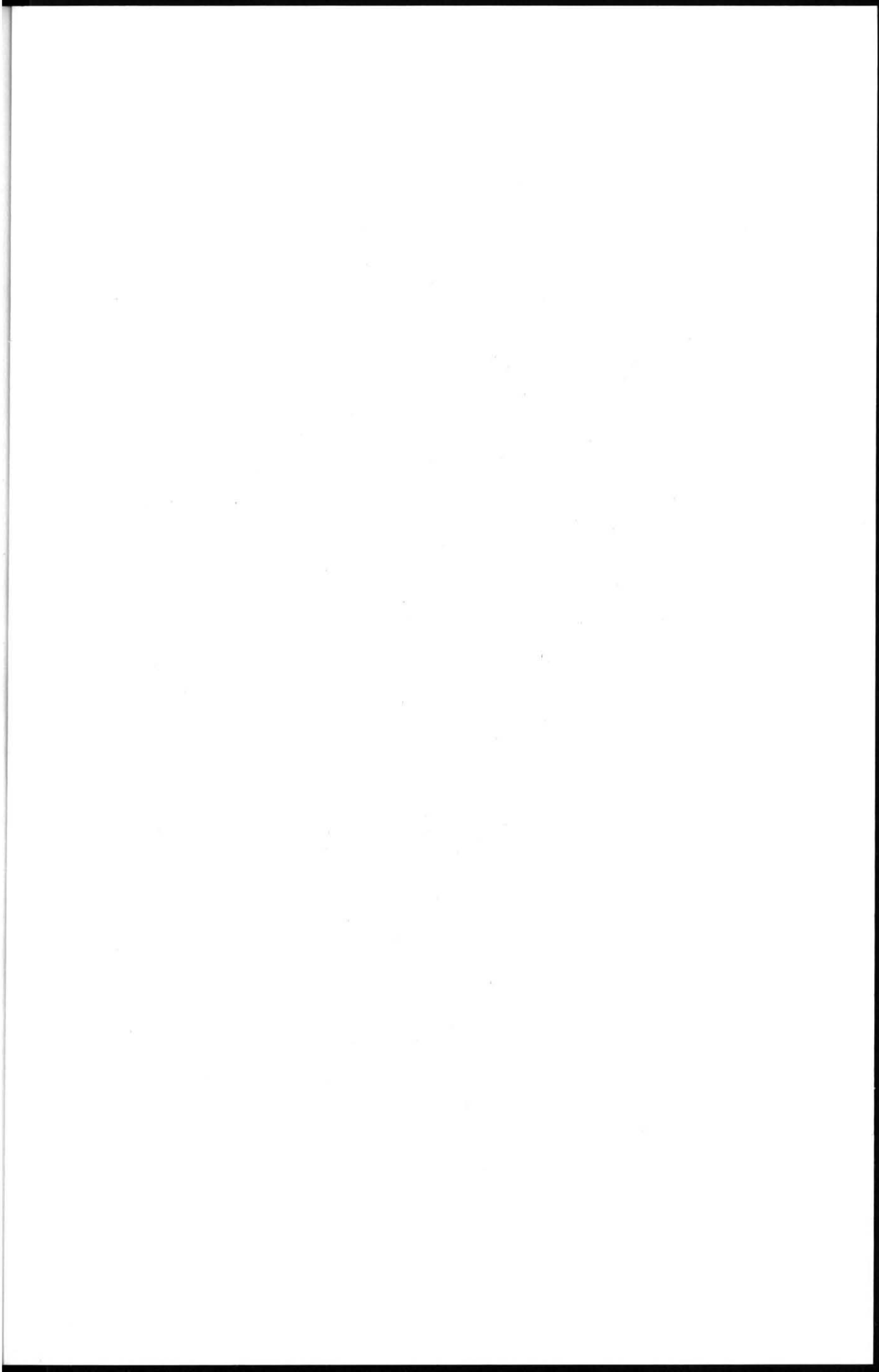
ISSN 0862-397X

Na obálce okénka z filmu

Mechanický balet

(Fernand Léger, 1924)





35029/1999/1



10091674 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho mathou. 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.