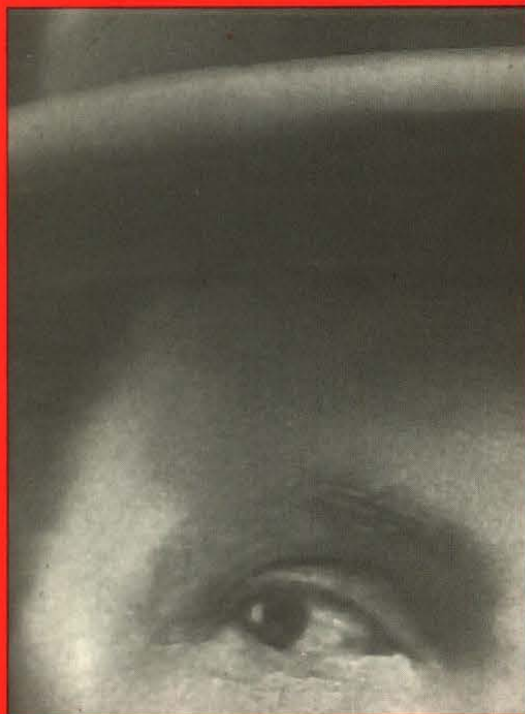


2

1999

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/1999/2

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 11

1999

Číslo / No. 2 (34)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŮ

PAVEL ZEMAN

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofrů

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988
fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

- Vlastimil Zuska:** Žánr jako vektorová kategorizace filmového díla 5
Karel Thein: Sluneční Pierrot. „O světlech a stínech“ Henri Alekana 17
Peter Michalovič: Písmo, které píše obrazy 37
Josef Moucha: Nepředmětnost obrazu 51
Zbyněk Černík: Bergmanovi hosté večere Smrti 63
Ingmar Bergman: Co chvíli křičí na jevišti světa 65

Rozhovor

- Co si myslí Eric Rohmer o Murnauovi
Rozhovor s Friedou Grafeovou a Enno Patalasem 107

Edice a materiály

- Ivan Klimeš:** Stát a filmová kultura 125
Zápis přátelské schůzky filmových tvůrčích pracovníků (7. července 1941) 138

Literární obzor

- Radovan Suk:** Poetika grotesky
(Petr Král: Groteska čili Morálka šlehačkového dortu) 155
Petr Mareš: Nápis a obrazy v němém filmu
(F. Pitassio – L. Quaresima /Ed./: Scrittura e immagine.
La didascalia nel cinema muto) 157
Peter Michalovič: V Čechách je teď více teorie
(Tomáš Pospiszyl /Ed./: Před obrazem.
Antologie americké výtvarné teorie a kritiky) 161
Oliver Bakoš: Americká filozofia umenia v Rusku
(Bohdan Dziemidok – B. V. Orlov /Ed./: Amerikanskaja filosofija iskusstva) 166

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 169

Encyklopedické heslo

- Jiří Voráč:** Všichni dobří rodáci 177

CONTENTS

Articles

- Vlastimil Zuska:** Genre as a Vector Categorization of Film Work of Art 5
Karel Thein: Pierrot Solaire. Henri Alekan's "Des lumières et des ombres" 17
Peter Michalovič: Writing Which Write Images 37
Josef Moucha: Non-objectivity of an Image 51
Zbyněk Černík: Bergman's Another Winter Light 63
Ingmar Bergman: In the Presence of a Clown 65

Interview

- What thinks Eric Rohmer about F. W. Murnau
Interview with Frieda Grafe and Enno Patalas 107

Documents

- Ivan Klimeš:** The State and Film Culture 125
The Record of Friendly Meeting of Film-makers (7th July 1941) 138

Reviews

- Radovan Suk:** The Poetics of Slapstick Comedy
(Petr Král: *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*) 155
Petr Mareš: Writings and Images in Silent Cinema
(F. Pitàssio – L. Quaresima /Ed./: *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*) 157
Peter Michalovič: Nowadays, there is more Theory in Bohemia
(Tomáš Pospiszyl /Ed./: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*) 161
Oliver Bakoš: American Art Philosophy in Russia
(Bohdan Dziemidok – B. V. Orlov /Ed./: *Amerikanskaja filosofia iskusstva*) 166

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 169

Lexicon

- Jiří Voráč:** All Good Countrymen 177

91805

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOYNA



10091805 *Národní filmový archiv*

Články

ŽÁNŘ JAKO
VEKTOROVÁ KATEGORIZACE
FILMOVÉHO DÍLA

Vlastimil Zuska

Před deseti lety, v prvním čísle prvního ročníku *Iluminace*, vyšel překlad studie Ricka Altmana *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*, pokoušející se z lingvistických a sémiotických pozic specifikovat koncept filmového žánru a současně skloubit synchronní, ahistorické chápání žánru s přístupem historickým, s explanací žánrového vývoje. Mezitím došlo vedle vývoje „filmové řeči“, postmoderního míšení žánrů i k dalším „průsakům“ filosofických, estetických a přírodovědných výtěžků do filmové teorie a je snad na místě „oslat“ malé výročí časopisu pokusem o pojetí žánru, které by pokročilo za reduktivní meze Altmanova pojetí.

Pokusíme se uchopit koncept žánru jako vyvíjející se, proměnlivé kategorizace v určitém prostoru, intersubjektivním, objektivním i mentálním, v prostoru míněném doslovně i v „prostoru“ jako metaforickém modelu žánru a jeho recepce; předstírat několik náběhů k žánrovým modelům, které by stály za rozpracování. Že trvalá práce na precizaci funkčního a v *oblasti filmu* živého pojmu „žánr“ (v literární teorii naopak můžeme vysledovat tendence k „umrtvení“ žánru – srov. např. Blanchot) není nepotřebná, ukazuje třeba přehled „žánrů“ na IMD¹⁾, kde se vedle sebe ocitají dokumentární a krátký film, krimi, dětský film, horor a další druhy, typy, žánry, „submédiá“ bez ohledu na kritéria, natož reflexi žánru jako takového. Kvůli dimenzionalitě žánrových prostorů, které se chceme věnovat, je do analýzy třeba zahrnout, často ve snaze po jakési objektivitě opomíjenou, třetí rovinu – pragmatickou. Tedy uvažovat o filmech, ať už jako o textech, diskurzech, diskurzivních žánrech či diskurzivních událostech, o narativních strukturách, projektovaných možných světech atp. rovněž jako o estetických objektech, konstituujících se v procesu recepce. „Vlastní“ filmové dílo je film zhlédnutý (či právě zhlížený) a jakoukoli jeho „objektivní strukturu“ můžeme dedukovat pouze zpětně a po zhlédnutí, což také filmová kritika činí, ale mnohdy se tváří jako „objektivní pozorovatel“. Tyto triviální poznámky bylo třeba učinit, aby se ozřejmilo, že totéž platí pro filmový žánr: žánr je ustavován, transformován, posilován a potlačován jednotlivými recipovanými

1) *Internet Movie Database* uvádí násl. seznam filmových žánrů (sic!): Action, Adult, Adventure, Animation, Children's, Comedy, Crime, Documentary, Drama, Fantasy, Film-Noir, Horror, Musical, Mystery, Romance, Sci-Fi, Short, Thriller, War, Western. (Viz <http://uk.imdb/Sections/Genres/types>) Sotva překvapí, že v seznamu chybí specificky český „crossgenre“ – řachanda.

filmovými díly a je v kritické reflexi zpětně dedukován. Vliv žánru na konkrétní recepci filmového díla, dimenzionální či vektorovou analýzu jeho funkce, a tím i jeho vymezení lze provést právě jen na bázi pojetí filmového díla jako konstituovaného estetického objektu, při zahrnutí všech tří Morrisových sémiotických dimenzí. Větší či menší potlačení této báze může vést a vede k jisté teoretické bezradnosti tváří v tvář vymezení jednoho žánru třeba jako filmu, „jehož děj, situovaný na americký Západ, je v souladu s atmosférou v období 1840 – 1900“⁽²⁾ a jiného jako filmu(ů), jehož „cílem je vyvolání jisté afektivní responze [...] emocionálního stavu napětí a hrůzy v případě hororu“⁽³⁾. Tedy na jedné straně striktně sémantické vymezení, kde na divákovi nezáleží, na straně druhé čistě pragmatické, recepční, psychologizující či intencionální. Máme se snad proto vzdát snahy o konzistentní obecné pojetí žánru co do přístupu, jak radí Carroll v citované studii? Při akceptování takové „metody“, tj. přistupovat ke každému žánru jinak, se nám koncept žánru rozplyne, spolu s dalšími patry příslušných humanitních disciplin, takže estetika, příp. filmová teorie by ztratily *raison d'être*. Přijmeme-li však, vedle již uvedených východisek i další vodítka, jako analýzu diskurzivity v pojmech události, série, pravidelnosti a podmínky možnosti⁽⁴⁾ či rámcovou představu o žánru jako o „nestabilní heterogenní formaci, schopné se vyvíjet mnoha různými směry“⁽⁵⁾, může se ukázat, že taková snaha nemusí být bez užítu nejen pro teorii filmového žánru a že může přispět k nalezení schůdné stezky v bažině žánrových konfuzí (srov. KRÁL ŠUMAVY).

Již u (jak jinak) Aristotela (a až po dnešek) nacházíme pojetí žánru jako jisté funkce, přesahující jednotlivá díla, nebo „prostor“, v němž se dějí a který jisté typy jednání umožňuje, připouští a jiné vylučuje, přičemž kritériem tohoto zahrnutí/vyloučení je pravděpodobnost.⁽⁶⁾ Ve stejném smyslu a bez deformace původního vytyčení lze mluvit o smysluplnosti a srozumitelnosti až o (hermeneuticky) „smyslu celku, jehož pomocí může interpret správně porozumět kterékoli jeho části v její určitosti“⁽⁷⁾. Povědomí o žánrové přináležitosti konkrétního díla, které se vytváří od počátku jeho recepce spolu

2) Jean Mitry, *Dictionnaire du cinéma*. Paris 1963.

3) Noël Carroll, *Podstata hororu*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 53 – 63.

4) Michel Foucault, *Řád diskursu*. In: T ý ž, *Diskurs, Autor, Genealogie*. Praha 1994.

5) V. B. Leitch, *Cultural Criticism. Literary Theory, Poststructuralism*. New York 1992.

6) Aristotelés, *Poetika*. Praha 1996. Podrobnější výklad Aristotelovy „pravděpodobnosti“ viz Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*. London 1975. Aristotelovo kritérium pravděpodobnosti by mohlo sugerovat dojem, že žánrový prostor je jednodimenzionální, ale snadno nahlédneme, že tato pravděpodobnost, popsateľná také a například jako relace přístupnosti mezi aktuálním možným světem textu a zkušenostním životním světem (M. L. Ryan), se neskládá z jedné dimenze, ale z celého souboru dimenzí. Z Aristotelova normativního požadavku na zobrazování lidí lepších než ve skutečnosti (tragédie), resp. horších (komedie) vyplývá, že každý žánr má svou vlastní pravděpodobnost, tedy dimenzionalitu.

7) E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*. New Haven 1967. V tomto smyslu mluví Hirsch o tzv. vnitřním žánru, který může plodit větší či menší tenzi se sedimentovaným vnějším žánrem. Aktivizuje tím také otázku faktoru, který je zaznamenán řadou autorů (srov. Deborah Knight, *Making Sense of Genre*. In: *Film and Philosophy*. Vol. 2; přístupný na http://www.hanover.edu/philos/film_vol_02/), totiž „nadvládu“ žánrové narativní struktury nad rozvíjejícím se syžetem konkrétního sledovaného filmu, tedy divácké očekávání je podstatněji podmíněno „horizontem očekávání“ daným žánrem, nežli individuální rozvíjející se konkrétní dějovou linií. Stejný faktor se objevuje v problematice zřetězení diskurzivních událostí a diskurzivních žánrů u Lyotarda i u Deleuze s Guattarim při rozlišení prvků plánu (imanence) a konceptů – o obojím níže v hlavním textu.

s vnějšími informacemi (které nemusejí být co do žánrového vřazení korektní) tak skýtá předchůdný „návod ke čtení“, interpretační strategii, vnější a rámcové poselství (D. R. Hofstadter) či síť význam intendujících aktů, vrhanou na dílo jako celek, který se teprve ukáže „po vytažení sítě“, tj. po recepci. Přeformulování a rozšiřování tohoto vhledu vede v dějinách žánrového zkoumání k větším se teoriím, z nichž se pokusíme vyjmout jádro, korespondující s výše naznačeným směrem precizace konceptu žánru.

Obdobně jako narativita je i žánr v zásadě nezávislý na médiu, je tedy umělecky „nad-druhový“: známe například horory či detektivky literární, filmové, divadelní (Grand Guignol), komiksové atp. Není proto násilím na *filmovém* žánru, obrátíme-li se pro některá žánrová určení k literární teorii, filosofii (jazyka) a v posledku ke kognitivním vědám (otázky kategorizace a konceptualizace) a filosofii mysli.

Pravděpodobně nejprostší a nejméně napadnutelnou definici podává Gérard Genette: „[...] žánry jsou třídy uměleckých děl, které příslušně sdružují díla do skupiny.“⁸⁾ Jednotlivé dílo je pak pro Genetta příkladem (exemplum) třídy, tj. žánru. Demonstrativní charakteristika tohoto pojetí pak koresponduje s řadou schematismů ve filosofii mysli, jazyka i v estetice – připomeňme Davidsona⁹⁾ či Kantovu schematickou, tj. demonstrativní hypotýzu¹⁰⁾. Poslední Genettovo slovo o žánru nás přeneslo od deskriptivního určení žánru k recepci: „Znalost a rozpoznání žánrových vlastností díla tvoří (více či méně) integrální součást jeho recepce.“¹¹⁾ Žánr a jeho znalost tedy nejsou jen záležitostí encyklopedické taxonomie či distributorské praxe, ale nutnou podmínkou smyslnosti, „pravděpodobnosti“ jednotlivých filmových děl a jejich adekvátní recepce. (Na možnou námitku, případně protipříklad „nežánrových“ filmů odpovíme níže při vymezení kategorie „vše ostatní“.) Recepční roli žánru, vymezenou jako „dohodnutý kód mezi tvůrcem a publikem“¹²⁾, jako „schéma/forma/styl/struktura, která transcenduje jednotlivé filmy a která ‚dohlíží‘ jak na jejich tvorbu, tak na jejich čtení publikem“¹³⁾, jako „kodifikaci diskurzivních událostí, která funguje jako ‚horizont očekávání‘ pro čtenáře“¹⁴⁾, zobecňuje V. B. Leich směrem k Davidsonovým schémátům či Foucaultovým epistémám: „[...] žánr je zřetěžením literárních, lingvistických a sociálních kódů a konvencí a jejich matric jako režimů rozumu.“¹⁵⁾

V uvedených sondách do konvencionálního či schematického chápání žánru si povšimněme zejména faktoru očekávání, resp. „horizontu očekávání“, který je žánrem

8) Gérard Genette, *The Work of Art. Immanence and Transcendence*. Ithaca 1997, s. 207 (orig.: *L'œuvre de l'art. Immanence et Transcendence*. Paris 1994).

9) „Pojmová schémata [...] jsou způsoby uspořádávání zkušenosti, [...] co se bere za skutečné v jedné soustavě, nemusí být skutečné v soustavě jiné.“ Donald Davidson, *O samotné myšlence pojmového schématu*. In: *Obrat k jazyku: druhé kolo*. Praha 1998. Srov. dále „pravděpodobnost“ u Aristotela (c. d.).

10) Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*. Praha 1975, § 59.

11) G. Genette, c. d., s. 217.

12) C. McArthur, *Underworld USA*. London 1972, s. 20.

13) T. Ryall, *Teaching Through Genre*. „Screen Education“, č. 17, s. 28. Cit. dle S. Neale, *Genre*. London 1980, s. 7.

14) Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse*. Cambridge 1990, s. 16.

15) V. B. Leich, c. d., s. 72.

projektován na průběh recepce individuálního díla a dále zřetězení, ať už kódů či konvencí nebo geneze jednotlivých žánrů a jejich „radiálních“ (kategorikálně vzato – viz níže) modifikací. Toto zřetězení, aby nedošlo k záměně, se však primárně týká kategorizace, zřetězení diskurzivních událostí (v tomto případě jednotlivých filmů), které je žánrem, nikoli zřetězení diskurzivních událostí v rámci jednoho filmu, tj. syntaktické struktury díla, která funguje jako „diagramatický“ rys žánrového zařazení. V analýze konceptů pracuje Deleuze a Guattari s „prvky plánu [imanence], které jsou diagramatickými rysy, zatímco koncepty jsou intenzivní rysy. Prvky plánu jsou směry, ve své podstatě fraktální, koncepty jsou absolutní dimenze, určené intenzionálně.“¹⁶⁾

Analogicky proto můžeme chápat, v prvním přiblížení a jako metaforický model, filmový žánr jako deleuzovsko-guattariovský „plán imanence“, jednotlivé žánrové filmy jako koncepty a syntaktické i sémantické struktury filmu jako prvky tohoto plánu. Analogii dále rozvedeme, je však třeba se zastavit u pojmu „diskurzivní žánr“ v Lyotardově smyslu. Přestože se Lyotard v sledovaném díle věnuje převážně (nikoli výhradně, viz odkaz na Cézanna) filosofii jazyka, resp. řečových či promluvových aktů, jeho distinkce vnáší světlo i do problematiky filmového žánru: „Diskurzivní žánry určují, oč běží, podřizují věty různého režimu jediné finalitě.“ A dále: „Teleologie začíná u diskurzivních žánrů, nikoli u vět.“¹⁷⁾ U filmového díla pak můžeme chápat jako diskurzivní žánr či „vnitřní žánr“ (viz pozn. 7) buď samotné filmové dílo, jedno zřetězení diskurzivních událostí, nebo filmový žánr jako takový, zřetězení diskurzivních událostí, kterými jsou jednotlivé filmy, nebo jako obojí. Znovu se nám objevuje dvojí „udílení smyslu“, pravděpodobnost, určení oč běží, determinované jak odvíjejícím se jednotlivým filmovým dílem „o sobě“, tak příslušným (žánrovým) schématem, diskurzivním žánrem, plánem imanence, *dvojím* fúzujícím či odstiňujícím se „horizontem očekávání“. Domnívám se, že toto dvojí udílení smyslu, tyto vektory v žánrovém prostoru recepce, je přítomno při recepci každého filmového díla, že je přítomna větší či menší tenze mezi diskurzivním žánrem jednotlivého filmu a diskurzivním žánrem jako filmovým žánrem. Malou tenzí a hladkým žánrovým rozpoznáním pak vysvětlují někteří teoretici¹⁸⁾ oblíbenost populárních filmů a naopak nechut k filmům náročnějším, žánr modifikujícím. Tento „fázový prostor“ se však zjevně neomezuje na zmíněné dvě vrstvy: směrem „dolů“ bychom pravděpodobně sestoupili na úroveň jednotky vyprávění (vztah *dvou* událostí podle G. Prince, což není tak neproblematické, jak by se mohlo zdát), výše pak do zóny všech fungujících, recepčně aktivních filmových žánrů, ale i žánrů dalších uměleckých druhů a do již na pomezí umění stojící oblasti Todorovova rozlišení žánrů z hlediska empirického pozorování a abstraktní analýzy, do zóny průsečíku plánů imanence umění, filosofie a vědy, kterou je podle Deleuze a Guattariho lidský mozek (viz c. d., závěrečná kapitola Od chaosu k mozku).

16) Gilles Deleuze – Félix Guattari, *What is Philosophy?* London 1994, s. 40 (orig.: *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris 1991.)

17) Jean-François Lyotard, *Rozepře*. Praha 1998, č. 40, resp. č. 147.

18) Noël Carroll, *The Paradox of Junk Fiction*. „Philosophy and Literature“ 18, s. 225 – 241. C. McArthur (viz c. d., s. 18) tvrdí: „Konvence žánru jsou známy a rozpoznány publikem a takové rozpoznání je samo o sobě příjemné – populární umění je na této rozkoši z rozpoznání založeno.“

Naznačená analogie mezi konceptem a plánem imanence jde hlouběji: jsou-li filosofické koncepty fragmentárními celky, které do sebe nezapadají, ale rezonují spolu a filosofie, jež je tvoří, vždy zavádí nový celek, který, třebaže zůstává otevřený, není fragmentární¹⁹⁾, pak jednotlivé filmy rovněž tvoří fragmenty žánrového plánu, kdy žánr sám fragmentární není, protože zahrnuje všechny příslušné filmy v jednom plánu daného žánru. Dále: „[...] koncepty jsou události, ale plán je horizontem událostí, zásobník čistě konceptuálních událostí [...]. Koncepty dláždí, osidlují či zabydlují plán kousek po kousku, zatímco plán sám je nedělitelné milieu, v němž jsou koncepty rozloženy, aniž by narušovaly jeho kontinuitu či integritu [...]. Jedinými regiony plánu jsou koncepty samy, ale plán je vším, co je drží pohromadě.“²⁰⁾ Obdobně, jak již bylo naznačeno v jiných kontextech, můžeme film považovat za diskurzivní událost, která je součástí, realizací jednoho regionu v žánrovém plánu, který sám není fragmentární, nýbrž otevřený kontinuální prostor s místy, čekajícími na „osídlení“. V závěrečné kapitole citované poslední společné práce Deleuze s Guattarim tematizují chaos a funkci mozku v boji s ním: „Boj s chaosem (ať už ho vede filosof, vědec nebo umělec) je vždy záležitostí prorážení chaosu sečným plánem, který ho kříží.“²¹⁾ Opět nalézáme dvojí implikaci: představíme-li si množinu filmů bez žánrového chápání, stává se recepce chaotickou, horizont očekávání je založen pouze na dosud proběhlé části filmu a na zkušenosti se všemi ostatními filmy, řada děl se stává nepravděpodobnými, „neskutečnými“. Současně sama filmová tvorba je „bojem proti chaosu“, v rámci plánu imanence umění, jedním z „chaoidů“ jako forem myšlení. Co ale inovace, proměny žánrů a žánrové „standardy“? Deleuze a Guattari odpovídají na „svém“ plánu imanence: „Jakoby se boj proti chaosu neodehrával bez příchyllosti k nepříteli, protože jiný boj se rozvíjí a nabývá větší váhy – boj proti *názoru*, který si nárokuje nás chránit před samotným chaosem.“²²⁾ Filmy, narušující žánrové hranice, ať už nedodržováním pravidel, ironizací, antinomičností, jsou pak analogicky bojem proti tuhnutí žánru, proti uzavírání otevřenosti kontinuálního milieu, jsou cestami, jimiž se žánry vyvíjejí, transformují a vytvářejí nové horizonty možných (smysluplných, „pravděpodobných“) filmů, tj. nové žánry. Jsou navíc nástroji žánrové desautomatizace, žánrové hranice začínají existovat jejich překročením. Druhá tvář chaoidu umění, onen „názor“, chránící nás před chaosem, pak tvoří vrstva žánrově „poslušných“, snadno a neproblematicky žánrově zařaditelných, konformních filmů; psychologicky, ale i esteticky jde o stejný faktor (viz pozn. 18), který způsobuje, že na koncertech rockových hvězd a skupin diváci nejvíce aplaudují skladbám všeobecně známým, neznámé kousky jsou „tak nějak podezřelé“, jsou na kraji sečného plánu imanence, jsou na hranici chaosu.

V závěru svého zkoumání mozku (na filosofickém plánu imanence) kladou Deleuze s Guattarim několik (řečnických) otázek: „Uvažujeme-li mozek jako určitou funkci, jeví se jako komplexní soubor jak horizontálních spojení, tak vertikálních integrací, reagujících na sebe navzájem [...]. Otázky jsou pak dvě: jsou spojení předchůdně ustavena, jakoby nalinkována nebo se tvoří a přerušují v silových polích? A jsou procesy integrace

19) G. Deleuze – F. Guattari, c. d., s. 35.

20) Tamtéž, s. 36.

21) Tamtéž, s. 202.

22) Tamtéž, s. 203.

lokalizovaná hierarchická centra nebo jsou to spíše formy (Gestalty), které dosahují svých podmínek stability v poli, na němž pozice centra sama závisí?²³⁾ Při přijetí vždy druhé možnosti odpovědi na uvedenou otázku autoři uzavírají: „Stromová paradigma uvolňují cestu rizomatickým obrazcům, systémům bez centra, **sítím** [...]“.²⁴⁾ (Zvýraznil V. Z.)

Tuto „narážku“ využijeme k přechodu do „plánu“ kognitivních věd a k obecnému problému kategorizace, vůči němuž je žánrová kategorizace „podproblémem“. Předběžně můžeme z výše uvedených charakteristik práce „průsečíku plánů imanence“ vyextrahovat určité obecné pojetí žánrového „prostoru“ a jeho geneze: první, žánr zakládající film pochopitelně tvoří centrum žánrového pole, v případě nezařaditelnosti do již ustavených žánrových polí nebo při částečné situovanosti do několika takových polí nebo při prozatímním zařazení do kategorie „vše ostatní“ (viz níže). Další filmy nového žánru spoluvytvářejí stabilizující se pole (případně „vytahují“ první film z nepropojené kategorie „vše ostatní“), Gestalt či útvar, který zbavuje „pilotní“ film centrální pozice; vytváří se žánrová síť, kontinuální žánrový prostor, osídlený diskontinuitními „singularitami“ jednotlivých filmových děl. Rizomatické sítě pak tvoří jistou fraktální strukturu v zobecňujícím směru „rytmu“ diskontinuita – kontinuita: jednotlivé události (relace dvou událostí) – *filmové dílo* (jeho narativní struktura) – jednotlivý film – *žánrové pole* (do něhož daný film spadá či které spoluzakládá) – jednotlivý žánr – *pole všech stabilizovaných žánrů* (kurzívou jsou označena kontinuální pole).

Jinak řečeno, recepce filmu, zahrnující jeho průběžnou a mnohdy proměnlivou kategorizaci, koresponduje s funkcí mozku ve výše uvedeném vymezení: rizomatická síť tvoří síť horizontálních spojů, intertextuálních propojení a výměn (rezonance) v poli žánru, vertikální integrace (to, co filmy spojuje) pak vytváří žánrové pole, zkráceně žánr, plán imanence, který je opět horizontálně propojen s dalšími žánry (žánrovými poli) atd. Jednotlivé plány pak dohromady vytvářejí „fázový prostor“, v němž lze konkrétní filmové dílo charakterizovat směrem, intenzitou a počtem vyplnění potencionálních dimenzí, tedy vektory.²⁵⁾

Ve dvou svých významných knihách (první s M. Johnsonem) postupuje G. Lakoff od lingvistiky ke kognitivní vědě, téma konceptualizace, kategorizace a strukturace zkušenosti však zůstává. V první z nich zavádí koncept „zkušenostního gestaltu“ jako způsobu organizování zážitků do strukturovaných celků. Strukturace naší zkušenosti těmito

23) Tamtéž, s. 208.

24) Tamtéž, s. 216.

25) Naznačená vektorová kategorizace, zdá se, platí i pro, pro film „vstupní“, oblast vizuální percepce, jak ukazují neurofyzilogické výzkumy pomocí PET (Pozitronová Emisní Tomografie): vizuální stimul, sledovaný jako cesta elektrochemických aktivit ve vizuálním kortexu. Ten je tvořen pěti vrstvami $V_1 - V_5$ se specifickou reaktivní citlivostí – na barvu či jas, tvar a pohyb, orientaci v prostoru aj. Zpracování vizuální informace pak probíhá třemi cestami, samostatnými, ale propojenými, skrze specifické oblasti vrstev $V_1 - V_5$, nikoliv však všemi vrstvami a část stimulu se může vracet k opakovanému zpracování (srov. rekurentní síť u P. Churchlanda níže). Další zjištění pomocí metody NMR ukazuje čtyři oblasti, zahrnující paměťové bloky, které integrují různé funkce oka do smysluplného vizuálního zážitku. Viz Anoným, *The biology of art*. „The Economist“ 1999, č. 8113 (3. 4.), s. 69 – 71. (Za upozornění na tento článek děkuji paní profesorce Ch. E. Urriole z University v Panamě.)

multidimenzionálními gestaly je příčinou či zdrojem *koherence* naší zkušenosti (srov. boj proti chaosu u Deleuze a Guattariho, aristotelovskou pravděpodobnost či Davidsonova schémata a skutečnosti; srov. pozn. 6 a 9). Zkušenostní gestaly jsou tedy multidimenzionální strukturované celky, jejichž dimenze se určují na základě přímo se vynořujících konceptů, např. typu (Lakoff analyzuje „žánr“ konverzace) participant – dimenze spoluúčasti a koncept „já“, části – vložení struktury část – celek, stanoviště a pozice aj.²⁶⁾

Snadno nahlédneme, že filmový žánr můžeme rovněž chápat jako multidimenzionální zkušenostní gestalt, jehož dimenze jsou v zásadě zahrnutelné pod tři sémiotické aspekty a který slouží k dosažení smysluplného, koherentního estetického zážitku. Metodologicky pochybnou Carrollovu výzvu k přístupu ke každému žánru „jinak“ můžeme nahradit diferencí v dimenzionalitě každého žánru, aniž bychom se vzdávali zastřešujícího konceptu. Takže např. western můžeme popsat dimenzemi, naplněnými vektory: hrdina – kladný či záporný a kolik kterého v kom, trajektorie – z divočiny do města a zpátky, postavení – outsider, obávaný střelec, desperádo, šerif atd., které ve stejné podobě, stejném provázání nenajdeme u žánrů jiných. (V Lakoffově druhém pojetí – viz níže – pak namísto dimenzí najdeme jednotlivé kognitivní modely, které se kříží a vytvářejí kategoriální trs /cluster/, který je centrální subkategorií tzv. radiální kategorie. Lakoff ovšem analyzuje konceptuální, jazykovou kategorizaci, kde není problém vystopovat „jádro“, např. kategorie /clusterového modelu/ MATKA; film ovšem nemá slovník a není jazykem v Saussurově smyslu – viz Christian Metz.) Obdobně můžeme přistupovat k syžetu a divácké participaci – identifikace či antiidentifikace (odpor), „skutečnost“ projektovaného možného světa alias autentičnost atd. Nejde ale jen o následný popis, jde především o aktuální recepci, v níž tyto dimenze a to, co je spojuje, žánr jako zkušenostní multidimenzionální gestalt či plán imanence, umožňují osmyslení, syntetizující prožitek jednotlivého filmového díla.

V druhé své knize Lakoff rozpracovává teorii kognitivních modelů, v jejichž rámci zaujímají klíčové postavení tzv. cluster-modely a radiální kategorie. Pro teorii filmového žánru zde najdeme zajímavá vodítka (přitom musíme mít na paměti, že Lakoff sleduje problém práce vědomí), která zjevně naznačují, že filmové žánry jsou kategorie analogické (a řídící se stejnými principy) kategoriím kognitivním, jak se projevují v jazyce, způsobům, jimiž strukturujeme svět a sebe. Výčet Lakoffových obecných principů, řídících lidskou kategorizaci, zahrnuje principy, které řídí dle mého i ustanovování a „život“ žánrů filmových. Po každé stručné definici proto uvádím možný výklad z hlediska teorie žánrové kategorizace. Jsou to zejména tyto principy:²⁷⁾

Centralita – radiální kategorie obsahují centrální subkategorii, definovanou charakterem konvergujících kognitivních modelů (např. již zmíněná kategorie MATKA je centrem, průsečíkem konvergujících modelů a to genetického, výchovného, sňatkového a genealogického). Hned tento první princip však pro oblast filmového žánru představuje závažný problém – je žánr radiální kategorií, obsahující „tvrdé jádro“ subkategorii prototypových

26) G. Lakoff – M. Johnson, *Metaphors We Live By*. Chicago 1980, s. 81.

27) G. Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago 1987, s. 95.

žánrových děl? Nebo jde o převrácenou centralitu (srov. pozn. 23), kdy se průsečík dimenzionalit zkušenostních gestaltů vytváří v průběhu recepce ve vědomí a film se zakotvuje v síti zřetězení žánrového prostoru? K problému se záhy vrátíme s dalším konceptem kognitivní vědy – rekurentní sítí.

Zřetězení – komplexní kategorie jsou strukturovány zřetězením; centrální členové jsou spjati s dalšími členy atd. (srov. propojení u Deleuze a Guattariho výše). V přechodu od syntaxe jednotlivého díla k zřetězení kategorie by šlo o přechod od více či méně spletné linie k síti (u mozku), k žánrovému milieu v konceptuální sféře.

Zkušenostní doména – základní oblasti zkušenosti, které jsou či mohou být kulturně specifické. Určují spojení u kategoriálních zřetězeních (co a kde se může „navázat“). Tento princip se týká jak zkušenosti s „životním světem“ tvůrců i diváků, tak zkušeností se světy filmových, ale i literárních a dalších děl, s možnými světy umění.

Idealizované modely – idealizované modely světa, určující spoje v zřetězeních. Jde vlastně o konkretizovanější podobu předchozího principu, tentokrát se zkušenostní doména povahy milieu rozpadá na regiony (opět ve výše uvedeném smyslu Deleuze a Guattariho). Klasickým příkladem z filmu je znovu western – idealizovaný model Divokého západu z filmového a literárního westernu (nemluvě o divadelní produkci Buffalo Billa) dokonce zpětně ovlivnil (procesem mytologizace) dějinnou dimenzi životního světa Američanů.

Specifická znalost – převažuje až potlačuje obecnou znalost, je tedy kognitivně, co do kódování silnější. Obecně víme, že rychlost světla ve vakuu je mezní rychlostí, že neexistuje prsten neviditelnosti atp., ale v příslušných žánrech akceptujeme antiteze k těmto poznatkům a ty určují náš horizont očekávání.

Princip „Jiného“ – konceptuální systémy mohou mít kategorii „vše ostatní“. Ta nemá ani centrální členy, ani zřetězení.

Kategorie „vše ostatní“ či ve slabší verzi „jiné“ (tj. nezařaditelné do stabilizovaných kategorií) je beze zbytku použitelná na *nežánr* „divných filmů“, o kterém pojednal Michal Bregant na loňské filmologické konferenci v Poněšicích.²⁸⁾ Není náhodou, že u těchto filmů, u nichž cítí, že nejsou vnitřně propojeny (chybějící kategoriální zřetězení), zdůrazňuje nepředvídatelnost (chybí žánr jako horizont očekávání) a popisuje „divný film“ jako „dílo *in statu nascendi*“. V zobecňujícím posunu lze říci, že jde o *žánr ve stavu zrodu*, o umístění se do centrálního místa dosud nevzniklého žánrového prostoru, o vznik singularity, která je potencialitou prostoru, prvním bodem možného zřetězení. V tomto ohledu proto můžeme opravit odpověď Tzvetana Todorova na otázku, odkud se berou žánry: „[...] z jiných žánrů, nový žánr je vždy transformací dřívějšího, předešlého nebo předchozích“²⁹⁾, takže žánry mohou vznikat „clusterovým srůstáním“, expanzí milieu, Big Bangem žánrového prostoru i z obsáhlé kategorie „jiné“, která je primárně vymezena pouze *per negationem*.

Posledním konceptem kognitivní vědy, po němž „sáhneme“ ve snaze o explikaci hlavní myšlenky (ve stavu zrodu) celé studie, je pojem rekurentní sítě a pojmů přidružených (vektorové zpracování, trajektorie sekvencí vektorů, prototypické sekvence)

28) Michal Bregant, *O hranici divných filmů*. In: *Hranice (ve) filmu*. Praha 1999, s. 65 – 74.

29) T. Todorov, c. d., s. 15.

P. Churchlanda.³⁰⁾ Oproti v zásadě nečasovým kategoriím a konceptům G. Lakoffa zavádí do procesů rozpoznávání a kategorizace časovou dimenzi, o jejíž relevanci pro filmový žánr snad nikdo nepochybuje. Body v aktivizačním prostoru mozku proto nabývají povahy trajektorií. Již na senzomotorické úrovni nejjednodušších činností nestačí jediný motorický vektor (impuls určitého směru a velikosti), ale vhodná trajektorie, sekvence motorických vektorů. Churchland dále dokládá generování aktivizačních vektorů *nezávisle* na vytváření motorických vektorů vlivem vnější stimulace. Do této sféry spadají tzv. limitované cykly, tj. stabilizované sekvence vektorů, které řídí například chůzi nebo dýchání, pravděpodobně všechny automatizované či habituálně pod sféru uvědomování kleslé aktivity. Průběžná linie v aktivizačním prostoru, kontinuální sekvence vektorů pak může reprezentovat určitou komplexní sensorickou skutečnost;³¹⁾ v duchu Churchlandových závěrů můžeme rozšířit tuto tezi i nad rámec „pouhé“ percepce a motoriky, k osmyslení, apercepci, interpretaci, symbolické referenci, narativnímu porozumění (Ricoeur).

„Rozpoznání prototypických sekvencí ve světě – vlastně jakýchkoli sekvencí vůbec – vyžaduje vlastnictví rekurentních cest v rozpoznávací síti. Rozpoznání vyžaduje předchůdné synoptické konfigurace, aby mohlo vytvářet rámec čekajících kategorií, jehož selektivní aktivizace konstituuje síťové rozpoznání vnímané sekvence jednání.“³²⁾ Kategorie jsou pak, při zahrnutí časové dimenze, linie (sekvence vektorů), nikoli body. „Rámec čekajících kategorií“ můžeme ve smyslu dosud řečeného promítnout na filmový žánr, „synoptické konfigurace“ na sémantické, syntaktické a pragmatické dimenze příslušných filmových žánrů s plnou vahou temporality a tedy chápat žánr jako sekvenci vektorů, sekvenční vektorovou kategorizaci a rozpoznání. „Rekurentní cesty“ pak odkazují jak ke „zkušenostním doménám“, „specifickým znalostem“ v Lakoffově modelu, k žánrové kompetenci diváka i tvůrce, tak také k paměti, kam někteří badatelé situují v podobě paměťového metatextu žánrový model.³³⁾

Churchland podniká i malý exkurz do oblasti umění a mluví o bázi výkonů umělců i vědců jako o osvojení si „rodiny“ či systému prototypických výkonů. Například kompetence pro skládání hudby vyžaduje asimilaci prototypů, stejně jako kompetence pro aplikaci nějaké vědecké teorie. „Tyto prototypy jsou u školeného hudebníka reprezentovány vhodnými oblastmi neuronálního aktivizačního prostoru, resp. pravděpodobněji, vhodnými trajektoriemi v tomto prostoru.“³⁴⁾ Při zahrnutí časové dimenze pak musí fungovat rekurentní síť. Důležitým faktorem, emanujícím z modelu rekurentní sítě a prototypických trajektorií je možnost doplňování vektorové sekvence (například melodie

30) P. Churchland, *The Engine of Reason, the Seat of the Soul. A Philosophical Journey into the Brain*. Cambridge (Mass.) 1996.

31) Tamtéž, s. 102.

32) Tamtéž, s. 106.

33) Srov.: „Jediný způsob, jakým může žánrový model nebo žánrová pravidla existovat je [...] jako paměťový metatext. Je to díky tomu, že diváci operují se soubory očekávání a rovinami předpověditelnosti, že je možné vnímat případy variací, opakování, rektifikací a modifikací. V tomto smyslu lze žánr považovat za jeden kontinuální text.“ Viz J. L. Leutrat, *Le Western*. Paris 1973, s. 35 – 36; srov. dále s plánem imanence, kontinuálním milieu či žánrovým prostorem výše.

34) P. Churchland, c. d., s. 296.

po vyslechnutí několika jejích tónů nebo rozpoznání známé, ale částečně skryté tváře), tedy pohyb v horizontu očekávání. Vektorové zpracování (podobnost s fenomenologickou intencionalitou zde nebude jen povrchní), zahrnující i vektorové doplňování (induktivní inferenci, ale i abdukci a dedukci), pracující s trajektoriemi, vektorovými sekvencemi, operuje v „prostoru vysoké dimenzionality s široce rozestými prototypickými místy a téměř nekonečnými objemy, které teprve čekají na prozkoumání“.³⁵⁾ Tento popis zdá se poměrně přesně koresponduje se zde proponovaným pojetím žánrového prostoru, pokud doplníme za „prototypická místa“ i útvarové (gestalt) kvality trajektorií a jejich vzájemné zřetězení. Žánr pak můžeme chápat jako multidimenzionální prostor, protkaný sítí vektorových sekvencí, jejichž průsečíky, uzly či trsy (clusters) spoluvytvářejí síť, rozechvívající se, aktivizovanou s postupnou vektorovou kategorizací při recepci filmového díla. Moucha konkrétního díla je tak lapena v pavučině milieu plánu imanence, do níž se stále více zamotává; vektorové sekvence díla (jako konstituujícího se estetického objektu) rezonují s prototypickými sekvencemi žánrové rekurentní sítě a možnostmi vektorových doplnění (horizontem očekávání), včetně zpětných modifikací v rámci recepcce i response (neboť při recepci je dílo „vetkáváno“ do žánrové sítě, kterou *ipso facto* modifikuje) umožněných rekurentní povahou sítě. Koncepty vektorové kategorizace, sekvencí a sítě, na pozadí zkušenostních gestaltů, plánů imanence, rizomatické strukturace umožňují zahrnout do žánrového modelu všechny tři sémiotické roviny, temporální dimenzi jak jednotlivých děl, tak i historického vývoje filmových žánrů a filmu jako média, umožňují skloubit tvorbu, recepci i kritiku jako (sebe)reflexi recepčních aktů a jejich „objektových“ pólů.

Nebylo cílem této studie podat taxativní výměr vektorových charakteristik zavedených žánrů, ani předpovědět žánry nové, pouze nabídnout náčrt modelu, jehož potenciální explanační síla by přesahovala „sémanticko-syntaktický přístup k žánru“.

V zobecňujícím, abstrahujícím nástinu, v žánru „průzkumné studie“ nepatří do horizontu očekávání triumfální završení, jehož obsahem by bylo poslední slovo o tom, „jak to s tím žánrem doopravdy je“. U vhodně naladěného (žánrově kompetentního) čtenáře by proto, doufejme, nemělo dojít ke zklamanému očekávání.

doc. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc. (1951)

Vystudoval FF UK (obor estetika). Po absolutoriu (1985) působil mj. v Čs. filmovém ústavu a Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. V současnosti je vedoucím katedry estetiky FF UK, kde přednáší od roku 1990. Zabývá se estetikou 20. století a problematikou temporality, fikce a ontologie uměleckého díla. Mj. publikoval knižně *Temporalita metafory* (1993), *Čas v možných světech obrazu* (1995), *Mimésis, Fikce, Distance* (1996).

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra estetiky, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

35) Tamtéž, s. 297.

Další použitá literatura:

- Fauconnier, G.: *Mental Spaces. Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge (Mass.) 1985.
- Foucault, M.: *Slová a věci*. Bratislava 1987.
- Hofstadter, D. R.: *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. London 1980.
- Johnson-Laird, P. N.: *Mental Models. Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*. Cambridge (Mass.) 1983.
- Prince, G.: *Narratology*. The Hague, Mouton 1982.
- Ryan, M. L.: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington 1991.

SUMMARY

GENRE AS A VECTOR CATEGORIZATION
OF THE FILM WORK OF ART

Vlastimil Zuska

The ten years ago in the first issue of the first volume of *Illuminace* was published Rick Altman's article (in Czech translation by the author of this paper) *A Semantic-Syntactic Approach to Film Genre*. The development of the movies, of philosophy, film theory and criticism, as well as philosophy of mind and cognitive science, blending of genres, intertextual exchanges among works of various arts has gradually demonstrated certain reductive insufficiency of that approach. The author tries in the present article to offer a new genre model using philosophical concepts of Deleuze and Guattari (plane of immanence, chaos, brain), Lyotard (discursive genres) and especially concepts and approaches of the cognitive science – experiential gestalts, vector processing, multidimensional mental space, recurrent networks and others. With inclusion of pragmatic aspect of movies (e.i. with reception of the film work of art and the notion of horizon of anticipation or expectancy) into genre consideration, the resulting new model would have more explanatory power than the only semantic-syntactic one. After a short journey through relevant contemporary genre studies, the author constructs the film genre as a multidimensional space with network of vector sequences, as a plane of immanence with individual film works in the role of concepts, as a cluster category without a center. During the reception of the film work of art its constitutive meaning sequences resonate with the network of vector sequences, namely with the genre space. The genre space makes possible a sensible and meaningful (aesthetic) experience of the film work of art.

Translated by Vlastimil Zuska

Články

SLUNEČNÍ PIERROT

„O světlech a stínech“ Henri Alekana

Karel Thein

Kniha Henri Alekana *O světlech a stínech*¹⁾ je bezpochyby zásadním dokumentem, týkajícím se světla jako podmínky možnosti „sedmého umění“, to jest filmu jako dlouho hledané spojnice mezi uměními času a uměními prostoru.²⁾ Alekanův podrobný výklad ukazuje, že role světla je vzhledem k filmové tvorbě dvojí, přesněji řečeno, že světlo funguje na dvou zcela různých rovinách. Na jedné je poutem přírody a techniky; na druhé je poutem času a prostoru jakožto forem událostí i jejich vnímání. Polarita přírody a techniky nemá v této souvislosti široký kulturní, ale naopak úzký operativní smysl: jde o rozdíl slunce a žárovky, tedy světla, které můžeme pouze zastínit, a světla, které můžeme zcela vypnout. Polarita času a prostoru je podstatně složitější, neboť v ní jde o způsob, jímž světlo zároveň určuje podobu lidské zkušenosti jako zkušenosti prostorové a vyjadřuje povahu lidské zkušenosti jako zkušenosti časové. Artikulace této dvojí zkušenosti, která je srdcem sedmého umění, je tedy syntézou zjevování prostoru a vyjadřování času. Stopa světla na filmovém pásu přímo odráží polohu zdroje světla a nepřímou – rámováním záběrů a stříhem, tedy perspektivně – vyjadřuje stav duše. Přímý odraz a nepřímý výraz jsou přitom analogické pouze a jedině v té míře, v níž má duše v lidské bytosti stejně objektivní byť neviditelnou roli, jaká v kosmu přísluší hvězdám včetně Slunce. Tak jako prach světa zviditelňuje sluneční paprsky, jsou člověkem vytvořené obrazy, včetně obrazů jazykových, prachem duše, který umožňuje názornou *figuraci* jejích pohybů a afektů. Světlo i duše jsou vnímatelné jen díky něčemu jinému a „jako něco“, tedy vždy nečistě.³⁾ Moderní světlo sedmého umění, podmínka sepětí prostoru a času, proto poukazuje k velmi starému rozlišení dvou stránek světla, jimiž jsou *odraz* a *iluminace*, případně světlo (*lumen*) a záře (*splendor*).⁴⁾

-
- 1) Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*. Editions du Collectionneur, Paris 1996 (2. dopl. vyd.).
 - 2) Autorem označení „sedmé umění“ je filmový kritik Ricciotto Canudo (1879 – 1923), jehož formulaci z roku 1907 Alekan cituje na s. 253: „[...] propast mezi uměními času a uměními prostoru je [sedmým uměním] zaplněna.“
 - 3) Jak vzápětí uvidíme, Alekan mluví o polaritě „světla žitého“ čili slunečního a „světla tvarovaného“ čili figurálního (H. Alekan, c. d., s. 9).
 - 4) Viz Plinius, *Historia naturalis*. XXXV, 29. Srov. Ernst Hans Gombrich, *The Heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance*. Phaidon Press, Oxford 1976, s. 3 – 18. Latinské výrazy *lux* a *lumen* označují obdobnou polaritu v řadě středověkých textů filosofických.

Alekanova kniha podává výklad těchto motivů v pěti nestejně dlouhých částech: *Světlo* (s. 6 – 25), *Sluneční světlo* (26 – 83), *Noční světlo* (84 – 103), *Umělé světlo* (104 – 169), a konečně *Světlo malířů a světlo filmařů* (170 – 284). Pro porozumění motivu transcendence světla a vztahu světla a duše jsou přitom klíčové tři kapitoly druhé části knihy, nazvané „Světlo a voda“, „Světlo a čas“, „Světlo a kosmos“, s nimiž souvisí kapitola „Světlo časové a nečasové“ z části čtvrté, kapitola pojednávající o rozdílu světla přímého a světla rozptýleného. Vedle rozboru těchto kapitol se následující text soustředí na komentář první, druhé a páté části knihy, včetně zdůraznění implicitních předpokladů Alekanova textu a několika historických odboček. Krátký závěr studie bude věnován jednak otázce andělů a průsvitnosti v Alekanově práci na Wendersově NEBI NAD BERLÍNEM, jednak otázce souběžné figurace a defigurace (zaostření a rozostření) předmětů pomocí světla v rámci jednoho a téhož filmového záběru. Zvoleným příkladem bude vztah celku a detailu v jedné scéně Cocteauova filmu KRÁSKA A ZVÍŘE, jehož kameramanem byl rovněž sám Henri Alekan.

Světlo

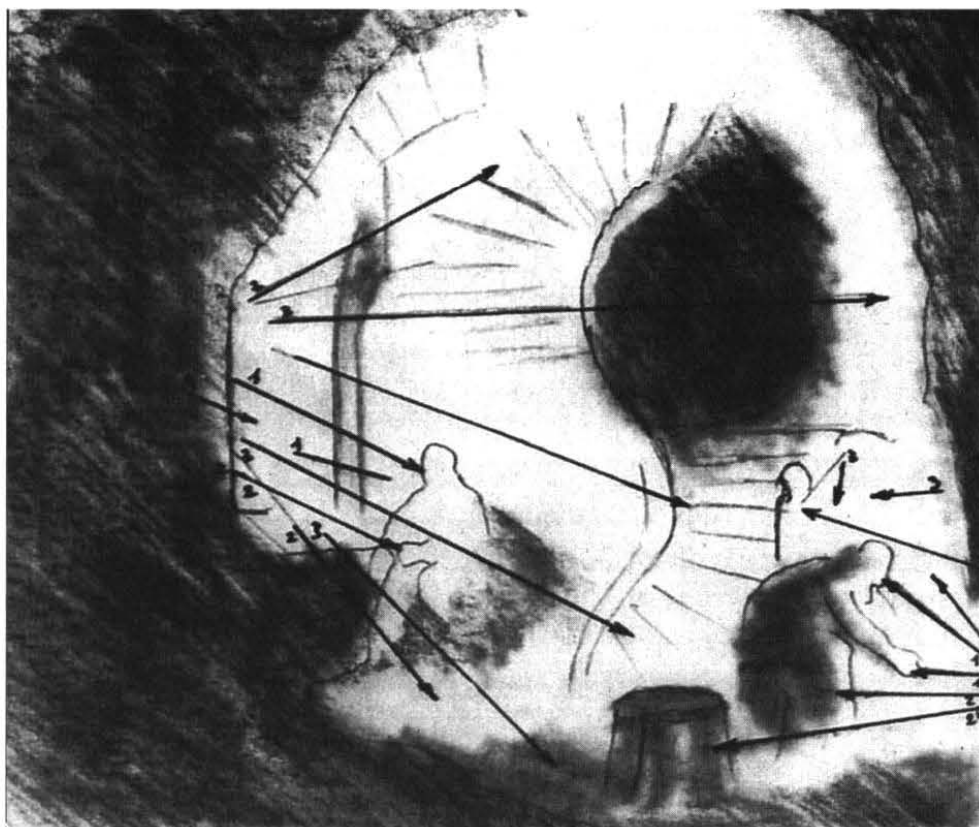
Krátká první část *Světlo* představuje hlavní cíl knihy: ukázat „účinek slunečního světla na lidské nitro a umělecký a technický postup, jímž je pomocí předem určeného osvětlení znovustvořena psychologická atmosféra, o níž usilují umělci“ (s. 9). Půjde proto o celkové utřídění jednotlivých výtvarných nasvícení a vysvětlení stavů duše, které jim přímo odpovídají. Na této rovině klade Alekan základy rétoriky světla ve smyslu popisu výtvarných výrazů různých technik osvětlení a jejich emocionální odezvy u diváka. Alekanova rétorika světla tak nepokrytě navazuje na problematiku Albertiho pojednání *De pictura* (1435), které promítlo do základů moderní teorie malby rétoriku Quintiliánovu i Cicerónovu.⁵⁾ Alekan však nechce jen popsat soubor technik, využívajících „tvůrčího mechanismu světla a jeho hluboké citové odezvy u člověka“ (s. 8). Při zkoumání tohoto mechanismu se stránka technická neustále prolíná s otázkou filosofické a teologické definice světla. Tato otázka přirozeně vyplývá z motivu techniky světla jako nápodoby nikoli osvětlených předmětů, nýbrž samotné aktivity světla, nápodoby nikoli hotových věcí, ale jejich vznikajících tvarů. Hned první strana textu výslovně vymezuje obzor toho zdvojení techniky a filosofie, rétoriky a teologie:

„Ve fotografii, ve filmu, televizi nebo na divadle je ‚osvětlení‘ fyzikálním ukázáním, ‚iluminací‘, či lépe ‚nasvícením‘ [...]; jde o podnět k myšlení, meditaci, reflexi; jde také o vyvolání pohnutí. Právě tyto dva důvěrně se prolínající úkony, jeden technický, druhý umělecký, umožňují vůli umělců, ovládajících světlo, vyvolat z temné nicoty obrazy, předkládané divákům“ (s. 8).

5) Srov. John R. Spencer, *Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento Theory of Painting*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“ 20, 1957, s. 26 – 44. Z hlediska našeho tématu je zvláště důležitý 11. paragraf Albertiho textu, zabývající se klasifikací a malířským užitím stínů a odrazů světla. Pro pozdější vývoj vztahu rétoriky a malby viz Jackie Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'Age classique*. Flammarion, Paris 1989.

ILUMINACE

Karel Thein: „O světlech a stínech“ Henri Alekana



*Svět učence je královstvím polostínu, v němž světlo znázorňuje
souvislý přechod od viditelného k neviditelnému a zpět*

Foto archiv

Prvním modelem „tvůrčího mechanismu světla“ je sám akt stvoření světa, rozeznání temnot výrokem „fiat lux“, *budiž světlo*. Dvojí otázce, týkající se jednak povahy tohoto aktu, jednak povahy vztahu světla a temnoty, odpovídají v první části knihy kapitoly „Interpretativnost světla“ a „Světlo metafyzické“. Celek obou kapitol představuje syntézu teologického modelu vztahu temnoty a světla s původním aristotelským modelem světla jako formy viditelných a barevných věcí. K této syntéze poukazují i zvolené ilustrace, mezi nimiž nacházíme čtyři fotografie z gotické katedrály ve Vézeley, Rembrandtovy *Žáky v Emauzích* a Dorého ilustraci 31. zpěvu Dantova *Ráje*, znázorňující kontemplaci světelné struktury ráje, a tím i kosmu jako celku. Naznačená syntéza přitom nepopírá různost svých původních zdrojů. Kapitola o „interpretativnosti světla“ je razantní zkratkou, postupující od světelné figurace božství a analogie Slunce a Krista, rozhánějícího svým příchodem tmu a stíny smrti, až k základu „interpretativnosti“ světla v dualitě slunečního světla a světla duše, které je základem souhry představivosti a paměti:

„Zjevování věcí, tvarů, je dílem světla. Jeho nepřítomnost ničí ‚předmět‘, protože již není vnímán. Mozek si však zapamatoval, co bylo viditelné.

Mozek zviditelňuje dva druhy obrazů: jeden, objektivní, je obrazem zaznamenaným ve světle přítomnosti, zatímco druhý, subjektivní, je obrazem uloženým do paměti ve světle minulosti. Filmař, jenž užívá přirozené světlo v přítomnosti a bez transpozice, vytváří přepis obrazů objektivních, kdežto při znovuvynalézání ‚předmětu‘ a jeho přesahu ve světle paměti je tvůrcem obrazů subjektivních [...]“ (s. 12 – 14).

Světlo přírody a světlo duše se tedy z hlediska filmu neliší jen jako přímý přenos a záznam, ale jako dvě různé možnosti přepisu, vycházející buď z prostoru světa, nebo z času paměti. Nutná otázka po jejich společném jmenovateli, či přesněji po společném obzoru toho, co lze zobrazit, se v Alekanově textu objevuje hned vzápětí jako otázka temnoty, která je zároveň „opakem“ a „východiskem“ světla (s. 14). Temnota je jménem hranice časového „sestupu“ či návratu, hranice dané mírou průzračnosti dějin jedince i lidstva, hranice, která by se v ideálním případě shodovala se samotným okamžikem stvoření a vzplanutím „prvního světla“. Sám Alekan je v příslušných pasážích své knihy velmi eliptický, my však musíme vysvětlit způsob, jímž tradice přistupuje k oběma právě uvedeným momentům: ke vztahu světlo – temnota na straně světa, a k analogii světla a myšlenkového úkonu na straně duše. V prvním případě bude naším východiskem Filoponův spis *O stvoření světa*, jenž je komentářem prvních veršů knihy Genesis, ve druhém Aristotelovo srovnání světla a rozumu ve spise *O duši*.

Filoponovo pojednání *O stvoření světa* (*De opificio mundi*)⁶⁾ je dílem křesťanského myslitele, jehož úkolem je kritika manichejské představy podstatné temnoty jako samostatného protikladu božské podstaty světla. K odmítnutí temnoty v tomto slova smyslu (včetně jejích důsledků pro bytí lidské duše) slouží Filoponovi aristotelská nauka o temnotě jako pouze nahodilé zbavenosti světla. Právě tato nauka je promítnuta

6) Pravděpodobným datem vzniku jsou léta 557 – 560. Pro historické souvislosti i podrobnější rozbor textu viz Étienne É v r a r d, *Philopon, la ténèbre originelle et la création du monde*. In: *Aristotelica. Mélanges offerts à Marcel de Corte*. Editions Ousia, Brusel 1985, str. 177 – 188.



*Setkání profilu Jean Sebergové a profilu dívky z Renoirova obrazu
poukazuje k jejich nesoučasnosti a faktu, že impresionismus světlo tematizuje,
kdežto Nová vlna je jako téma prostě opomíjí*

Foto archiv

do výkladu slova „temnota“ z úvodních veršů řeckého překladu Starého zákona. Věta „nad propastnou tůň byla tma“ (*skotos epanó tés abyssú*) prý popisuje vzduch, jenž není prostoupen žádným světlem, neboť výraz *skotos* označuje v první řadě „nepřítomnost a zbavenost světla“ (*hé tú fótos apúsia kai sterésis*). Je proto jasné, že temnota nemůže být „ani podstatou ani vlastností“. Je pouze zbaveností, nepřítomností světla, takže Bůh je ve vlastním smyslu pouze stvořitelem světla, nikoli temnoty, kterou stvořit nelze: proti biblickému performativu „budiž světlo“, *genétó fós*, nelze klást performativ „budiž tma“. Filoponův příklad člověka, jenž v místnosti zakrývá okno, stejně jako výklad verše, v němž Bůh ústy proroka prohlašuje „Já vytvářím světlo a tvořím tmu, působím pokoj a tvořím zlo“ (Izajáš 45,7), poukazují na zásadní nerovnováhu kladu a záporu. Věta „budiž tma“ nemůže ani mít ani tvořit žádný předmět. Jejím pravým smyslem je vždy jen „zhasněte světlo“. Manichejská dualita tmy a světla je nahrazena mnohostí významů světla, mnohostí určenou různorodostí předmětů, které stejnorodé světlo ozařuje či prostupuje. A jakkoli Filoponos ve svém komentáři nepřevádí tyto motivy do duchovní oblasti tak, jak to v rámci křesťansko-novoplatónské tradice ve stejné době provádí Pseudo-Dionýsios Areopagita, jeho chápání světla, které se zjevuje či projevuje pouze skrze mnohost tělesných předmětů, souzní stejně dobře s původním aristotelismem jako

ILUMINACE

Karel Thein: „O světlech a stínech“ Henri Alekana



*Anděl nenděží ani ryzí světelné skutečnosti toho, co je absolutně průhledné...
... ani temnotě pouze možné látky*

Foto archiv

platónsky inspirovanou metafyzikou světla.⁷⁾ Alekanův výraz „interpretativnost světla“ nás ovšem svou dvojnácností (světlo je zde zároveň předmětem i nástrojem poznání) přenáší především do Aristotelova pojednání *O duši*, v němž se motiv tmy jako pouhé nepřítomnosti světla úzce pojí s tématem pasivního a aktivního rozumu, pro jehož působení skýtá světlo možný výkladový model.

Sedmá kapitola II. knihy a čtvrtá a pátá kapitola III. knihy pojednání *O duši* obsahují v nejstručnější možné podobě základy většiny pozdějších teorií světla, které se na poli evropské filosofie i umění objevily, a to včetně teorie Alekanovy. Sedmá kapitola II. knihy, věnovaná zraku, průhlednosti a světlu, definuje světlo jako uskutečněnou průhlednost, přičemž průhledno (*ti diafanés*) je to, co je viditelné „nikoli prostě samo o sobě, nýbrž účinkem cizí barvy“. Voda a vzduch nejsou průhledné samy o sobě, ale jediné díky přirozené „průhlednosti“, kterou sdílejí s nebeskými sférami. Na rozdíl od vzduchu, jenž není průhledný jakožto vzduch, je světlo samo „uskutečněním průhledného jako průhledného“ (*hé energeia tú diafanús héi diafanés*). Právě proto však světlo není vidět. Vidět je pouze to, co je jím skutečně čili aktuálně osvětleno, zatímco „tam, kde je průhledné jen možné, je tma“. Tma je nepřítomnost světla v tom, co je průhledné, a ne podstatná neprůhlednost: „tataž podstata“, tvrdí Aristoteles, „je hned tmou, hned světlem“ (418b32).

Světlo i to, co je průhledné, jsou něčím bezbarvým. Barva patří povrchům těles jako jejich schopnost činit světlo viditelným. V tomto smyslu je barva viditelným světlem, které na rozdíl od světla samotného vykazuje pohyb. Zatímco „barva pohybuje průhledným“ ve smyslu pohybu místního, světlo průhlednost uskutečňuje. Tato průhlednost je prostředím barvy, jejím „živlem“, od něhož zůstává samo světlo odděleno, a to právě tak, jako zůstává aktivní neboli činný rozum oddělen od všech svých předmětů. A stejně jako jsou myšlenky čili akty rozumu na těchto předmětech nezávislé, avšak bez nich zcela nezachytitelné, takže „sebereflexe“ je vždy jen reflexí „něčeho“, tak také světlo nemá žádný vlastní viditelný obraz, ale tvoří podmínku všech obrazů a zobrazení. Tuto klíčovou analogii, kterou převezme řada myslitelů počínaje Plótínem a Augustinem,⁸⁾ navrhuje Aristoteles v páté kapitole III. knihy svého pojednání v návaznosti na příklad, v němž se filosofické základy fotografie i filmu soustřeďují do duše jako povrchu lidského života.

Stejně jako se v celé přírodě všechny druhy bytostí skládají z látky, která obsahuje možnost všech věcí, a z činného momentu, který je jejich přímou příčinou (tedy díky němuž se určité možnosti látky uskutečňují), tak také v duši je obsažen obdobný rozdíl. Rozum je „jednak takový, že se stává vším (*panta ginesthai*), jednak takový, že jako nějaká zdatnost všechno působí (*panta poiein*), jako například světlo. Neboť i světlo jistým způsobem činí barvy jen možné barvami skutečnými“ (430a14-17). Činný rozum je neměnný a věčný jako světlo, zatímco trpný rozum je možností myslet cokoli, tak jako průhlednost

7) Pro dějiny vzájemné artikulace těchto pramenů viz Klaus H e d w i g, *Sphaera Lucis. Studien zur Intelligibilität des Seienden im Kontext der mittelalterlichen Lichtspekulation*. Aschendorff, Münster 1980. Srov. Josef K o c h, *Über die Lichtsymbolik im Bereich der Philosophie und der Mystik des Mittelalters*. „Studium Generale“ 13, 1960, str. 653 – 670.

8) Srov. Aurelius A u g u s t i n u s, *De vera religione*, XXXIV, 64: „ukážte mi člověka, jenž by viděl, aniž by si představoval něco tělesného (qui videat sine nulla imaginatione visorum carnalium)“.

je možností barvy.⁹⁾ Smyslem této analogie je jistě vysvětlení polarity myšlení a myšleného předmětu jakožto polarity, jejíž schéma platí v základních rysech též pro vztah tvaru a látky jakožto vztah, jenž se sám stává modelem sepětí duše a těla a působení duše na tělo. Duše se chápe jakéhokoli předmětu a dospívá k jeho „pochopení“ tak, jako světlo dopadá na libovolný povrch, na němž se díky průhlednosti uskutečňuje barva jako jakési „pochopení oka“. Duše, chápající se libovolných předmětů či těles, je přitom podstatně vázána k jednomu z nich, jemuž bezprostředně udílí tvar a činí je „svým“ tělem. Aristotelskou duši lze proto ve zkratce nazvat světlem těla, to jest tím, co definuje jeho povrch a jeho meze. Tento moment je velmi důležitý pro celou problematiku Alekanova textu, protože nám připomíná, že Aristotelova analogie činného rozumu a světla jistě do určité míry odkazuje na Platónovu *Ústavu*, zároveň se ale stává samostatným zdrojem novoplatónské metafyziky a mystiky světla. Právě aristotelská analogie světla a činné stránky duše stojí v pozadí Plótínova pojetí živého těla jako formovaného „stínem duše“ (*skia psychés*), který tělo prostupuje. Tělo živých bytostí není nikdy naprosto temné, je jen neprůhledné. Přejímá část světla, jež v sobě neustále drží duše,¹⁰⁾ která je v novoplatónské hierarchii bytí zároveň příjemcem „vyššího“ světla Rozumu a konečně Jedna, které je beztvarým zdrojem všech tvarů a světlem bez světelného zdroje. Tato hierarchizace zakládá možnost vzestupu od neprůhledného povrchu těla až okamžiku náhledu, v němž se oči plní světlem, aniž by vnímaly jakýkoli jiný předmět než světlo samo.¹¹⁾ Jakkoli je tato extatická „ztráta perspektivy“, v níž se každé hledisko rozpouští v čiré záři, Aristotelově pojetí činného rozumu zcela cizí, je třeba mít na paměti, že také aristotelský činný intelekt vposledku odkazuje k prvnímu hybateli čili bohu, jenž je světlem bez látky, to jest světlem neviditelným a nepředmětným. V obou případech je tedy světlo skutečností, *energeia*, která se ve smyslovém a tělesném světě projevuje aktivitou, utvářející činností, která je „stopou“ ryzí činnosti první příčiny. V obou případech před sebou máme model zároveň myšlenkového úkonu i aktu umělecké tvorby. Západní umění je „původně konceptuální“, protože využívá světla k práci s barvou jakožto uskutečněním průhlednosti. A právě z tohoto hlediska vychází nejlépe najevo jedinečnost prvních desetiletí fotografie a filmu, neboť jestliže lze dějiny malířství definovat jako uskutečňování možností v rámci celého barevného spektra, pak fotografie a film původně pracovaly s tímto rámcem samotným. Jejich doménou byly černá a bílá jako základní a krajní barvy, z nichž povstávají všechny ostatní, které jsou „uprostřed“ mezi nimi.¹²⁾ Aristotelské pojetí světla a barvy tak odhaluje paradox vztahu malířství a fotografie: každá směs černé a bílé uskutečňuje díky světlu další a další možnosti průhlednosti, neboť vytváří další

9) Pro různé interpretace pojmu „činného rozumu“ viz Julian Barnes, *Aristotle's Concept of Mind*. „Proceedings of the Aristotelian Society“ 72, 1971 – 1972, s. 101 – 114; Michael Frede, *La théorie aristotélicienne de l'intellect agent*. In: Gilbert Romeyer Dherbey (Ed.), *Corps et Ame. Sur le De Anima d'Aristote*. Vrin, Paris 1996, s. 377 – 390.

10) Enneady, II, 9, 3, 1 – 5. Srov. rovněž IV, 4, 18, 1 – 10. K Plótínově chápání světla a jeho vztahu k duši viz Werner Beierwaltes, *Die Metaphysik des Lichtes in der Philosophie Plotins*. „Zeitschrift für philosophische Forschung“ 15, 1961, s. 334 – 362.

11) Enneady, VI, 7, 36, 19 – 20.

12) Černá je tedy krajním stupněm nepřítomnosti bílé v tom, co je průhledné. Viz Aristotelés, *O vnímání a vnímatelném*. 439a-440b, 442a-b.

barvu, tato tvorba je však zároveň redukcí možností, které černá a bílá původně obsahují. Každé stvoření světa je smrtí světa jiného a nic nezamlžilo pravou povahu filmu více, než vpád předmětnosti způsobený vynálezem barevného negativu.¹³⁾ Jedině černobílý film nebyl nikdy „procedurální“ imitací malířství, ale nápodobou činnosti samotné duše.

Důležitost tohoto momentu vystane opět jasněji na pozadí Aristotelova textu o dvojí stránce života duše, to jest stránce činné a trpné. V tomto ohledu lidská duše zároveň „jako“ světlo jedná a světlo přijímá. Pasivní stránka duše hraje vzhledem ke smyslovému světu úlohu filmového negativu. Trpný rozum čili rozum v možnosti „je v jisté míře myslitelnými předměty, ale ve skutečnosti není ničím, dokud nemyslí. Je třeba představit si to tak jako u desky, na které ve skutečnosti není nic napsáno. Tak je tomu i s rozumem.“¹⁴⁾ Zatímco ryzí činnosti rozumu odpovídá v Aristotelově textu světlo jako uskutečnění tvarů, trpné stránce rozumu odpovídá příklad psací tabulky (*grammateion*), která je připravena přijmout písmo či kresbu. Tato tabulka je možností aktu *grafein* („psát“ či „kreslit“), přičemž v případě vnímání povrchů věcí je psacím nástrojem samo uskutečňující světlo. Tento aristotelský náhled si uchová svou sílu i v tradici křesťanské a zdá se, že stojí v pozadí vytvoření samotného slovesa „fotografovat“, *fóteino-grafeisthai*, jehož autorem je sinajský poustevník jménem Filotheos.¹⁵⁾ „Fotografovat“ znamená v tomto novém, a přesto stále aristotelsky inspirovaném kontextu, nechat do duše vstoupit samo světlo jako beztvarou a nepředstavitelnou tvář nekonečného a skutečného Boha, jinými slovy maximálně otevřít pasivní stránku duše božské činnosti. Zatímco aristotelské myšlení bylo aktivitou duše, která jako ruka mačká spoušť a otevírá své oko světlu na přesně danou dobu osvitů čili uchopení předmětu, křesťanská meditace je co nejdelší expozicí, vystavením fotografické desky duše božskému světlu, jinými slovy destrukcí předmětu.

Film zůstává v tomto ohledu aristotelskou disciplínou, neboť jeho snahou je předměty chápat, nikoli ničit. Prvek „osvícení“ je ve filmu původně přítomen na rovině techniky, ta se však automaticky stává přímým nástupcem duchovní tradice. Meditace je delegována na aparát či přístroj, jenž zároveň zastupuje a zdvojuje lidské nitro. Fotografie a film nám nabídly původní a první autoportréty ducha, neboť zachytily beztvaré světlo, opisující a definující tvar jakéhokoli předmětu. Proto má film stejné spektrum možností jako duše, na rozdíl ní však zastavuje čas otištěných předmětů, které proměňuje zároveň v nepopíratelné stopy i přízraky, ve stopy jak nahodilosti tak nezměnitelnosti. Tyto rysy jsou přitom vlastní především filmu černobílému, jehož struktura lépe odpovídá činné a trpné stránce duše. Černobílý film neprovádí překlad předmětů skrze barvy jako to činí malba, ale ukazuje „černobílé možnosti“ našeho barevného světa, které se díky svému

13) Alekanova práce na Wendersově NEBI NAD BERLÍNEM, o níž bude řeč níže, je velkou rozpravou právě na toto téma.

14) Aristotelés, *O duši*, 429b31-430a2.

15) Filotheova životní data jsou nejistá. Víme pouze, že žil v období mezi 9. a 12. stoletím. Rukopisy s textem jeho *Filokalie (Lásky ke kráse)* jsou roztroušeny mezi Madridem, klášterem Athos, Moskvou, Jeruzalémem, Oxfordem, Paříží a Vídní. Pro další podrobnosti včetně analýzy Filotheova pojetí vztahu světla a duše viz Georges Did-Huberman, *Celui qui inventa le verbe «photographier»*. In: T ý ž, *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Minuit, Paris 1998, s. 49 – 56.

otisku či stopě drží blíže krajním pólům možnosti a skutečnosti. Film je oproti malbě jak bezprostředněji duchovní tak bezprostředněji materiální.

Záměrem předchozího výkladu bylo upozornit na motivy, které tvoří implicitní pozadí Alekanova chápání „interpretativnosti světla“ a „světla metafyzického“, a tím také poskytnout určité vodítko k pochopení otázky, kladené Alekanem před koncem první části knihy: „Není snad úlohou světla, ať už jde o jakýkoli předmět, přimět nás procházet prostorem podle umělcovy vůle, a tak nás uzavřít v labyrintu jeho myšlenek a hluboce nás jimi prodchnout?“ (s. 21 – 22). Tato „světelná telepatie“ není ničím jiným než obrazem umělce jako činného rozumu, jenž modeluje trpný rozum diváka. Tento obraz je konečně zvýrazněn závěrečnou větou první části, shrnující „dva prvky, v nichž spočívá konstituce malířských nebo filmových obrazů: kompozice a světlo“ (s. 22). Neboť právě tato dvojice je dvojčetem trpné a činné stránky duše v aristotelském slova smyslu. Látka věcí a činnost světla zde otevírá přímý vstup do Alekanova vlastního filmového světa a jeho praxe.

Světlo sluneční, světlo umělé

Počínaje touto částí je Alekanova kniha již zcela explicitním výkladem výtvarného působení různých druhů světla. Slunečnímu světlu, případně syntéze tohoto světla a osvětlení umělého, je věnována řada kapitol, z nichž se zde soustředíme pouze na zvláštní celek tvořený již zmíněnými kapitolami „Světlo a voda“, „Světlo a čas“, „Světlo a kosmos“, spolu s nimiž je nutné číst kapitolu „Světlo časové a nečasové“ ze čtvrté části knihy.

Na rozdíl od delší kapitoly „Světlo a čas“ tvoří kapitolu „Světlo a voda“ pouhá čtyři souvětí. Jejich důležitost je dána tím, že v nich vstupuje na scénu látka, která se neomezuje na odrazení světla od povrchu těles, která se z ní skládají. Voda je živlem, jenž je vůči světlu prostupný, a v němž tedy světlo přestává předměty pouze obtékat, oblékat a definovat. Voda není světlem ohraničena, ale prostupována. Proto ji světlo nejen zjevuje, ale také a především proměňuje. Tuto proměnu označuje Alekan za „poetickou alchymii“, díky níž není světlo viditelné jen skrze prach a jiné drobné částičky a tělíška, ale objevuje se v silné vrstvě masivního těla jednoho ze základních živlů. Voda je prostředí, v němž světlo tvaruje přímé ekvivalenty lidských emocí jako pohybů duše. Oko je oknem do duše, avšak i toto okno září jen proto, že je vlhké, nikoli proto, že by bylo lidské. Pohled zvířat, základ jejich fotogeničnosti, odráží lidské dojetí jako místo sňatku vody a světla.

Od neprůhledných předmětů na straně jedné a vody na straně druhé přechází Alekan k nehmotným, ale viditelným průvodcům věcí, jimiž jsou jejich stíny. „Stín stejně jako světlo nabývá tvaru pouze tehdy, když se setká s látkou“ (s. 55 – 56). Stín je dvojníkem tvaru, který dává předmětu světlo, je „negativem“ neodlučitelným od osvětleného povrchu. Prodlužování a zkracování stínů je zároveň přirozeným zobrazováním jinak abstraktní hodnoty jménem „čas“. Čas, odměřovaný především sluncem, je projekcí nebeských pohybů na zemský povrch, projekcí, kterou nerovnost tohoto povrchu činí přímo viditelnou: světlo, přicházející z nebeské sféry, se odráží nerovnoměrně. Tvary stínů, jejich plocha, se mění jak podle pohybu osvětlených věcí, tak podle pohybu slunce,

jehož paprsky jsou ráno a večer horizontální, v poledne vertikální. Stín je stopou stvoření světa a předznamenáním jeho konce, neboť přesahuje pouhou časovou přítomnost. Deformace stínů jsou deformacemi času v řadě fiktivních rozměrů, v nichž se realizují jiné možnosti světa než jaké uskutečňuje světlo na ploše, na niž dopadá. „Ve stínu“ probíhá jiný život než na slunci. Světlo dává povrchu věcí určitou velikost, stíny se však pouze zvětšují a zmenšují, čemuž odpovídá jejich velmi silný emocionální účinek. Stíny jsou rubem stvoření tak, jako je čas rubem věčného světla.

Sepětí stínu a času jako dvou „negativních“ pólů tělesného života vede k otázce po možnosti či nemožnosti „absolutního stínu“, tedy „stínu beze stopy světla“, vzniklého zastíněním slunečních paprsků nějakým pozemským předmětem (s. 56). Takový stín je možný, ne však na naší Zemi. Otázka absolutního stínu je otázkou kosmického, mimozemského světla. Kapitola „Světlo a kosmos“, pro niž je úvaha o absolutním stínu východiskem, obsahuje několik klíčových pasáží celé knihy, v nichž Alekan vřazuje film a lidská umění vůbec do souvislostí celku kosmu a do výjimečnosti našeho pozemského prostředí, ohraničeného vrchní vrstvou atmosféry. V tomto prostředí je každé světlo tím, pro co si Alekan vypůjčil název z *Pojednání o malbě* Leonarda da Vinci: žijeme ve „světle vzduchu“, jehož příčinou jsou atmosférické vrstvy, které „bez ustání, ve dne i v noci, vytvářejí světlo rozptylované kapičkami, zrnky prachu, vyzařováním všeho druhu, které obepíná naši planetu“ (s. 56). Světlo kosmu, „vnímané a fotografované kosmonauty“, je naopak absolutním, nesmíšeným slunečním zářením, jehož rub, stín, je stejně ryzí, bez oné široké škály odstínů, které pozorujeme na Zemi. Alekan překládá tuto situaci do estetického soudu: pozemská krása je podstatně nečistá, na rozdíl od čistého světla a čistých stínů meziplanetárního prostoru, v němž se neodehrává filmová zápleтка, ale neustálé střídání dvou extrémů, oscilace mezi dvěma krajními stavy. Světlo kosmu je světlem „krutě monotónním“, zbaveným mnohosti významů a odstínů, která je vlastní „světlu vzduchu“.

Polarita kosmu a Země má podle Alekana přímé důsledky pro estetiku a psychologii filmu. Kosmickou „dvojbarevnost“ záře a stínu lze na výkladové rovině snadno včlenit do kulturního a citového protikladu světla a tmy, dne a noci, dobra a zla. Výkladovou rovinu, rovinu kulturních symbolů, však v tomto případě praktická rovina umění nemůže využít přímo, neboť na rozdíl od „světla vzduchu“ uniká kosmické světlo veškeré naší moci. A protože se sluneční paprsky ve své pozemské podobě nemohou stát náhradou za světlo kosmu, musí být taková náhrada vytvořena ve filmovém studiu. Svou bezmoc před světlem kosmu si film vynahrazuje zastíněním „světla vzduchu“ a vytvořením světla umělého.¹⁶⁾ Umělé světlo není ekvivalentem záře slunce, jemuž se svou silou nemůže rovnat. Je však jedinou lidskou technikou, která umožňuje redukovat odstíny světla v takové míře, která napodobuje ostré kontrasty vesmírných světél a stínů: „tento postup očištění výtvarné škály nám umožňuje vstoupit do světa, jenž je blízký kosmu“ (s. 58). Také filmová technika je přirozeností na druhou, očistným výrazem původní

16) Ojedinělým pokusem o tematickou práci s polaritou kosmického světla a „světla vzduchu“ zůstává Kubrickův film 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA. Jedině v rámci této polarity lze ostatně ospravedlnit slavný a zdánlivě protismyslný záběr matného monolitu nikoli již „usazeného“ na tu či onu planetu, ale plujícího vesmírným prostorem na rozhraní mezi světlem a stínem.

lidské mnohosti a nečistoty. Umělé světlo studia zároveň vyjadřuje a smazává vzdálenost kosmu a člověka.

Právě toto téma rozvíjí velmi podrobný výklad o práci se *Světlem umělým*, jehož teoretickým srdcem jsou kapitoly „Světlo časové a nečasové“ a „Světlo sluneční a protisluneční“, z nichž první zmíněná navazuje na motiv náhrady kosmického světla, zatímco druhá silně předznamenává závěrečnou část knihy, zabývající se vztahem světla malby a světla filmu. Návaznost na rozlišování mezi kosmickým světlem a jeho atmosférickým překladem a znečištěním je zcela zjevná, protože polarita světla časového a ne časového není ničím jiným než napětím mezi světlem přímým a nepřímým či rozptýleným. Rozptýlené světlo neumožňuje přesně určit polohu svého zdroje v prostoru, čímž znemožňuje rovněž orientaci v čase. Jeho světlo je proto „nečasové“: „v takovém osvětlení vyvolává absence vnímání času zcela jiný pocit. Zatímco jednosměrné světlo spojuje předmět s pozemským světem tak, že předmět v něm vrhá stíny, rozptýlené světlo, jemuž chybí stínová protiváha, zanechává člověka v neurčitém světě, jenž leží mimo čas“ (s. 139). Rozptýlené světlo „vysvobozuje člověka z časoprostoru“ a nechává jej vznášet se v neorientovaném světě, jenž je stopou vždy nepřítomného kosmu, stopou uměle stvořenou ať už filmařem nebo malířem.¹⁷⁾ Malba a film se shodují svou světelnou reflexí lidské přirozenosti. Jejich rozdíl spočívá pouze v tom, že „filmař své téma světlu podřizuje, zatímco malíř světlem své téma tvoří“ (s. 34).

Světlo malířů a světlo filmařů

Jak již bylo řečeno, téma závěrečné části Alekanovy knihy je předznamenáno kapitolou pojednávající o odlišnosti mezi „světlem slunečním“ a „světlem protislunečním“. Ke zvratu „od slunečního k protislunečnímu účinku světla“ dochází podle Alekana tehdy, „nachází-li se zdroj umělého světla pod pomyslným obzorem“ (s. 107). Řečeno názorně, „protisluneční“ není každé umělé světlo, ale jen to, které nasvěcuje snímáný výjev z úhlů, z nichž by jej světlo slunce v žádné chvíli slunečního roku nasvítit nemohlo. Na rozdíl od světa opakovaného střídání dní, nocí a ročních období, jehož tvar i čas je definován světlem slunečním, protisluneční světlo odhaluje světy nové a „nepřirozené“. Ve slunečním světle nebo nápodobě jeho úhlů dopadu je zvolené téma na negativ přepisováno, světlo protisluneční však jako světlo plynoucí z obraznosti samotný námět proměňuje. Odchylna jeho zdroje od sluneční dráhy je příčinou nečekaných tvarů věcí a stínů, které nejsou v obvyklém poměru k tomu, čeho jsou stíny. V malbě i filmu dává rozkvést fantasmatům jako nelidským výtvorům lidského rozumu. Právě díky nim se rodí možnost jiné, nearistotelské poetiky filmu, v níž „světlo překrývá ireálností svých struktur realitu světa tvarů“.¹⁸⁾

17) Jako malířský příklad, jenž ukazuje, že absence časoprostoru není absencí dynamického děje, je zde reprodukována Uccellova *Bitva u San Romana*.

18) Na stranách 108 – 109 ilustrují toto téma *Sen svatého Josefa* od George de La Tour a černobílá fotografie ukazující jednoho Jamese Stewarta a dvě Kim Novakové z Hitchcockova *VERTIGA* (původ této fotografie není bohužel uveden).

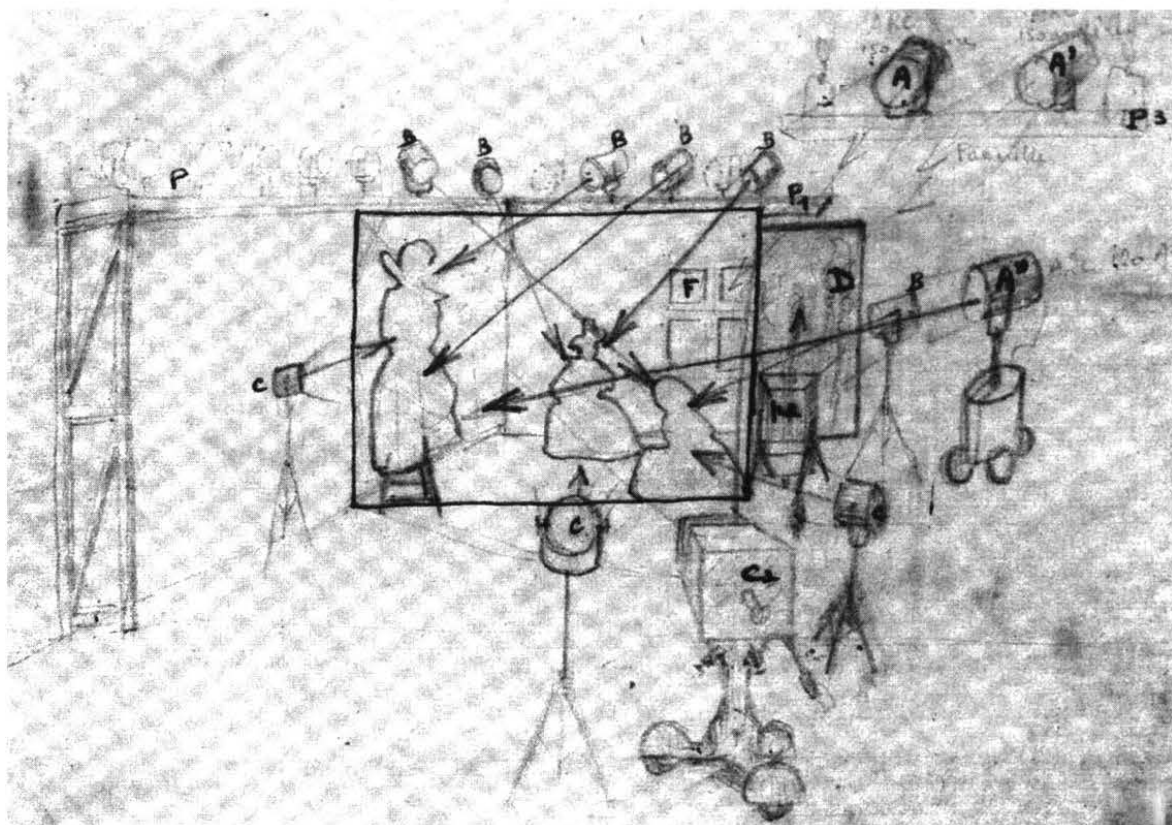
Sama část věnovaná dlouhé řadě srovnání světla malby a světla filmu je vrcholem knihy především díky analýzám, v nichž Alekan, zkoumající jednotlivá díla, osciluje mezi aristotelskou poetikou světla slunečního a nearistotelskou poetikou světla a světa „nepřirozeného“. Zkoumání mechanismu světla v renesanční malbě zde vede ke zdůraznění dvou momentů, jichž dokáže využít stejně tak pozdější malba jako film. Prvním z nich je světelná dramatizace biblických témat ve freskách Masacciových, druhým Leonardův vynález *chiaroscuro* neboli šerosvitu, jehož mistrem a vládcem jeho tajemství se stane Rembrandt van Rijn. Rozbor Rembrandtova obrazu *Meditující učenec* je v tomto ohledu exemplární, neboť jde o dílo vymykající se poetice aristotelského světla i světlu přízračnému. Svět učenice, sedícího poblíž jediného okna místnosti, je královstvím polostínu, v němž temné plochy výrazně převládají nad světlými. Přesto, tvrdí Alekan, „je světlo hlavním autorem“ tohoto obrazu, v němž hlavní námět vyvstává z rozptýleného, měkkého světla, jehož zdroje lze snadno odhalit, ne však pevně ohraničit. Obraznost je zde promítnuta do „architektury světla a stínů“, nikoli do nových forem jevů. Rembrandtův štetec promítá do navrstvení barev světlo, které Alekan označuje za „mystické“ v přesném slova smyslu: dotýká se samotných hranic jednobarevnosti a vede k přesahu od tvarů smrtelných věcí do vznešena stvoření, k přesahu znázorněnému *souvislým přechodem od viditelného k neviditelnému* a zpět, čímž umožňuje stejně souvislý přechod mezi konkrétními a abstraktními vrstvami našich emocí (s. 181 – 184). Meditace Rembrandtova učenice rozkládá do bezčasí rozptýleného světla okamžik prvního prozáření, jímž začíná kniha Genesis, a sahá dokonce až „před“ něj, k tajuplnému a nedostatečnému smyslu říše stínů, který se znovu a znovu vrací do lidské duše. *Meditující učenec* je zároveň zmenšeným světem, zvětšenou duší a pokusem o jejich experimentální prolnutí.

Rembrandtův experiment ukazuje cestu k vyvolání vyšší intenzity emocí pomocí redukce barevné škály na póly světla, tmy a pohyblivý střed mezi nimi. Černobílý negativ má k převzetí tohoto postupu přirozeně blíže a snáze vede k dosažení podobného účinku. Rubem této výhody je však nebezpečí estetizace, jejíž krása uzavírá veškerý přístup ke vznešenu, které vstupuje do filmového obrazu vždy pouze a podstatně *nahodile*. Otázka této bezděčnosti je shrnuta ve dvou kapitolách, které rozebírají „Neorealistická nasvícení“ a „Světlo Nové vlny“. Zatímco neorealismus užívá k dosažení stylu „blízkému dokumentu“ předem promyšlené světelné kompozice a práci s kontrasty, v nichž je náhodě ponecháno jen vedlejší místo na okraji obrazu, francouzská Nová vlna otevírá náhodě filmový obraz jako celek. Godardův snímek *U KONCE S DECHEM* tak vepisuje tento obraz do dějin umění úplně novým způsobem, zcela bezohledným ke všem snahám o filmovou nápodobu malířských postupů. Záběr, v němž se setkává profil Jean Sebergové a profil dívky z Renoirova obrazu poukazuje k jejich *nesoučasnosti* a faktu, že impresionismus světlo tematizuje, kdežto Nová vlna je jako téma prostě opomíjí.¹⁹⁾ Proto může Alekan konstatovat, že světlo Nové vlny je „světlo v surovém stavu, bez jakékoli psychologické funkce kromě té, která přísluší náhodě“ (s. 225). Tato role náhody odpovídá extrémnímu a krátkému okamžiku v genealogii filmového umění, v němž ji jen krok dělil od toho, aby zbavila světlo jakékoli

19) Reprodukce tohoto záběru je převzata z Cahiers du Cinéma, zvláštní číslo Nouvelle Vague. Une légende en question (bez data). Praktickým stránkám techniky raných filmů Nové vlny včetně citlivosti užívaných negativů je v tomto čísle věnován článek Alaina Berghaly, *Techniques de la Nouvelle Vague*, s. 36 – 43.

ILUMINACE

Karel Thein: „O světlech a stínech“ Henri Alekana



*Okno v pokoji sester má dvojí protichůdnou funkci:
vsazuje celek pokoje do širšího celku světa, jehož je záře v okně stopou...
Foto archiv*



... zároveň však skrývá smysl této stopy rozmazáním jejího tvaru

Foto archiv

kulturní a symbolické hodnoty vůbec. Tento okamžik se vymyká teoretickému zobecnění a s výjimkou krátkého období na přelomu padesátých a šedesátých let se promítal a promítá vždy jen do nezamýšlených konstelací v rámci promyšlené režie, které nelze ztotožnit s tradičně chápanou improvizací. Otázka jedinečnosti světelných konstelací a jejich vztahu k promyšlenému celku filmu se neomezuje na žádné dané období ani téma. Proto můžeme naši četbu Alekanovy knihy ukončit dvěma příklady, jimiž jsou záběry z naprosto odlišných filmů. V prvním případě, který sám Alekan probírá v kapitole „Světla předem promyšlená, světla improvizovaná“, jde o světlo jako nástroj řešení nezvyklého režijního problému. Ve druhém případě se naopak jedná o mnohoznačnost světla v rámci klasického režijního postupu, v němž je světlo užito k modelování předmětů.

Bytosti soumraku

Krátká, čtyřicet pět sekund trvající scéna na věži berlínské Gedächtniskirche ukazuje divákům anděla Damiela (Bruno Ganz) ve dvojím naprosto odlišném světle, a tím také ve dvojí zcela odlišné podobě. Na zádech stojícího anděla vidíme jasně nasvícená křídla, která však okamžitě mizí, „zhasínají“, zatímco se rozsvěcí kamenné plochy zdí. V intervalu



*Okno pokoje v zámku Zvířete se ukazuje ve světle rozptýleném,
svět v pokoji i mimo něj je v tomto případě jeden a týž*

Foto archiv

pouhých tří čtvrtin minuty se ukazuje různost světelných podmínek anděla a hmotné věci, to jest různost jejich vztahu k průhlednému prostředí. Viditelné a neviditelné jsou však zároveň předvedeny jako souvislé a vzájemně se prostupující, neboť máme co dělat s jediným záběrem. Proměna zde není dílem střihu, ale přímé práce se světlem. Prolínání viditelného a neviditelného umožňuje složitý trikový aparát, který se však úmyslně vyhýbá užití triků na bázi elektroniky. Předložené řešení světelné proměny v rámci jednoho záběru užívá projekce a polopropustného zrcadla, jimiž je dosaženo plynulého „přenesení“ světla z křídla anděla na věž kostela. Jakkoli tento přechod není nápodobou žádného postupu malířského, výsledek se zcela přirozeně včleňuje do dějin umění. Polopropustné filmové zrcadlo hraje podobnou roli, jaká přísluší zdi „odhmotněné“ bílým, rozptýleným světlem *Zvěstování*, které před šesti staletími namaloval na zeď třetí cely florentinského kláštera San Marco Fra Angelico.

Dva momenty filmu NEBE NAD BERLÍNEM dávají Alekanovu postupu širší smysl. Prvním je celkový rozvrh filmu, včetně zlomu, který představuje přechod od černobílého k barevnému negativu. Tato proměna poukazuje na nesoulad režisérova naivního záměru a skutečného, mnohem zajímavějšího výsledku. Přechod k barvě není jen vstupem do skutečného světa lidí, ale také a především redukcí původních možností barevného spektra. Díky vlastnostem světla se způsob bytí andělů v první polovině filmu prosazuje navzdory celkové intenci příběhu. Anděl, bytost obývající *mundus imaginalis* situovaný mezi nebem

a zemí, nenáleží ani ryzí světelné skutečnosti toho, co je absolutně průhledné, ani temnotě pouze možné látky. Anděl nezná noc, protože žije mezi úsvitem a soumrakem.²⁰⁾ Zvláštní soumravné vidění této duchovní bytosti je jen stopou aktu stvoření, takže nebrání tomu, aby anděl prosvěcoval odstínění (*adumbratio*) konečných věcí a chápal přímo jejich formu. Alekanův původní záměr, podle něhož měli být andělé v celém filmu průzrační, proto přesně odpovídá samotným podmínkám viditelnosti na rozhraní látky a formy. Jakkoli bylo od tohoto záměru z technických důvodů upuštěno,²¹⁾ promítá se alespoň do druhého klíčového momentu, jímž je sekvence z knihovny jako místa, v němž šum obracených stránek knih a šepot myšlení nahrazuje šum křídel. V rozptýleném světle, potlačujícím čas, vidíme díky dvojexpozici anděla, jehož ruka zdvihá ze stolu formu psacího pera bez jeho látky. Vede-li složitá triková konstrukce scény na věži kostela ke znázornění souvislého přechodu mezi viditelným a neviditelným, je v tomto případě velmi tradičním postupem dosaženo přímé vizualizace poloprůhlednosti andělského „meziprostoru“.

Okno do světa

Alekanova práce na Cocteauově filmu KRÁSKA A ZVÍŘE řeší problémy zcela jiné a zásadně dramatické povahy. Světlo je zde jedním z aktérů děje, včetně opakovaného motivu nepřímé úměry stínů a času, díky níž se stíny prodlužují tím rychleji, čím více se zkracuje určitý časový interval, tak jako ve scéně, v níž stín spěchajícího otce Krásky roste, předbíhá postavu a nakonec sám otevírá dveře zámku. V interiérech i exteriérech má nasvícení výrazně modelující účinek, jehož je dosaženo střídáním vzájemně se přitahujících i odpuzujících světél a stínů, jímž je určen vnitřní rytmus každého výjevu (viz s. 67). V denní scéně z pokoje sester jsme svědky výsledku vytvořeného složitým světelným diapozitivem za přispění dvanácti umělých zdrojů světla. Všechny tyto zdroje jsou přitom umístěny mimo záběr, takže jediným místem, jímž viditelně prochází světlo, zůstává okno vedoucí na dvůr. Toto místo je však zároveň jediným nedefinovaným, nevymezeným polem, které se svou neostrostí vymyká celkové architektuře záběru. Technika výtvarné kompozice zde dokládá základní nemožnost vidět „něco“ a zároveň zahlédnout světlo samo. Okno je vzhledem ke kompozici záběru detailem zahrnutým do celku, vzhledem ke smyslu záběru je však vpádem vnějšku, který celek narušuje. Dramatická osnova filmu odhaluje tento vnějšek jako tajemství Zvířete a jeho zakletí. Na rozdíl od zářícího, avšak neprůhledného okna v pokoji sester se okno pokoje Krásky v zámku Zvířete ukáže ve světle rozptýleném, takže svět v pokoji i mimo něj bude v tomto případě jeden a týž. Okno v pokoji sester má naopak dvojí protichůdnou funkci: vsazuje celek pokoje do širšího celku světa, jehož je záře v okně stopou, zároveň však skrývá smysl této stopy „rozmazáním“ jejího tvaru.²²⁾

20) Viz Aurelius Augustinus, *De Genesis ad litteram* IV, 25, 42.

21) Srov. „Cahiers du Cinéma“ 1987, č. 400 (říjen), s. 85.

22) Celá scéna z pokoje sester je v tomto ohledu ztělesněním „aporie detailu“, známé z dějin malířství. Ke srovnání malířské a filmové funkce detailu se vrátíme v jiné studii. Pokud jde o detail v malbě viz Georges Didi-Huberman, *Appendice. Question de détail, question de pan*. In: T ý ž, *Devant l'image*. Minuit, Paris 1990, s. 271 – 318.

Karel Thein (1961)

Asistent na FF UK. Přednáší dějiny antické a raně moderní filosofie, věnuje se též problematice filmu a fotografie.

(Adresa: Filosofická fakulta UK, ústav filosofie a religionistiky, nám. J. Palacha 2, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Kráska a zvíře (La belle et la Bête; Jean Cocteau, 1946), *Nebe nad Berlínem* (Himmel über Berlin; Wim Wenders, 1987), *U konce s dechem* (Au bout du souffle; Jean-Luc Godard, 1960), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1957), *2001: Vesmírná odyssea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968).

SUMMARY

PIERROT SOLAIRE

Henri Alekan's "Des lumières et des ombres"

Karel Thein

The article summarizes and comments upon the main theoretical points in Henri Alekan's book *Des lumières et des ombres*. The light is treated as the very condition of the cinema as the "seventh art", as the bond between the arts of time and arts of space. The main aim of the study is to expose the twofold function of light in the cinematic creation: on one hand, the light binds together the nature and the culture (the polarity of the sunshine and the artificial light), on the other it binds the time and the space as two different forms of events and their perception. The light determinates and delimitates the shape of human experience in space, and expresses the nature of human experience in time (while the space is revealed, the time is expressed). From this point of view, various kinds of light are discussed, including the differences between the cinematic and the pictorial uses of light. The article's basic argument concentrates upon the essential features and limitations of the Aristotelian poetics of light as pure form opposed to the potentiality of matter.

Translated by Karel Thein

Články

PÍSMO, KTORÉ PÍŠE OBRAZY

Peter Michalovič

„Vše věrně podle přírody“ – ale jakou lstí ji poddat mému umění?
Vždyť sebemenší částčka je pořád nekonečná!
A co se líbí? Co umím namalovat!

Friedrich Nietzsche

Literaturou nerozumím soubor anebo řadu děl ani výsek chování či výuky, nýbrž komplexní graf stop jisté praxe: praxe psaní. Při literatuře mám tedy v podstatě na mysli text, tj. tkanivo označujících, která konstituují dílo, neboť text je shlázení jazyka do roviny; a s jazykem je třeba se utkat a odvádět jej z cesty uvnitř jazyka: nikoli sdělením, jehož je nástrojem, nýbrž hrou slov, jejíž je divadlem. Mohu tedy mluvit nerozlišeně o literatuře, psaní anebo textu.

Roland Barthes

Obraz je realita: není ani špatný, ani zavádějící či klamný, ani není slabou kopií. A neztratí svou auru, pokud si uvědomíme, že jeho poezie či neobratná próza nespočívají v rozdílu mezi ním a skutečností, ale v tom, jaké možnosti obraz nabízí pro spojení nespoutané tvořivosti oka, tvořivosti, která postrádá falešný stud, s otupělou vnímavostí smyslů. V tom okamžiku mohou dějiny reakce – které toto všechno berou v úvahu – začít plnit svůj úkol.

David Freedberg

Richard Rorty vo svojej slávnej knihe *Filozofia a zrkadlo prírody*¹⁾ presvedčivo podal kritiku paradigmy poznania, založenej na predstave zrkadla prírody, v ktorom sa nedá odlíšiť to, čo sa v ňom zrkadlí od jeho zrkadlového obrazu. To znamená, že myseľ či jazyk sú schopné verne reprezentovať podstatu tak, aby nedošlo k posunom medzi reprezentovaným a reprezentujúcim. Ako príklad teórie, vytvorenej v silovom poli paradigmy zrkadla prírody, môže poslúžiť Wittgensteinova koncepcia jazyka, systematicky vyložená v jeho knihe *Tractatus logico-philosophicus* (1921). V tejto knihe Wittgenstein tvrdí, že „obraz je modelom skutočnosti“²⁾ a ďalej:

„4.01

Věta je obrazem skutečnosti.

Věta je model skutečnosti, tak jak si ji myslíme.

4.011

Na prvý pohľad nevypadá veta – tak jak je třeba vytištěna na papíře – jako obraz skutečnosti, o níž pojednává. Jenže ani notový zápis nevypadá na první pohled jako obraz hudby a naše fonetické (písmenové) písmo se nezdá být obrazem naší mluvy.

1) Pozri Richard Rorty, *Philosophy and Mirror of Nature*. Princeton University Press 1980.

2) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Praha 1993, s. 19.

A přesto i v obyčejném smyslu se ukazují tyto znakové jazyky jako obrazy toho, co představují.

4.014

Gramofonová deska, hudební myšlenka, notace, zvukové vlny jsou všechny navzájem v tom zobrazovacím vnitřním vztahu, který existuje mezi jazykem a světem.

Všem jim je společná logická výstavba.

(Tak jako v pohádce dva mládenci, jejich dva koně a jejich lilie. Všechno je zde v jistém smyslu jedním.)³⁾

Ludwig Wittgenstein teda tvrdí, že jazyk, podobne ako notácia, je *modelom* skutočnosti. Jazyk *zobrazuje* svet, vytvára jeho *obraz*, pričom jednotlivé prvky tohto obrazu zodpovedajú jednotlivým predmetom vo svete. Jazyk reprezentuje svet, vzťah reprezentácie umožňuje, aby sme mohli konvertibilne zamieňať reprezentované a reprezentujúce. Metaforicky povedané spolu s Wittgensteinom „tak jako v pohádce dva mládenci, jejich dva koně a jejich lilie. Všechno je zde v jistém smyslu jedním“⁴⁾.

Jazyk „korešponduje s vecou“ a tento vzťah korešpondencie či referencie Wittgenstein sa pokúsil zblížiť či dokonca ztotožniť so vzťahom napodobnenia, ktorý je príznačný pre vizuálny obraz, predovšetkým pre maľbu. Tým však obraz nadradil slovnému znaku, výtvarnú reprezentáciu nadradil jazykovej referencii. Napriek vynaloženému obrovskému úsiliu táto operácia nebola úspešná, dvaja mládenci, ich dva kone a dve ľalie sa nikdy nestali vytúženým jedným. Práve naopak, zostali dvoma, a navyše jeden je hierarchicky nadradený druhému, tak, ako si to vyžaduje Foucaultom vymedzený *princíp napodobnenia*. Podľa tohto princípu „napodobnenie má jedného <patróna>: originálny prvok, ktorý vychádzajúc zo seba samého, usporadúva a hierarchizuje všetky kópie, až po tie najslabšie. Napodobnenie predpokladá primárnu referenciu, ktorá predpisuje a triedi.“⁵⁾ Originál a kópia, model a obraz, a keď k tomu pripočítame podstatu a jav, tak potom poľahky zistíme, že sme stále v pasci, ktorú nám prichystal platonizmus, zakladajúci masívnu západoeurópsku metafyzickú tradíciu. Nechajme však metafyziku metafyzikou a pokúsme sa nadviazať dialóg s tými koncepciami, ktoré ponúkajú alternatívu spomínanej paradigme zrkadla, ovládajúcu tak pole vedy, ako aj pole umenia.

Tento dialóg môžeme viesť s Jacquesom Derridom a Ernstom Hansom Gombrichom. Uvedení myslitelia sa totiž pokúsili svojimi textami otriasť istotami nezahmleného *zrkadla*, v ktorom sa odráža svet a teraz je jedno, či sa tým zrkadlom myslí filozofia, veda alebo umenie. Bolo by však naivné si myslieť, že spoločný cieľ, hoci formulovaný skôr implicitne než explicitne, môže byť dostatočným dôvodom na to, aby sme mohli hovoriť o totožnosti alebo o blízkej príbuznosti postupov a výsledkov. Tak jednoduché to zase nie je, pre tento prípad možno aplikovať slová Marka Twaina o tom, že „história sa neopakuje, ale udalosti sa rýmujú“. Tak teda Derrida, Gombrich. Nie je príliš násilné situovanie týchto dvoch mien do jedného priestoru? Kto očakáva, že v tomto priestore budú vytvárané prísne symetrické analógie, ten bude hlboko sklamaný. Kto sa zmieri s tým, že Gombrichovo teoretické gesto sa pokúsím umiestniť do živého tkaniva Derridových textov tak, aby

3) Tamtiež, s. 47.

4) Tamtiež.

5) Michel Foucault, *Toto nie je fajka*. Bratislava 1994, s. 56.

v ňom zaniklo ako vhodný implantát a nie ako cudzie teliesko, ktoré vyvoláva nežiaduci zápal, tak ten môže túto úvahu brať ako skromný príspevok k textualizácii obrazu.

Smer pohybu uvažovania je strategicky vymedzený, a preto *in medias res* pristúpim k vymedzeniu pojmu znaku, pretože pojem znak je v tomto prípade kľúčový. Vo všeobecnosti a v súlade s tradičným myslením možno povedať, že znak je prítomné súcno, ktoré substituie neprítomné súcno. Inak povedané, „znak je všetko, čo môže byť pochopené ako označujúci substitút niečoho iného“⁶⁾. Z toho vyplýva, že: „V klasické sémiológii je substituce věci znakem **sekundární a provizorní**: je sekundární vzhledem k původní a ztracené přítomnosti, z níž měl být znak odvozen; je provizorní vzhledem k této finální a chybějící přítomnosti, z jejíž perspektivy je znak pouze prostředkující pohyb.“⁷⁾ Konkrétne: slovo vždy *označuje* vec, obraz vždy *napodobňuje* model, slovo a obraz sú vždy závislé od toho, čo substituujú, a keď si doprajeme trochu voľnosti, tak môžeme povedať, že vzťah medzi slovom a označovanou vecou sa dá zredukovať na vzťah medzi obrazom a napodobnením modelu. Vzťah *zobrazenia*, vzťah *napodobnenia* teda ovláda klasické vymedzenie znaku a jeho dejiny môžeme vyznačiť líniou, vinúcou sa od Platónovho dialógu *Kratylos* až po Wittgensteinov *Tractatus logico-philosophicus*. Vidíme, že tento vzťah vládne dejinám myslenia o znaku viac ako dva a pol tisíce rokov a za tú dobu si vytvoril také mocenské postavenie, že je skoro nemožné otriasť jeho pozíciou. Táto tradícia funguje ako predsudok, ktorého sa je veľmi ťažko zbaviť, no napriek všetkým rizikám sa o to pokúsil Ferdinand de Saussure. Vo svojich, posmrtno vydaných, prednáškach sa pokúsil kriticky vyrovnáť s touto tradíciou. Jeho semiológia:

„1/ Proti tradici ukázala, že označované (signifikát) je neoddeliteľné od označujúceho (signifikantu), že označujúci a označované jsou dvě stránky jednoho a téhož výkonu. Saussure sám výslovné odmietal ztotožňovať tuto opozíciu či tuto ‚dvoustrannou jednotu‘ se vzťahom duše a tela, jak se vždy činilo. ‚Tato jednotu o dvou tvářích se často srovnávala s jednotou lidské osoby, složené z těla a duše. Takové srovnání však uspokojuje jen málo.‘ (Kurs obecné lingvistiky, str. 129.)

2/ Saussure klade dôraz na **diferenční** a **formální** charakter spôsobu sémiotického mechanismu; ukazuje, že „je ostatně nemožné, aby zvuk, což je prvek materiální, náležel do jazyka sám o sobě“ (str. 146); že /lingvistické označující/ „ve své podstatě není nikterak fónické či hmotné“ (str. 146); desubstancializuje jak označovaný obsah, tak „substanci výrazu“ – která není povýtce ani výhradně nic fónického – a z jazykovědy nakonec prostě činí součást obecné sémiologie (str. 52). Tím vším Saussure významně prispěl k obrátení pojmu znaku proti metafyzické tradici, z níž tento pojem sám prevzal.“⁸⁾

Hoci sa tieto tri princípy vzájomne predpokladajú, predmetom môjho záujmu bude predovšetkým *diferenčný* charakter spôsobu sémiotického mechanismu. V knihe *Kurs obecné lingvistiky* (*Cours de linguistique générale*, 1916) sa píše: „**V jazyce existují pouze rozdíly**. Ba co víc: určitý rozdíl obecně předpokládá pozitivní termíny, mezi nimiž se vytváří; avšak v jazyce existují pouze rozdíly **bez pozitivních termínů**. Ať už si všímáme

6) Umberto Eco, *Rozprava o všeobecnej semiotike*. „Slovenské pohľady na literatúru a umenie“ 105, 1989, č. 1, s. 86.

7) Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukcii*. Bratislava 1993, s. 153.

8) Tamtiež, s. 32.

označovaného alebo označujúciho, jazyk nemá ani ideje, ani hlásky, ktoré existovali pred systémom jazyka, ale len konceptuálne a fónické rozdiely, ktoré z toho systému vyplynuli. To, čo je na znaku z ideje, alebo fónického, není tak dôležité ako to, čo je v ostatných znákach, ktoré jsou kolem něj. Důkazem toho je to, že hodnotu termínu lze pozmenit, a přitom se jeho smyslu či hlásek ani nedotknout, a to jen tím, že se pozmení některý jeho sousední termín.⁹⁾ Čo to znamená? Jednoducho to, že jazyk je systém rozdielov – diferencií. Každý prvok jazyka – napríklad slovo – nie je vymedzený *pozitívne*, ale *diferenčne*. Slovo teda svoj význam „nečerpá“ z označovanej veci, z referenta, ale z iných slov, ktoré ho obklopujú. Zovšeobecnene potom možno tvrdiť, že znak je definovaný práve tou diferenciou, ktorou sa jasne a jednoznačne odlišuje od iných znakov. Pokiaľ táto diferenciácia nie je zdeformovaná natoľko, že sa nedá identifikovať, tak potiaľ je všetko v poriadku a tento znak si nemôžeme pomýliť a následne stotožniť s iným znakom. Saussure často prirovnával jazyk k šachovej hre a myslím si, že v tomto prípade príklad šachu môže brilantne ilustrovať funkciu diferencií. Hodnota základných prvkov tejto hry – šachových figúrok; totiž nezávisí od substancie, ale od diferencií medzi nimi. Od toho, či sme schopní jednoznačne odlíšiť kráľa od dámy, pešiaka alebo jazdca či veže. Pokiaľ sme toho schopní, tak je úplne jedno, či sú tieto figúrky zo zlata, slonoviny, vzácneho ebenového dreva alebo väzenského chleba.

Podme na teritórium jazyka. V rámci určitého konkrétneho jazykového systému označenie *zelená* nie je závislé napríklad od zelenej farby trávy, ale od iných označení farebnej škály v tom ktorom jazyku. Označenie *zelená* totiž v tomto chápaní už viac „nevláči“ so sebou svojho referenta, ale naopak, vyznačuje ho. Táto téza sa dá dokázať jednoduchou komparáciou farebnej škály rôznych národných jazykov. Možno to dokumentovať na príklade porovnania waleštiny s dánčinou, češtinou a slovenčinou. „Ve waleštině se ‚zelený‘ řekne jednak *gwyrdd*, jednak *glas*, ‚modrý‘ se řekne *glas*, ‚šedý‘ se řekne *glas* nebo *llwyd*, ‚hnědý‘ se řekne *llwyd*, což znamená, že ta část spektra, kterou pokrývá naše slovo pro *zelenou* barvu, je ve waleštině přetrnuta čarou, která ukazuje na část téže oblasti jako naše slovo *modrý*, zatímco hranice, kterou dánština [a rovnako aj čeština či slovenčina – pozn. P. M.] klade mezi *zelený* a *modrý*, ve waleštině není. Waleština navíc nemá ani hranici, kterou dánština klade mezi *modrý* a *šedý* a podobně ani hranici, která leží mezi *šedý* a *hnědý*. Naproti tomu oblast, kterou pokrývá dánské slovo *šedý*, se ve waleštině dělí tak, že jedna polovina se vztahuje k téže oblasti jako naše *modrý* a druhá polovina k téže oblasti jako *hnědý*. Schématické srovnávání ukáže, že se hranice nekryjí:

zelený	gwyrdd
modrý	glas
šedý	
hnědý	llwyd

9) Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*. Praha 1996, s. 148.

Podobne i latina a řečtina vykazujú v této oblasti neshody s hlavními moderními evropskými jazyky. – Řada od „světlý“ k „tmavý“, jež se v dánštině a dalších jazycích dělí na tři oblasti, *bílou*, *šedou* a *černou*, se v jiných jazycích rozděluje do odlišného počtu oblastí na základě potlačení anebo naopak rozvinutí mezioblasti *šedé*.¹⁰⁾

Je zřejmé, že zdôraznením princípu diferencie, ktorý mimochodom predpokladá rešpektovanie princípu arbitrárnosti znaku, sa možno zbaviť predstavy jazyka ako zrkadla. Je taktiež nesporné, že týmto sa Saussure postavil proti metafyzickej tradícii. Lenže napriek tomuto kritickému úsiliu túto tradíciu aj potvrdzuje, a to najmä v tom bode, kde sa píše o písme. Saussure totiž implicitne odopiera písmu princíp diferencie. Podľa neho „jazyk a písmo jsou dva odlišné znakové systémy, přičemž druhý existuje výlučně proto, aby reprezentoval první“.¹¹⁾ Na iných miestach *Kursu* sa dokonca píše o zvrátenosti a tyránii písma.

Podriadenosť písma živej reči, reprezentativistický charakter písma spôsobujú závažnú konzekvenciu nielen pre lingvistiku, ale pre celú oblasť semiológie. Lingvistika, redukovaná len na výskum jazyka, sa stáva patrónom písma. Foucaultovsky povedané, stáva sa *modelom*, ktorý predpisuje, hierarchizuje a triedi všetky druhy písma, počnúc ideografickým a končiac fonetickým písmom. Semiológia, zrodená z lingvistiky, však ide ešte ďalej. Roland Barthes v úvode jeho *Základoch semiológie* (*Éléments de semiologie*, 1964) tvrdí, že lingvistika nie je púhou súčasťou semiológie, ale naopak „sémiologické poznatky môžu byť v súčasnej dobe pouzre *nápodobou* [zdôraznil P. M.] poznatkov lingvistických...“¹²⁾

Zdá sa, že princípu napodobnenia, princípu reprezentácie sa nedá tak jednoducho zbaviť. Vyhodíme ho dverami a vzápätí sa vracia oknom. Je akoby nezničiteľný, nech robíme čo robíme, vždy sa v novom prestrojení opäť vráti na scénu myslenia. V čom spočíva táto jeho schopnosť „večného návratu“? Nuž predovšetkým v tom, že je súčasťou jazyka západoeurópskej metafyziky, ktorú, ako nás o tom presviedčal Jacques Derrida, nemá zmysel kritizovať jej vlastným jazykom a iný jazyk k dispozícii nemáme. Čo teda zostáva? Podľa Derridu dekonštrukcia metafyziky prítomnosti, ktorej, schematicky povedané, úlohou je ukazovať, že tradičné opozície, napríklad jazyk/písmo nie sú opozície, založené na konfrontácii dvoch rovnocenných pojmov, ale vždy medzi nimi vládne hierarchia a subordinácia, podriaďujúca jeden pojem druhému. Avšak: „Dekonstrukce se nemůže omezit na pouhou neutralizaci anebo k ní prostě přejít: dekonstrukce naopak musí – dvojným gestem, dvojnou vědou, dvojným psaním – **převracet** klasické opozice a **prestavovat** systém jako takový. Pouze za této podmínky si dekonstrukce vytvoří nástroje **intervence** v celém tomto poli opozic, které kritizuje a které je rovněž polem non-diskursivních sil.“¹³⁾ Zmyslom dekonštruktívnej práce je teda *prevracať* klasické opozície a *prestavovať* systém ako taký. Napríklad spomínanú opozíciu jazyk/písmo a o tom je vlastne slávna kniha *Gramatológia* (*De la grammatologie*, 1967).

V tejto knihe sa Derrida pokúsil vytvoriť nový pojem písma – *grammé*; ktorý by bol najvšeobecnejším pojmom semiológie. Lenže keď pojem *grammé* má byť najvšeobecnejším

10) Louis Hjelmslev, *O základech teorie jazyka*. Praha 1972, s. 58n.

11) F. de Saussure, c. d., s. 59.

12) Roland Barthes, *Pravda a kritika*. Praha 1997, s. 85.

13) J. Derrida, c. d., s. 303n.

pojmom semiológie, môže táto veda byť ešte označovaná ako semiológia? Derrida tvrdí, že nie a navrhuje, aby sme ju označovali pojmom *gramatológia*. „Kedže ešte neexistuje, nemožno povedať, čím bude; má však právo na existenciu, jej miesto je vopred určené. Lingvistika je iba jednou časťou tejto všeobecnej vedy, zákony ktoré objaví (gramatológia), budú platiť aj pre lingvistiku.“¹⁴⁾

Novú vedu máme na svete a teraz sa venujme jej najvšeobecnejšiemu pojmu. *Grammé* alebo *différance* (*diferance*) nie je pojmom v klasickom zmysle, je to skôr trs rôznych smerov, štruktúra „zapletání, protkávání a křížení, jež umožní rozložit různá vlákna a různé linie smyslu“¹⁵⁾. V závislosti od cieľa,¹⁶⁾ ktorý táto úvaha sleduje, bude zaujímavá jedna línia zmyslu, a to tá, ktorá sa napája na Saussurovo teoretické dedičstvo. Pripomeňme si, že Saussure jazyk chápal ako systém rozdielov, diferencií. To znamená, že: „Významové elementy fungujú nikoli dĺk kompaktním jadrům, nýbrž dĺk síti opozic, ktorá je navzájom odlišuje a uvádí do vzájemných vzťahů.“¹⁷⁾ Zdôraznenie princípu diferenciácie umožnilo jazyk oslobodiť zo zajatia predstavy reprezentácie. Lenže tento princíp Saussure odoprel písmu, a tak sa reprezentácia opäť v rúchu písma vrátila na scénu. A práve tento nedostatok má odstrániť *grammé* ako *diferance*. *Grammé* nie je písmo v bežnom chápaní, ale pra-písmo – *archi-écriture*, ktoré predchádza nielen písmo, ale aj jazyk. *Grammé* je totiž princíp diferenciácie, hra diferencií, stôp diferencií, vďaka ktorým sa vytvára previazanie jednotlivých prvkov tak, že sa „každý tzv. prítomný prvek, zjevující se na scéně přítomnosti, vztahuje k něčemu jinému, než je on sám, zachovávaje v sobě stopu minulého prvku a přijímaje do sebe vryp svého vztahu k prvku budoucímu; stopa se vztahuje právě tak k tomu, co nazýváme budoucím, jako k tomu, co nazýváme minulým, konstituující to, co nazýváme prítomným, právě svým vztahem k tomu, čím toto prítomné samo není: čím samo absolutně není, tj. co není ani minulostí či budoucností jako modifikovanými prítomnostmi.“¹⁸⁾ Toto vzájomné previazanie prvkov je *text*. Mohli by sme teda povedať, že *grammé* ako *diferance* je niečo podobné princípu diferenciácie, ku ktorému sa hlásil aj Saussure? Áno aj nie. Áno preto, že skutočne *grammé* je princípom diferenciácie, ktorý sa na rozdiel od Saussura „zapisuje“ nielen do privilegovanej fónickej substancie, ale do všetkých možných substancí. Nie preto, že Derridova *grammé* nie je statická sieť diferencií, vytvárajúcich systém jazyka. Podľa Derridu tieto diferenciácie nespádli z neba hotové, nepredstavujú štruktúru, ktorá je ovládaná z pevného a nemenného centra. Práve naopak, *diferance* treba chápať ako pohyb značenia, ktorý sa nedá uzavrieť do klasického rámca ARCHÉ – TELOS. Inak povedané *grammé* ako *diferance* nie je forma, ale formácia formy, ktorá sa vписuje do všetkých možných substancí a tvorí nevyhnutný predpoklad textuality.

Možno, že príliš dlho sme zostávali pri opozícii jazyk/písmo a pôvodná opozícia jazyk/obraz akoby zostala zabudnutá. Nie je to tak, vždy zostáva prítomná, aj keď na dlhší čas

14) Jacques Derrida, *Of Grammatology*. The Johns Hopkins University, Baltimore and London 1976, s. 51.

15) Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukcii*, s. 147.

16) Podrobnejšou explikáciou neologizmu **diferance** sme sa zaoberali v knihe Peter Michalovič – Pavol Minár, *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava 1997, s. 204 – 214.

17) Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukcii*, s. 154.

18) Tamtiež, s. 157.

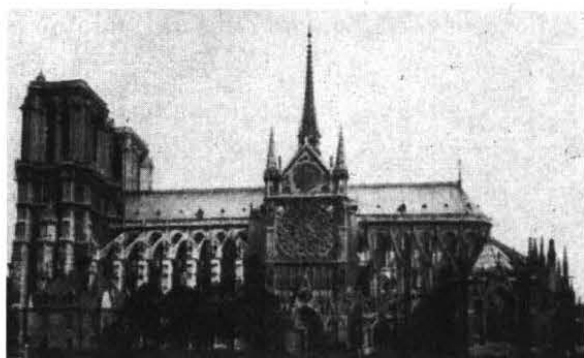
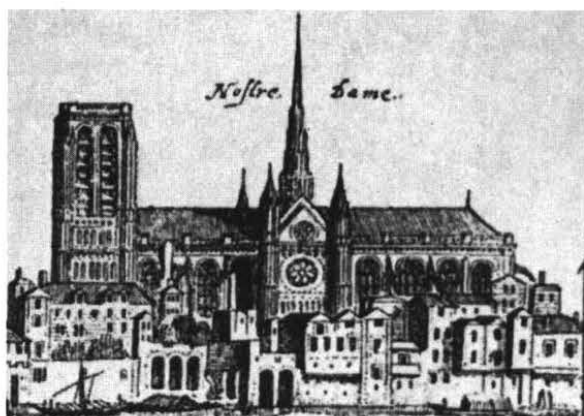
musela ustúpiť do tieňa. Teraz však nadišiel ten vhodný okamih na to, aby sme ju nasvietili novým svetlom, v ktorom sa ukáže, že obraz, podobne ako jazyk, sa pomaly začína zbavovať záťaže referenta, ktorý ho ako dvojník sprevádzal. Princíp napodobnenia začína strácať svoju platnosť a túto stratu má na svedomí textualizácia obrazu, oná Derridova *grammé*, ktorá platí aj pre oblasť vizuálneho, alebo, povedané spolu s Derridom, priestorového umenia. Pokúsim sa to priblížiť slovami žijúceho klasika súčasnej kunst-histórie Ernsta Hansa Gombricha.

Ferdinand de Saussure často prirovnával jazykový systém k šachovej hre, v ktorej sú dôležité hodnoty jednotlivých figúrok, konštituovanými vzájomnými diferenciami. Šachovú hru ako analógiu k jazyku, teraz však k jazyku výtvarného umenia uvádza aj Ernst Hans Gombrich. V knihe *Umenie a ilúzia (Art and Illusion, 1977)* píše: „Není důležité, jsou-li pole šachovnice bílá a černá nebo červená a zelená, pokud zůstávají odlišná. A stejně je to s barvami protivníkových figurek. Bude záležet na pravidlech hry, do jaké míry budou figurky vybaveny rozlišovacími rysy. Při hře zvané dáma, kde každý hráč potřebuje jen dvě kategorie kamenů, si uděláme královnu jednoduše tak, že položíme jeden kámen na druhý. V šachu musíme rozlišovat více kategorií, avšak žádný návrhář šachových figurek se nebude zabývat skutečným vzezřením věží nebo střelců, jezdců nebo králů, nýbrž pouze tvorbou jasných rozpoznávacích rysů, kterými se figurky od sebe navzájem liší. Za předpokladu, že tyto odlišnosti respektuje, může své představivosti povolit uzdu. Vybral jsem si tento poněkud odlehlý příklad z oblasti her proto, že nám dovoluje studovat artikulaci, vytváření *odlišností* [zdôraznil P. M.], aniž bychom se museli zabývat problémem podobnosti nebo znázorňování.“¹⁹⁾

Predstavme si, že existujú dva druhy maliarov. Prvými budú Wendersovi anjeli z anjelskej dilógie NEBO NAD BERLÍNOM a TAK ĎALEKO, TAK BLÍZKO, ktorí svoje obrazy môžu maľovať len bielou a čiernou farbou. Mohli by používať aj iné farby, ale keďže Wendersovi anjeli „svet“ vidia čiernobiely, tak aj ostatné farby palety vidia len ako odtiene čiernej a bielej farby. Oproti nim stoja ľudia, ktorí budú svoje obrazy maľovať napríklad šiestimi farbami. A aby to bolo jednoduchšie, tak ešte predpokladajme, že budú maľovať jeden a ten istý objekt, napríklad nejaký prírodný útvar. Po skončení procesu maľovania sa rozpúta ostrá diskusia medzi nimi. Ľudia budú obviňovať anjelov, že ich obraz sveta je čiernobiely, a preto nezodpovedá skutočnému svetu. Keďže anjeli vidia len čiernobiely, budú pravdivosť svojich obrazov obhajovať argumentom, že ich čiernobiele obrazy sú podobné tým, ktoré namaľovali ľudia a vraj keď odmyslíme od individuálneho štýlu, tak vlastne medzi obrazmi ľudí a anjelov niet nijakej výraznej diferencie. Tento spor sa nedá rozriešiť, pretože si neuvedomujú, že anjeli jednoducho vidia inak než ľudia a že to, ako maľujú, nezávisí od objektu, modelu či referenta, ale od jazyka vizuálneho umenia, pričom jazyk vizuálneho umenia je už viac než len metafora. Na tento fakt nepriamo upozornil Gombrich Benjamin Lee Whorf, keď zdôraznil, že „jazyk ani tak nedáva názvy vecem alebo konceptom, ktoré existovali už dříve, jako spíš formuluje svět našich zkušeností. Domníváme se, že totéž platí o uměleckých zobrazeních.“²⁰⁾ Analogicky jazyku sa aj vo vizuálnom umení do popredia dostáva namiesto vzťahu referencie vzťah inferencie,

19) Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha 1985, s. 136.

20) Tamtiež, s. 102.



Katedrála Notre-Dame v Paríži
(detail Merianovej rytiny okolo r. 1635
a fotografia)

v závislosti od ktorého „všetchny obrazy, jak řekl Wölfflin, jsou více poplatny jiným obrazům než přímému pozorování“²¹⁾. Akosi príliš dlho je reč o obrazoch bez toho, aby som sa odvolával aspoň na jeden jediný. Uvedomujúc si tento nedostatok, uvádzam hneď dva obrázky z Gombrichovej monografie.

A teraz zdvojujúci komentár: „[Merian] Je dítětem 17. století, představuje si proto kostel jako vznosnou symetrickou stavbu s velkými kulatými okny, a tak nakreslí i Notre-Dame. Příčnou chrámovou loď umístí doprostřed, mezi čtyři velká zakulacená okna na každé straně, zatímco skutečná podoba ukazuje sedm úzkých špičatých gotických oken na západní straně a šest směrem ke kněžišti. Znázornění pro Meriana opět znamená adaptaci neboli přizpůsobení jeho vzorce nebo schématu pro kostel na určitou budovu prostřednictvím adice několika rozlišovacích rysů, jež postačí, aby budova byla poznatelná a dokonce přijatelná pro

ty, kdo nehledají informaci o architektuře. Kdyby to měl být jediný existující dokument, který nás má informovat o pařížské katedrále, mohl by pro nás být velmi zavádějící.“²²⁾

Samozrejme, porovnaním s fotografiou je to evidentne viditeľné. Merianovi nešlo o to, aby sa pokúsil čo najvernejšie zobrazit katedrálu Notre-Dame, ale, možno nevedome, o tom, aby bol v súlade s inými obrazmi svojej doby.

Gombrich, opakujúc Wölfflina, tvrdí, že obraz je viac závislý na iných obrazoch, Derrida zase tvrdí, že *text* sa tvorí výlučne transformáciou iného textu. Keby sme pokladali obraz za text, tak potom by sa dalo povedať, že obidvaja vlastne tvrdia niečo veľmi podobné. Pokúsme sa teraz zodpovedať otázku, či obraz môžeme považovať za text? Aby som zachoval aspoň zdanie nestrannosti, nechám túto otázku zodpovedať Jurijom M. Lotmanom, ktorý považuje obraz za text *sui generis*. Explicitne sa o tom zmieňuje v rámci svojej typológie textov v štúdiu *Rétorika*. Lotman tvrdí, že existujú dva základné typy textov. Prvý vytvárajú texty, „ktoré sa utvárajú ako lineárne reťazce spojených segmentov. V tomto prípade je základným nositeľom významu segment (= znak), kým reťazec segmentov (= text) je druhotný a jeho význam je odvodený od významu znakov.“²³⁾ Tento typ textu približne zodpovedá vymedzeniu textu v rámci tradičnej textológie, a preto sa ním nebudem detailnejšie

21) Tamtiež, s. 359.

22) Tamtiež, s. 81n.

23) Jurij M. Lotman, *Text a kultúra*. Bratislava 1994, s. 68.

zaoberať. Naproti tomu druhý typ je oveľa zaujímavejší, lebo v tomto „prípade je prvotný text. Je nositeľom základného významu. Svojou povahou je kontinuálny, nie diskretný. Jeho zmysel neorganizuje ani lineárna, ani časová následnosť, ale je „rozmazaný“ v n-rozmernom sémantickom priestore daného textu (plátna obrazov, scény, obrazovky, rituálnej činnosti, spoločenského správania či sna). V textoch tohto typu je nositeľom významu práve text. Vyčlenenie znakov, ktoré ho tvoria, je ťažké a má občas umelý ráz.“²⁴⁾

Oproti prvému typu textov, ktorý tvorí štruktúra vzťahov medzi diskretnými prvkami, v prípade druhého by bolo namiesto pojmu štruktúra adekvátnejšie použiť slovo spleť. Alebo iný model štruktúry. Lotmanov druhý typ textov implikuje ešte jednu otázku zásadného významu. Možno ju sformulovať nasledovne: Má ešte význam používať pojem znak, keď nevieme odlíšiť jeden znak od druhého, môžeme hovoriť v tomto prípade o znaku, ktorý zastupuje vec? Asi nie, pretože znak je vždy ustanovený ako znak *niečoho*, pričom to *niečo* je vlastne pôvod a pravda znaku. Treba hľadať iné riešenie a jedno ponúka Jacques Derrida, ktorý navrhuje, aby pojem stopa substituoval pojem znak. „Stopa nie je len miznutím pôvodu, ale znamená tu – v diskurze, ktorým hovoríme, a podľa prechodu, ktorý nasledujeme – že pôvod dokonca ani nezmizol, že bol vždy ustanovený iba návratom cez ne-pôvod, stopu, ktorá sa tým stáva pôvodom pôvodu.“²⁵⁾

A ďalej sa píše: „*Stopa je vlastne absolútnym pôvodom zmyslu vôbec. To však znamená ešte raz povedať, že nejestvuje absolútny pôvod zmyslu vôbec. Stopa je diferencie*, ktorá otvára objavovanie sa a označovanie. Ako to, čo artikuluje živé v neživom vôbec, ako pôvod každého opakovania, ako pôvod ideality, nie je ani ideálna, ani reálna, ani inteligibilná, ani zmyslová, ani priehľadným významom, ani neprehľadnou energiou, a *žiadny pojem metafyziky ju nemôže popísať*. A keďže *a fortiori* predchádza rozlíšeniu medzi oblasťami zmyslovosti, tak zvuku, ako aj svetla, má zmysel zakladať „prirodzenú“ hierarchiu medzi akustickým odtlačkom a vizuálnym (grafickým) odtlačkom? Grafický obraz nevidieť; akustický obraz nepočuť. Diferencia medzi plnými jednotkami hlasu zostáva nepočutá. Rovnako je neviditeľná diferencia v tele zápisu.“²⁶⁾

Po Derridových slovách je jasné, že obraz je vlastne text. To znamená, že jeho zmysel je čitateľný len vďaka systematickej hre stôp a diferencií, ktoré tvoria jeho tkanivo. Takto vymedzená textáza textu, alebo, keď chcete, obraznosť obrazu nevyhnutne odsúva reprezentáciu či dokonca ju úplne neutralizuje. Obraz nezávisí od modelu, ktorý napodobňuje, ale od jazyka vizuálneho umenia, ktorý zase predchádza *diferencie*. Môžeme si to názorne predviesť na dvoch príkladoch. Prvým bude obrázok vápencového reliéfu. Na druhom obrázku môžete vidieť lept, ktorého autorom je William Hogarth.

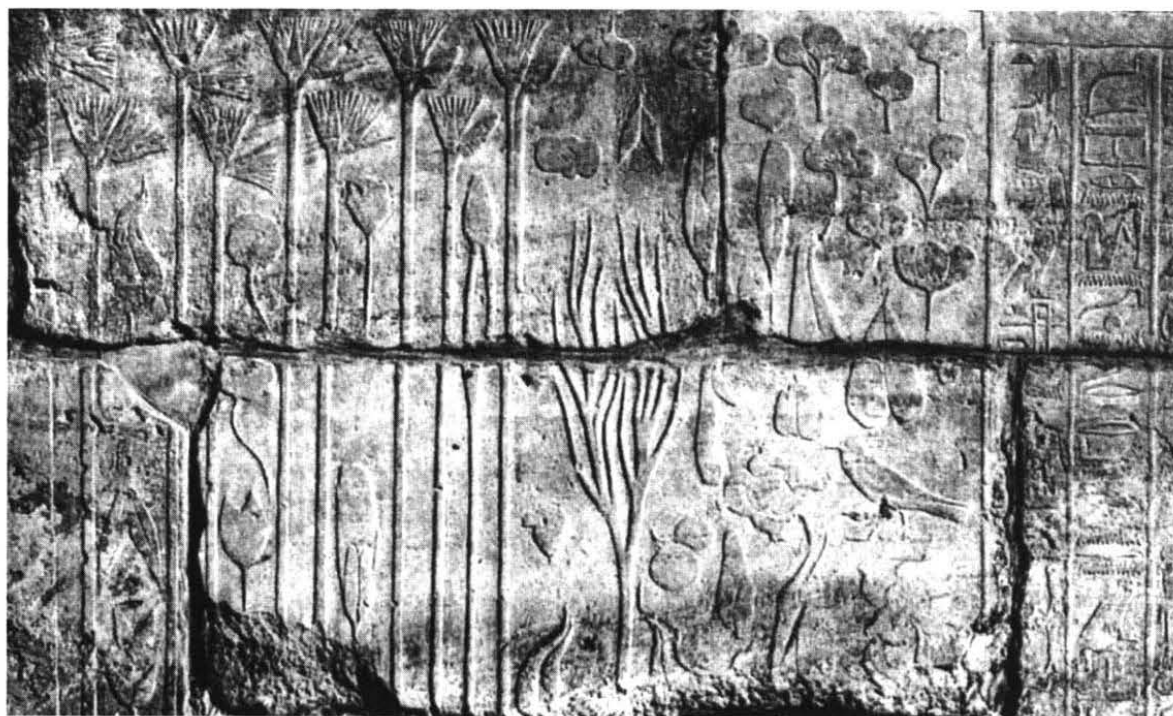
Vráťme sa k prvému obrázku. Sú na ňom rôzne rastliny, ktoré faraón Thutmos priviezol do Egypta zo svojho vojnového ťaženia v Sýrii. Tento vápencový reliéf sprevádza komentár, ktorý „nás informuje o faraónovom prohlásení, že tato vyobrazení jsou „pravdivá“. Přesto se botanikové nemohli dohodnout, o jaké rostliny vlastně jde. Schematické tvary nejsou dostatečně diferencované a neumožňují přesnou identifikaci.“²⁷⁾ Gombrich tvrdí,

24) Tamtiež, s. 68n.

25) Jacques Derrida, *Of Grammatology*, s. 61.

26) Tamtiež, s. 65.

27) E. H. Gombrich, c. d., s. 90n.



*Rastliny prinesené zo Sýrie Thutmosom III.
(vápencový reliéf, okolo r. 1450 pr. n. l.)
Foto archiv*

že schematické tvary nie sú dostatočne diferencované, a preto neumožňujú presnú identifikáciu. Lenže vzhľadom na čo nie sú dostatočne diferencované? Vzhľadom na skutočné rastliny? Predpokladám, že nie, pretože faraónov súčasník asi bez problémov vedel priradiť ikonický znak k skutočnej rastline. Schematické tvary sú nedostatočne diferencované vo vzťahu k dnešnému jazyku vedeckej grafiky a maľby. Túto možnosť implicitne pripúšťa nepriamo aj Gombrich zdôraznením toho, že štýly (analogicky jazykom) sa líšia sledom artikulácie. Každý výtvarný štýl inak diferencuje oblasť vizuálneho, čo je umožnené pretrhnutím puta medzi ikonickým znakom a objektom. Samozrejme, z toho nevyplýva, že náš jazyk vedeckej grafiky a maľby stojí bližšie k realite a tým aj bližšie k absolútnej Pravde. Takýto dojem vyvoláva tendencia naturalizovať naše verbálne a ikonické jazyky, avšak tento dojem je od základu falošný, a preto nemôžeme dosadiť naše jazyky do postavenia normy, „strednej hodnoty“, od ktorej sa niečo odchyľuje.

Na druhom obrázku je lept s názvom *Nesprávna perspektíva*. Už samotný názov nás nabáda neporovnávať ho so skutočnosťou, a keď si ho začneme pozorne prezerať, tak zistíme, že napríklad najvzdialenejší strom aleje je oveľa vyšší než prvý strom, takisto stádo oviec je namaľované tak, že ovca vzadu je oveľa väčšia ako ovca vpredu. Takýchto nelogickostí lept poskytuje neúrekom, a preto môžeme konštatovať, že lept ako obraz, ako napodobnenie modelu, je vlastne nemožný. Napriek tomuto konštatovaniu môžeme povedať, že nám tieto nelogickosti neprekážajú v jeho rozumení. Dokonca vieme porozumieť aj jeho jemnej irónii, spočívajúcej v otázke, ktorú kladie iným obrazom a práve v odvolávaní na iné obrazy sa nezmyslupnosť tohto obrazu mení na zmyslupnosť, pretože je príkladom nesprávnej perspektívy a úlohu tohto príkladu vykonáva absolútne spoľahlivo.



William Hogarth: *Nesprávna perspektíva* (rytina, 1754)

Foto archiv

Máme dva obrazy. Jeden sa odvoláva na skutočnosť, ktorú údajne pravdivo zobrazuje, avšak napriek tomu nie sme schopný identifikovať, ktorú skutočnosť pravdivo zobrazuje. Druhý zase tvrdí, že to, čo ukazuje, je klam alebo prinajmenšom omyl, a napriek tomu sme ho schopní „prečítať“. V čom spočíva problém? Asi v tom, že ani v jednom, ani v druhom prípade nepotrebujeme na odhalenie pravdy alebo klamstva obrazu realitu. A možno vôbec nepotrebujeme túto realitu, stačí nám ich *textuálna štruktúra*. Zastavme sa ešte chvíľu pri Hogarthovom lepte *Nesprávna perspektíva*. Tento lept je z rádu tzv. trompe l'œil. „V trompe l'œil není žádná příroda, žádná krajina, obloha, žádná ubíhající linie nebo přirozené světlo. Žádné tváře, natož psychologie nebo historismus. Všechno je artefaktem, vertikální pozadí izolovaných předmětů je jako čisté znaky vytrhává z jejich referenčních kontextů.“²⁸⁾ Trompe l'œil je simulácia, atrapa, ktorá spochybňuje samotný princíp reality, a to tým, že simulačne pokrýva realitu. Spochybnenie princípu reality je vlastne aj spochybnenie princípu napodobnenia, ktorý bol nenápadne, v duchu

28) Jean Baudrillard, *O svádění*. Olomouc 1996, s. 72.

rafinovanej simulácie, nahradený podobnosťou. Táto „podobnosť sa rozvíja v radoch, ktoré nemajú ani začiatok, ani koniec, možno nimi prejsť v jednom i v druhom smere a nepodliehajú nijakej hierarchii, ale sa šíria od jedného malého rozdielu k druhému. Napodobnenie slúži reprezentácii, čo nad ním vládne, podobnosť slúži opakovaniu, ktoré ňou prebieha. Napodobnenie sa riadi podľa vzoru a jeho poslaním je nadväzovať naň a umožňovať jeho rozpoznanie; podobnosťou sa dostáva do obehu simulakrum ako nekonečný a vratný vzťah podobného k podobnému.“²⁹⁾

Po tom všetkom by sa mohlo zdať, že princíp napodobnenia patrí medzi rekvizity minulosti. Tento optimizmus nie je namieste, ešte stále zostávajú oblasti, kde jeho účinok je identifikovateľný, teoretická reflexia fotografie a filmu by o tom mohli podať svoje svedectvo. „Fotografie a jej referent je jako ony páry ryb (tuším, že podle Micheleta žraloci), které plují spolu, jako by splývaly ve večném koitu.“³⁰⁾ Po wittgensteinovských dvoch mládencoch, dvoch koňoch a dvoch ľaliách prichádzajú na scénu dva žraloky, aby chránili svojimi ostrými zubami princíp napodobnenia, ktorý sa pokúša udržať svoje panstvo aj v regióne filmu, tradične vymedzovaného ako foto-fonetický záznam reality, predkamerovej reality. Je ale skutočne film záznamom tejto reality? Nie je film taktiež textom, ktorý píše *grammé* – *diferänce*? Peter Brunette a David Wills v práci *Screen/Play: Derrida and Film Theory*³¹⁾ tvrdia, že film je dekonštrukciou mimetickej operácie a po vzore svojho učiteľa Derridu zavádzajú pojem *cinema-grafia* do filmovej teórie. Tento pojem umožňuje chápať film ako text, ktorého textualita je tvorená diferenciami a stopami. A čo je ešte dôležité, poukazujú na to, že film je vlastne imitácia, ktorá imituje seba samú, čím sa vlastne potvrdzuje to, že simulakrum nenápadne ovládlo aj región filmu, ale keďže chce zostať v tieni ako šedá eminencia, navonok budí dojem, že všetko má pod kontrolou princíp napodobnenia. Neveríte, spýtajte sa na to Davida Lyncha, ten o tom vie najviac!

doc. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Prednáša estetickú teóriu na katedre estetiky Filozofickej fakulty University Komenského v Bratislave. Venuje sa českému strukturalizmu, poststrukturalizmu a dekonštrukcii.

(Adresa: Filozofická fakulta University Komenského, katedra estetiky, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

Citované filmy:

Nebe nad Berlínom (*Der Himmel über Berlin*; Wim Wenders, 1986), *Tak daleko, tak blízko* (*In weiter Ferne, so nah*; Wim Wenders, 1993).

29) Michel Foucault, c. d., s. 56n.

30) Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994, s. 11.

31) Peter Brunette – David Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton University Press 1989.

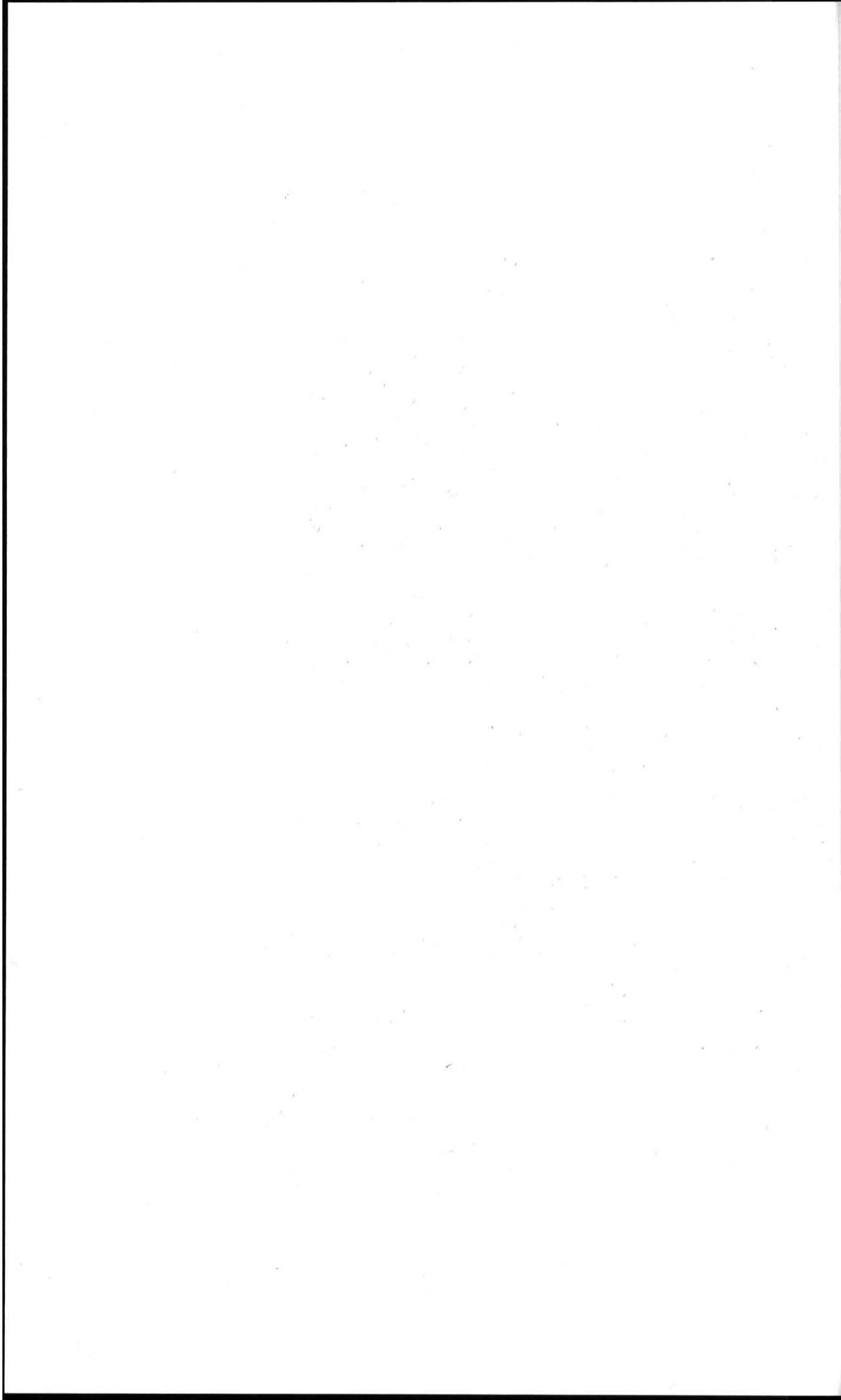
SUMMARY

WRITING WHICH WRITE IMAGES

Peter Michalovič

The image is traditionally understood as a depiction, an imitation or a representation of a thing. The image was preceded by the model which determined whether the image was faithful or distorted, truthful or deceptive. The painting became the patron of all symbols, even the word. Contemporary philosophy is beginning to doubt the traditional understanding of the symbol as present existence which represents absent existence. The symbol ceases to be limited to the basis of reference; it retreats in favour of inference – that which surrounds the symbol, in other words, other symbols. This trend is most apparent in the deconstruction of Jacques Derrida and is also implicitly contained in Gombrich's book *Art and Illusion*. The aim of this study is to present an asymmetric comparison of the views of Jacques Derrida and Ernst Hans Gombrich. Asymmetric since it is based on the conception of Jacques Derrida in which Gombrich's theories are occasionally implemented.

Translated by Karolina Vočadlo



Články

NEPŘEDMĚTNOST OBRAZU

Josef Moucha

Je jasné, že pravdu, respektive pravdivou skutečnost předmětů lze čerpat pouze z evidence a že je to jediné ona cesta, jejímž prostřednictvím má pro nás skutečně jsoucí, pravdivý, pravoplatný předmět jakékoliv formy či druhu smysl, a to se všemi těmi určeními, jež mu pro nás patří pod titulem pravdivé takovosti. Každé právo pochází odsud, pochází z naší transcendentální subjektivity samotné, každá adekvace, již si lze vymyslet, vzniká jako naše ověření, je naší syntézou, má svůj poslední transcendentální základ v nás.

Edmund Husserl¹⁾

Článek *Nepředmětnost obrazu* komentuje kapitolu o fotografii z publikace *Teorie filmu. Znázornění fyzické reality* Siegfrieda Kracauera. Psaní vedla snaha vyjádřit kritickou distanci od aktivního přžívání názoru, který Siegfried Kracauer vyznačuje hned druhou částí titulu své knihy. Nikoli jen ojedinělá současná prohlášení či texty totiž reaktivují diskutabilní výklad fotografie co způsobu mechanického zmnožení věcné stránky skutečnosti. Odkazy na Edmunda Husserla a Martina Heideggera mají ukázat, že fenomenologie objasňuje vznik obrazů natolik, aby se rozdílů technologií jejich tvorby přestaly zdát nepřekročitelnou propastí. Odlišná média zároveň představují rozličné způsoby přemítání o vědomí existence našich prožitků. I když podstaty různých prostředků nelze ztotožňovat, protože žádné podstaty předmětně neexistují, jsou docela dobře myslitelné v podobě paralel mezi našimi ideály.

I

Dne 28. října 1927 publikoval Siegfried Kracauer ve Frankfurter Zeitung esej *Die Fotografie*.²⁾ Pominu řadu dílčím způsobem zajímavých momentů, abych vytkl základní zaměření článku: Kracauer zde chápe fotografii jako prostředek odkazující zejména k vnějškovosti: „Neboť v uměleckém díle se význam předmětu stává prostorovým zjevem, zatímco ve fotografii je prostorový zjev předmětu významem předmětu.“³⁾ Z kontextu jasně plyne, jak je teze myšlena. Umělec (a Kracauerovi je příkladem malíř) oproti fotografovi neguje vnější podobnost dosahovanou fotografií – podobnost ukazující „ke vzhledu, který bez dalšího neprozrazuje, jak se předmět ukazuje poznání: avšak umělecké dílo prostředkuje

1) Edmund Husserl, *Karteziánské meditace*. Praha 1993, s. 59.

2) Český překlad viz Siegfried Kracauer, *Fotografie*. „Illuminace“ 7, 1995, č. 2, s. 101 – 110.

3) Tamtéž, s. 104.



Jiří Lehovec: *Park s tamaryšky (San Sebastian, 1935)*

právě jen transparenci předmětu⁴⁾. Že fotografii i napříště zůstavil takto pojatému hledisku, signalizuje titulem knihy *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*.⁵⁾ V opozici k shora citované pasáži sám Kracauer uvádí: „Americký spisovatel a lékař Oliver Wendell Holmes byl mezi prvními, kteří dokázali využít vědeckých možností fotografického aparátu. V raných 60. letech minulého století zjistil, že pohyby lidí při chůzi, zachycené momentkami, se výrazně odlišují od toho, jak si je dosud umělci představovali. Na základě těchto pozorování pak provedl kritiku konstrukce protězy, používané tehdy v široké míře veterány občanské války, jimž amputovali nohu.“⁶⁾

Kracauer se ptá: „Ale jak lze vystihnout povahu fotografického média? Fenomenologický popis, vycházející z vnitřního nazírání, nám zřejmě nepomůže odhalit skutečné jádro věci. Historický vývoj nelze uchopit prostřednictvím koncepcí, vycházejících, tak říkajíc, ze vzduchoprázdna.“⁷⁾ Namísto toho navrhuje – a svým způsobem i provádí – analýzu rozličných okolností, aby uzavřel: „Lze tedy prohlásit, že názory a trendy, které se objevily v počátcích fotografie, se během procesu její evoluce příliš

4) Tamtéž.

5) Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press 1960.

6) Siegfried Kracauer, *Teorie filmu*. Praha 1968. Práce vyšla jako Studijní materiály dramaturgie II (v koprodukcii Akademie múzických umění a Filmového ústavu). Zde je citována (až na výjimku v pozn. 36) z nového překladu, za jehož poskytnutí děkuji Stanislavu Ulverovi; s. 2 rukopisu.

7) Tamtéž, s. 1.



Jiří Lehovec: *Z Novoměstské radnice* (Praha, 1935)

nezměnily.⁸⁾ Nakonec se Kracauer přimlouvá za „rozšíření pojmu umění“ nejen „pro volné kompozice experimentálních fotografů, jejichž dílo se nachází v jistém smyslu mimo oblast vlastní fotografie“.⁹⁾

Srovnání předpokladu a vyústění stati ukazuje rozpor. Zvolenou metodou, totiž záměnou subjektu pozorovatele za iluzorní stanovisko jakéhosi vnějšího nazírání, se zcela zřejmě nepodařilo nalézt hledanou podstatu: díla experimentátorů se volky nevolky vymykají z rámce vymezeného fotografování Kracauerem, odsuzujícím fotogenii do zajetí převzaté estetiky: „Tím, že pronikají do neznámých nebeských končin a k tajemstvím hmoty, dosahují [snímky] velice často tvarů, které jsou krásné samy o sobě.“¹⁰⁾ Mimochodem: Jean Cocteau roku 1923 v souhlasně moderním duchu prorokoval: „Dokud se veškerá vynalézavost nesoustředí na kameru, dokud nebude objektiv pokládán za živoucí osobu, schopnou vidět, jak my vidět nemůžeme, do té doby zůstane film ve slepé uličce.“¹¹⁾

Rádoby neosobní perspektiva moderní éru podivuhodně přežila. Pod titulkem *Co nejméně člověka*, jenž je citátem Valéryho textu *Leonardo a filosofové*, uveřejnil v létě 1998 Karel Thein článek k výstavě *Odveta Veroniky – Od Man Raye po Matthewa Barneyho*.

8) Tamtéž, s. 8.

9) Tamtéž, s. 18.

10) Tamtéž, s. 17.

11) Jean Cocteau, *Cesta kolem světa za 80 dní*. Praha 1937, s. 192. Původně: Frédéric Lefèvre, *Une heure avec...* Paris 1925 – 1934. Soustavně k věci promlouvá R. Arnheim, *Film als Kunst*. Berlin 1932.



Alexandr Hackenschmied: fotoska k Zapomenuté vesnici (Mexiko, 1940)

O fotografii se tu dočteme: „Není barevnou stopou nebarevné a pohyblivé ruky, ale přímou stopou světla jakožto součásti přírody. Opakuje povrch světa, jehož není člověk autorem.“¹²⁾ Proto také za motto Theinovy úvahy posloužila Valéryho slova: „Pokud jde o Pravdu, fotografie ukázala její odvahu a její meze: zachycení jevů skrze ryzí působení jich samých, vyžadující co nejméně člověka, taková je ‚naše Pravda‘.“¹³⁾ Karel Thein, ježmuž Valéry poskytuje zdánlivě tak příhodnou průpověď, neváhá ani s takovýmto prohlášením: „[...] jedině uznání smrti a nadvlády neživého světa umožňuje s jistotou odlišit obraz od toho, co bylo jeho předobrazem. Vedle prachu je právě proto druhým rámcem výstavy samo světlo. Obojí úzce souvisí. Prach, materiál z hlediska kultury nejnižší a z hlediska fyziky nejjemnější, činí světlo viditelným a umožňuje mu procházet různými rovinami živého a neživého.“¹⁴⁾ Vedle toho Kracauer: „Vědomí zajaté přírodou nedokáže zahlédnout své podloží. Je úkolem fotografie, aby poukázala na *přírodní fundament* doposud ještě nezkoumaný. Poprvé v dějinách odvrhuje celou tu naturální slupku, poprvé se skrze ni zpřítomňuje mrtvý svět ve své nezávislosti na člověku.“¹⁵⁾

12) Karel Thein, *Co nejméně člověka*. „Respekt“ 9, 1998, č. 36, s. 18.

13) Tamtéž.

14) Tamtéž, s. 19.

15) S. Kracauer, *Fotografie*, s. 109.



Alexandr Hackenschmied: fotoska k Zapomenuté vesnici (Mexiko, 1940)

Reakci na uvedené podněty ponouká již to, že ani konec 20. století nezavršil rozpravy, do nichž svého času Kracauer zasáhl; je přece samo o sobě pozoruhodné, když i nadále platí: „Znamé diskuse o tom, je-li či není [fotografie] uměleckým médiem (nebo může-li se jím alespoň stát), které probíhaly v XIX. století, neztratily nic na své aktuálnosti“.¹⁶⁾ Celý problém však působí o to naléhavěji, že Kracauer koneckonců hledal jádro fotografie, aby mu „potvrdilo, že podobnou specifickou povahu mají i ostatní média“¹⁷⁾. Tím spíše, že si krach při hledání podstaty fotografie neuvědomoval, nelze nechat neúspěch bez povšimnutí.

Fotografie sice svým způsobem opakuje povrch světa (aniž by vynechávala člověkem stvořené součásti), nicméně autorství tohoto opakování je lidské. To probleskuje i u Cocteaua, mluví-li o vynalézavosti: bez ní by nebylo parametrů objektivu (ani valéryovského vymezení Pravdy). Vypadá to ale, že fotografa obvykle není příliš vidět. Roland Barthes vysílá k námětům, jež mu padly do oka, paprsky svého intelektu a zároveň sbírá a reflektuje odrazy vlastního signálu, aby tento proces zachytil (mimo jiné) v textu s podtitulem *Vysvětlivka k fotografii*. Zrovna tak si počínají fotografové – ač vybaveni

16) S. Kracauer, *Teorie filmu*, s. 7.

17) Tamtéž, s. 1.

jinou mechanikou záznamu než pisatel. Jenomže Barthes si zakládá na tom, že zkušenost fotografujícího nepoznal: „[...] nemohl jsem se tedy připojit k (nejpočetnější) kohortě těch, kdo se zabývají fotografickým snímkem – podle fotografa.“¹⁸⁾ Je to ovšem paradox: v důsledku subjektivního náhledu stojí Barthes s fotografií v jedné linii.

Vzdor Kracauerově podcenění může fenomenologie na cestě za společnou podstatou médií dospět dál, než je Kracauer ochoten připustit. Edmund Husserl originálně prohloubil zájem o akt poznávání, přičemž jej rozhodně vzdálil pomyslné neosobnosti;¹⁹⁾ v případě fotografie mějme tedy na paměti vědomí vidění a jeho záznamu. Kracauerův pohled na fotografii nejčastěji přejde – raději se rovnou vztáhne k tomu, k čemu se obracel fotograf. Barthesa občas přiměje nějaký ten detail, aby se u fotografie – nositelky zajímavůstky zvané *punctum* – alespoň pozastavil. Bývá mu však pouhým rozhraním, v němž neshledává přiměřenou míru předchozí lidské vůle.²⁰⁾

Pozorně nastolená fenomenologie nemůže vynechat autoritu fotografa či kameramana – pohled (nebo obecněji vztah), který snímku předcházela. Při poznávání procesu zprostředkovávání vizuality je nutné abstrahovat od dojmu, že to, čemu přihlížíme, je bezprostřední původnost nerozlišeného světa. Pak teprve lze pojímat fotografování a filmování jakožto od základu sebevědomou tvůrčí činnost, tedy jako aktivní způsob vyjadřování. Proto mohou výsledky uvedených disciplín figurovat jinak než objekt práva. Dílo vystupuje ve světle autorského zákona co *emanace subjektu* čili psychosociální výraz osobnosti tvůrce.²¹⁾

Filmař skládá snímky poněkud jinými postupy než fotograf, ale rozhodně není flusserovsky pozadu: „Předně bych chtěl říci, že každé stanovisko je chybné, protože je stanoviskem. To je důležitý bod: jsem si zcela jist tím, že úkolem myslících lidí je akumulovat hlediska, mít větší počet hledisek. Zajímám se o fotografii, protože fotografická kamera je prvním přístrojem, který byl sestaven k tomu, aby skákal od hlediska k hledisku. Neklouzat! Nejsem oslněn filmem. Skákat!“²²⁾ Je absurdní, že by měl film diváka zajímat o to méně, o častěji exponuje kameraman po sobě následující okénka návazně! Ostatně přetržitost fotografických záběrů nijak samovolně nepodmiňuje změnu stanoviště...

Tak jako fotografovi, záleží i filmaři na podání informací. Výmluvné a nevýmluvné záběry se liší vzezřením – jenomže to nezakládá prosté nakupení exponovaných prvků, nýbrž uspořádání. Sestava informací je variabilní i v rámci fotografického záběru – proto hned fotografický analogon reality může mít svéráznou výpovědní hodnotu, odlišnou od spontánního projevu reálu, byť mu má být atributem.²³⁾

Tak jako kinematografická syntéza odděleně zachycených hledisek, spočívá i genetická informace ve sledu: význam dává určitá posloupnost prvků. Jakkoli je nositelem materie, nepostačí bez uspořádání k tomu, aby udala patřičný význam. Myšlení je v případě vizuální kultury kódováno obrazově (eventuálně v kombinaci s jiným systémem). I když

18) Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava, 1994, s. 14.

19) Srov. Jiří Vysloužil, *Diskurs o „krásnu“ a hudbě podle Husserlových Logische Untersuchungen (1913)*. „Estetika“ 24, 1987, č. 1, s. 52 – 56.

20) Srov. R. Barthes, c. d., s. 54 – 56.

21) Srov. Karel Knap, *Autorský zákon a předpisy související – komentář*. Praha 1996, s. 15nn.

22) Vilém Flusser, *Zwiesgespräche. Interviews 1967 – 1991*. Göttingen 1996, s. 108.

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

je schopna přetrvání autora, zůstává šifra přístupná výhradně vnímání živého adresáta: bez něj je jakékoli odlišení obrazu a předobrazu nemyslitelné. Byť je tedy snímek zakládán co nadosobní mimopaměťový rezervoár informací a třebaže se při tom vskutku opírá o prvky, které činí viditelnými světlo, ba i přesto, že možnost vnímání záznamu znovu vyžaduje přítomnost světla – není žádný snímek „přímou stopou světla jakožto součásti přírody“²⁴⁾. V přírodním slova smyslu lze přímé světelné vlivy pozorovat na dynamice rostlinstva anebo třeba tam, kde slunko zeslabí sytost barev. Začnou-li ovšem Egypťané psát na světle tmavnoucím roztokem dusičnanu stříbrného, půjde o kulturní projev, nikoli o prapůvodní svět člověkem nepoznamenané přírody. Náš současník, filosof Karel Thein vlastně propůjčuje echo myšlenky, pocházející od vynálezce negativu Williama H. Foxe Talbota, který kolem poloviny minulého století v albech originálních fotografií *The Pencil of Nature* a *Sun Pictures in Scotland* uváděl: „Poznámka čtenáři. Tabule přítomného díla byly získány působením samotného světla, bez jakékoli spoluúčasti umělcovy tužky. Jsou to vlastní obrazy sluneční a nikoli imitace rytin, jak by si mnozí mohli představovat.“²⁵⁾

Konfrontací díla a materie se inspirovaně zabýval Martin Heidegger. V poznámce k českému vydání přednášky *Věk obrazu světa* je charakterizován význam nepředmětlosti ve sporu s „pouze (pseudo)filosofickým ospravedlněním obrazu světa koncipovaného z hlediska mocenských nároků člověka na ovládnutí světa, přírody i dějin. V rámci tohoto obrazu světa chápe nakonec člověk i sebe sama předmětně, jako disponovatelnou skutečnost.“²⁶⁾ (V Kracauerovi stojí: „Nejsme obsaženi v ničem a fotografie sbírá fragmenty kolem ničeho.“²⁷⁾) Přednáškou z poloviny třicátých let *Zrození uměleckého díla* Heidegger překlene dvojdomost přírodní a kultivované přirozenosti. Činí tak s poukazem na mínění Albrechta Dürera: „Umění se zmocní ten, kdo je zná vytrhnouti z přírody, kde umění opravdu vězí.“ Heidegger komentuje citát následovně: „Vytrhnout znamená zde vynést výraz z hloubi a narýsovat jej redisperem na rýsovacím prkně.“²⁸⁾ Třebaže Heidegger myslí v jiných příměrech, než představuje foto- a kinematografie, přece jeho poukazy jasně proniká obecnost rozdílu mezi náměty, prostředky výrazu a kontemplací: nehledě na zvolené médium, umělecké dílo rozevírá, ba ustavuje vědomí světa, lze vyčíst z Heideggera. „To neznamena, že je zde něco správně znázorněno a reprodukováno, nýbrž že se jsoucí jako celek uvádí v neskrytost a je v ní drženo.“²⁹⁾

Kracauerovo odmítnutí fenomenologie znamená vyloučení optiky dovolující propracovat se k hlubinné souhlasnosti malby a fotografie. Kracauerovi zkrátka uniká nepředmětlost rozvrh fotografování („[...] jestliže nějaké médium skutečně zaujímá opačný pól než malířství, je to zákonitě právě fotografie. [...] různé přístupy [malířství] jsou zřejmě nejméně závislé na materiálních a technických faktorech“³⁰⁾).

24) K. Thein, c. d.

25) André J a m m e s, William H. Fox Talbot. *Ein grosser Erfinder und Meister der Photographie*. Luzern – Frankfurt a. M. 1972, obr. 51.

26) Anonym, *Redakční poznámka*. „Orientace“ 4, 1969, č. 5, s. 51.

27) S. Kracauer, *Fotografie*, s. 106.

28) Martin Heidegger, *Zrození uměleckého díla*. „Orientace“ 4, 1969, č. 1, s. 89.

29) Martin Heidegger, *Zrození uměleckého díla*. „Orientace“ 3, 1968, č. 6, s. 82.

30) S. Kracauer, *Teorie filmu*, s. 9.



Ladislav E. Berka: *Moto Jawa* (Praha, 1929)

V úsilí přijít fotografování na kloub, nevykládá Kracauer nasazení příslušné membrány jako důsledně tvůrčí. Heideggerova diagnóza je jasná: „Ať pídíme po niterném stavu díla sebeusilovněji, jeho skutečnosti se přece mineme, pokud nedospějeme k tomu, abychom dílo považovali za ‚udělané‘.“ Neboť „nelze z toho, co plyne z povahy věci, určovat to, co plyne z povahy díla“.³¹⁾ Heideggerovou pravdou je husserlovský způsob, jakým nastává prozření, neskrytost. Že nemusí být vědomí dvojedinosti významu fotografování a snímku nijak mimořádné, nechť doloží reproduktované ukázky. Totiž: „Je-li tomu tak, pak musíme mít také možnost výslovně na díle zakusit, že je tvořeno.“³²⁾ Zrovna v této poloze si Kracauer není jistý; jím samým vyslovenou (ale teprve zde kurzívou podtrženou) maximu si příliš nepřipouští: „Proust nepochybně zveličuje neurčitost fotografie stejně jako její neosobní charakter. Ve skutečnosti fotograf obdařuje své snímky strukturou a významy tím, že je podřizuje záměrnému výběru. Jeho snímky přírodu registrují, zároveň však i reflektují jeho pokus osvojit si ji a dešifrovat. Stejně jako v případě, kdy zdůrazňuje fotografovo odcizení, má Proust v zásadě pravdu i tentokrát, neboť ať už jsou fotografie předmětem jakéhokoliv výběru, nelze popřít jejich tendenci k neorganizovanosti a difúznosti, která je pro ně jako pro záznamy reality typická.“³³⁾

31) M. Heidegger, c. d. viz pozn. č. 28, s. 84, 89.

32) Tamtéž, s. 87.

33) S. Kracauer, *Teorie filmu*, s. 15 – 16.



Ladislav E. Berka: Noční tramway (Praha, 1929)

II

Veškeré citace v *Nepředmětnosti obrazu* respektují původní autorství v potaz braných myšlenek; na druhé straně asi nebude sporu o to, zda s jejich pomocí vzniká nepřevzatý text. Nezpůsobilosti aplikace literárně běžného postupu citování se pro případy obrazu věnoval v jedné ze svých soudniček mezinárodně působící znalec jurisprudence, píšící pod signaturou Lex: „[...] praxi malého citátu nelze podle názoru mnoha právníků přenášet do oboru fotografie. Každý snímek – ať otištěný jako samostatné dílo či vyňatý z většího, tematicky uzavřeného cyklu – představuje obrazový celek. A uveřejnění celku není malým citátem. Čili – jinými slovy – malý obrazový citát je jakožto koncepce vyloučen. Je to protiprávní přetisk – pokud není proveden se souhlasem autora či instituce mající autorská práva.“³⁴⁾

Problém vkladu kameramanů je obdobné povahy jako problém výkonu fotografů. Obvykle se na výsledné obrazy pohlíží jako na samozřejmost, prosté zprostředkování scenerie. Za myšlení je považována kombinační schopnost, a ta není ve vizualizaci pokaždé spatřována – viz platný autorský zákon, který kameramany nezmiňuje. Je-li pohromadě scenárista a režisér, zdá se o tvůrčí složky postaráno... Stačí se však pozastavit u spektra interakcí filmové suroviny se zářením různých vlnových délek, abychom nahlédli pestrost škály možného ladění – a tudíž i vyznění – záběrů. A to zde obracíme příkladný zřetel

34) Jerzy Sawicki, *Tajemství paragrafů*. Praha 1970, s. 186.

toliko na posuny barevnosti – pohybujeme se tedy po jediné z tak mnoha proměnných souřadnic stavby obrazu...³⁵⁾

V Kracauerově pojetí nabývá film a fotografie duchovního smyslu prazvláštní cestou. Tato vzdálená oklika modernismu nachází překvapivé doznívání v jen obtížně překonaném předsudku vůči neokázalému fotografování: „Filmy se dotýkají pouze povrchu věcí. Zdají se být o to kinematičtější, oč méně se dotýkají přímo vnitřního života, ideologie a duševních pochodů. Proto také mnozí lidé, kteří jsou silně kulturně založeni, pohrdají filmem. Obávají se, že nepopíratelný sklon filmu pro vnější věci by nás mohl svádět k tomu, abychom zanedbávali naše největší aspirace v kaleidoskopu pomíjejících vnějších jevů. Film, praví Valéry, odvádí diváka od jádra svého bytí. I když toto tvrzení se zdá být pravdivé, připadá mi nehistorické a povrchní, protože neposuzuje správně lidské podmínky naší doby. Jsou snad podmínky takové, že se nemůžeme přiblížit prchavé podstatě života, leda když si přizpůsobíme zdánlivě nepodstatné? Vede snad cesta dnes od tělesného k duševnímu a skrze ně? A pomáhá nám snad film dostat se – ze zdola – nahoru? Dovoluji si tvrdit, že film, jako náš současník, má rozhodný vliv na epochu, do které se narodil; že uspokojuje naše niterné potřeby tím, že odhaluje – vlastně vůbec poprvé – vnější realitu a tím prohlubuje, abych použil slov Gabriela Marcela, náš vztah „k tomuto světu, jenž je naším domovem“.³⁶⁾

Husserlova fenomenologie vysvětluje, že chápání je vnímáním smyslu, jenž se vynořuje v myšlenkových relacích; přestože vědomí není předmětné a nelze je tudíž předložit co preparát, zůstává myslitelné ukázat je. Bez ohledu na látku média, zjevuje se vědomí v nepředmětném rysu veškeré obrazotvornosti – je událostí psychického odrazu. Vytváříme vizuální metafory v onom duchu, v jakém říkáme, že člověk byl stvořen k obrazu Božímu. *Pars pro toto*, část za celek. Vazby mezi vědomím a univerzem příkladně ilustruje vidění; je percepcí, neboli aktem, který odhaluje dané, zároveň ale předpokladem konstituce, čili uštědření smyslu. V tomto ohledu se pak jeví rozhraní umění a reportáže jako pomyslné a tudíž nikoli nepřekročitelné.

Takto koncem roku 1982 odpověděl Brassai na otázku, zda ještě fotografuje: „Zřídka. Už nemám tu životní sílu, ačkoli často velice lituji, že jsem nechal aparát doma. To si pak v představě fotografuji, co vidím. A ty záběry nevidí nikdo jiný. Jaká svoboda!“³⁷⁾

Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obor periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) mj. zaměstnán jako odborný asistent v oboru fotožurnalistiky na FŽ UK a v redakcích časopisů *Architektura ČSR* a *Revue Fotografie*. V současnosti působí ve svobodném povolání.

(Adresa: Lukešova 36, 142 00 Praha 4)

35) Srov. Siegfried Kracauer, *Teorie filmu. Znázornění fyzické reality*. „Film a doba“ 40, 1994, č. 4, s. 202 – 207.

36) Siegfried Kracauer, *Teorie filmu*. Praha 1968, s. 4.

37) József Vinkó, *Brassaiovo oko*. „Tükör“ 1983, č. 1. Cit. dle *Človek, ktorý má viac ako dve oči*. „Výber zo svetovej a československej tlače“ 16, 1983, č. 10, s. 10.

SUMMARY

NON-OBJECTIVITY OF AN IMAGE

Josef Moucha

The article contains notes on a chapter on photography of Siegfried Kracauer's book *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. The impulse to write this essay was the outlived view which Kracauer expresses straight in the title of his book; various contemporary articles contain relapses of this debatable perception of photography – photography as a means of portrayal of the objective aspect of reality. The article quotes example of Czech provenance.

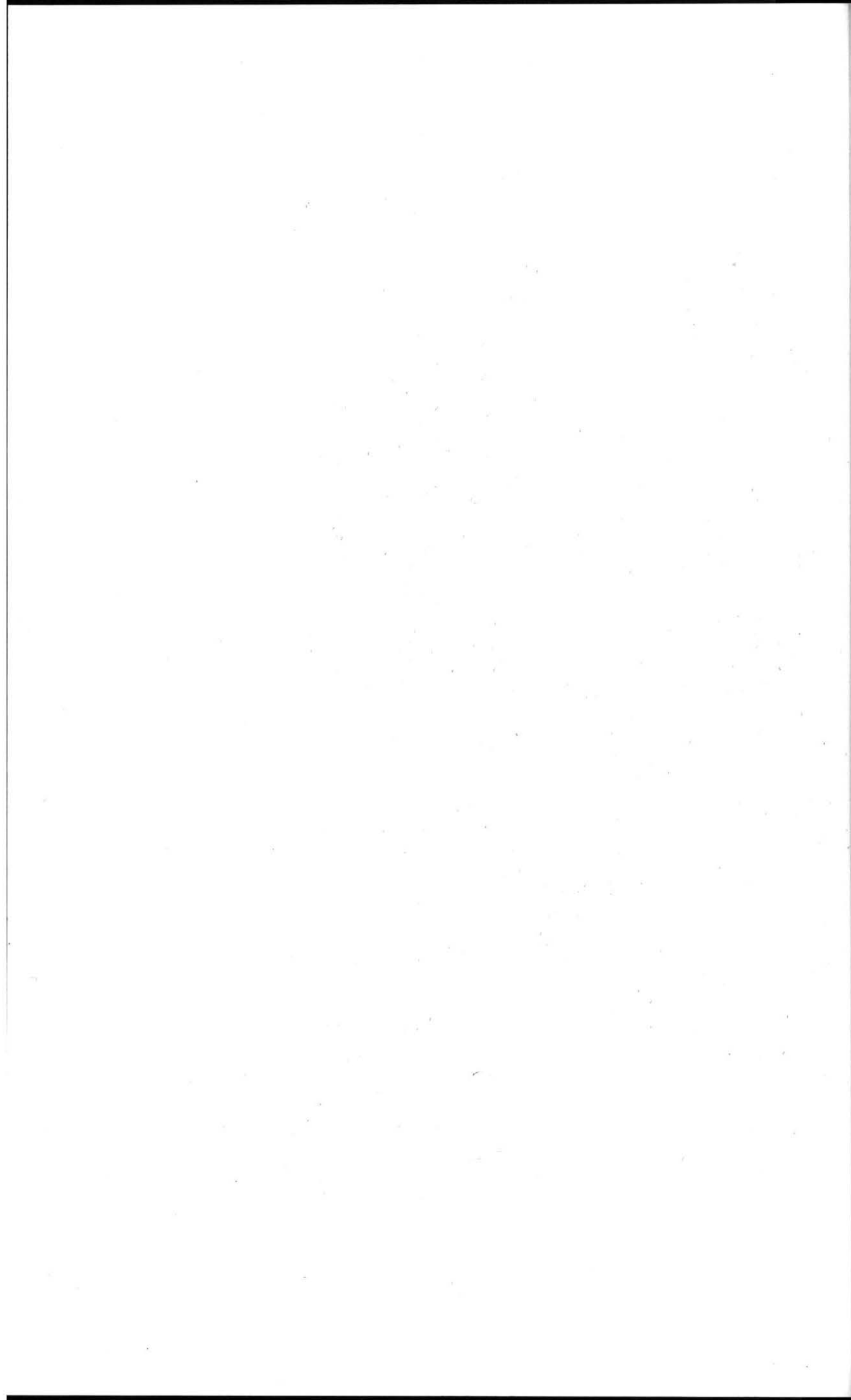
Siegfried Kracauer sought to find a way of expressing the nature of the medium of photograph. Although he did not admit his failure to discover the substance of photograph, his defeat was quite a serious one: Kracauer actually tried to find an answer that would confirm to him that all the other media, too, shared a similar specific nature. Kracauer rejects phenomenological description which draws on subjective observation. However, the method chosen by him, i.e. substitution of an intrinsic experience of the observer by an illusory stance of some kind of extraneous observation, has quite certainly not helped him to find the sought substance of the visual media. Painting and photography, in his view, are opposites.

References to Edmund Husserl and Martin Heidegger show that phenomenology is capable of approximating the creation of images to such a degree that the contradiction between painting and photograph no longer has the effect of an insurmountable obstacle. Different media represent different ways of reflecting the awareness of the existence of our experience. Let media be understood, simply, as an expression of human thought. They differ in technology, of course, but the bond of mutual affinity is deeper. Although the substances of different media cannot be made identical – since no substances, in fact, exist – they can be quite easily perceived as lying in the position of parallels between our ideals.

The question of the input by camera-operators to cinematography is of a similar nature to the performance of photographers. The resulting film images are usually perceived as something that is self-evident, as simple facilitation of a scene. The ability to combine – which is not always observed in the visualisation – is perceived as thought. This has practical consequences – the current copyright legislation in the Czech Republic, for instance, does not at all mention camera operators.

Reproductions are proof that even an image of a technical nature must be “created” in the Heidegger sense of the word. Neither photograph, nor – especially – film are mere mechanical reproductions of the objective aspect of reality.

Translated by Nad'a Abdallaová



Články

Bergmanovi hosté večere Smrti

„Vypadá to jako divadlo, ale stejně dobře by to mohl být film, televizní inscenace nebo prostě jenom četba,“ konstatuje Ingmar Bergman v předmluvě ke třem svým textům – Po zkoušce, Poslední výkřik a Co chvíli křičí na jevišti světa – , které v roce 1994 vydal pod souborným názvem *Páté jednání*. Jde opravdu o texty značně univerzální, které dokazují, že se jejich autor umí volně, bez překážek pohybovat mezi různými uměleckými médii. Což plně platí i o posledním z nich: ten byl původně napsán jako divadelní hra, ale nakonec, v roce 1997, podle něj vznikl stejnojmenný televizní film. K velkému překvapení kritiky i diváků ho natočil sám Bergman, který tak prolomil dlouhé filmové mlčení, k němuž se uchýlil začátkem osmdesátých let, poté co dokončil svůj poslední velký opus, FANNY A ALEXANDR.

Co chvíli křičí na jevišti světa věnoval Bergman především dvěma svým velkým životním láskám, vášním či posedlostem: divadlu, jevišti, hercům a filmu, kinům a kinematografii. „To všechno,“ vysvětluje ve své předmluvě, „mě provází už od té doby, co jsem si pod bílým stolem v dětském pokoji postavil svoje první loutkové divadlo a o několik let později se nastěhoval do prostorné šatny s malým plechovým strojkem opatřeným klikou, maltézským křížem, čočkou, petrolejovou lampou a sépiově zbarvenou filmovou smyčkou.“

Kromě toho ovšem také ožívuje některá velká témata své starší tvorby; syntetizuje je a záměrně zlehčuje a ironizuje. I tentokrát mu jako hlavní inspirační zdroj posloužilo prostředí, ze kterého sám vyšel: jeho rodina, to jest „lidé dobré vůle s katastrofálním dědictvím přemrštěných požadavků, špatného svědomí a pocitů viny“ (*Laterna magica*). Ale zatímco dřív (například ve FANNY A ALEXANDR, DOBRÉ VŮLI, NEDĚLNÁTKÁCH a SOUKROMÝCH ROZHOVORECH) zaměřoval pozornost především na své rodiče, respektive jejich rozporuplný a ve svých důsledcích naprosto zhoubný vztah, tentokrát si za protagonistu vybral postavu, které dosud svěřoval jen epizodické role. Je jí cimrmanovsky praštný i geniální strýček Carl, zde vystupující jako tvůrce epochálního vynálezu a spoluautor bizarního filmově-divadelního show.

Dějštěm Bergmanova nového filmu je z velké části malá zapadlá vesnička Grånäs, svou izolovaností a mrazivou atmosférou připomínající obci podobného jména (Frosta) z HOSTŮ VEČERÉ PÁNĚ (1963), jimiž vyvrcholilo a zároveň i skončilo režisérovo „religiózní“ období. Podobnost to není nikterak náhodná. V Grånäs se znovu setkáváme s některými postavami z HOSTŮ i s odkazy na události, které tehdy osudově zasáhly do jejich života. (Dlužno dodat, že jde o vědomý anachronismus – *Co chvíli křičí* se totiž odehrává o třicet let dřív než HOSTÉ!) Ale jestliže led a sníh v HOSTECH zbezduťšňuje vztah obou protagonistů, faráře Tomase a jeho milenky, učitelky Märty, a vede k jejich citové rezignaci, v *Co chvíli křičí* má vánice, která zuří za zdi Templářského domu, proměněného ve filmový a divadelní sál, účinek právě opačný: stmeluje všechny přítomné, vyvolává hřejivý pocit sounáležitosti mezi členy Carlovy herecké společnosti a jejich diváky.

Zdá se, že dnes již osmdesátiletý švédský tvůrce dospěl ke smířlivějšímu pohledu na lidskou existenci a že bolestná, drásavá a hořká filosofická tázání, která ho dřív tak znepokojovala, poněkud ztratila na důležitosti. Pravda, život je – jak naznačuje už sám název filmu, převzatý z Shakespearova *Macbetha* – pomíjivý a iluzivní, ale tento fakt není nutné brát příliš tragicky. Postava Smrti v *Co chvíli křičí* je sice v metafyzických souvislostech stejně nevědomá jako její kolegyně ze SEDMÉ PEČETI, ale na rozdíl od ní nikoho svou ignorancí neděsí. Spíš naopak, má

masku klauna, groteskní rysy a nic lidského jí není cizí, dokonce ani kopulování se smrtelným klientem! Jako by tak dávala za pravdu autorovi, který před několika málo lety v rozhovoru pro New York Times prohlásil:

„Když jsem byl mladý, měl jsem strašlivou hrůzu z umírání. Ale teď to považuji za velmi moudré opatření. Je to, jako když zhasnete světlo. Není potřeba dělat kvůli tomu zbytečný rozruch.“

Podle Ingmara Bergmana je všechno vlastně jenom hra. To, co se odehrává na filmovém plátně nebo na divadelním jevišti, i to, co se děje v reálném světě, protože obě tyto skutečnosti se sobě podobají a jsou navzájem zaměnitelné. Součástí této hry je i hra se Smrtí.

* * *

Co chvíli křičí na jevišti světa (Larmar och gör sig till – In the Presence of a Clown) poprvé uvedla Švédská televize 1. listopadu 1997.¹⁾ Hlavní role ztělesnili: Carla Åkerbloma Börje Ahlstedt (strýce Carla hrál už ve filmech FANNY A ALEXANDR, DOBRÁ VŮLE a NEDĚLNÁTKA), Pauline Thibaultovou Marie Richardsonová a Osvalda Voglera Erland Josephson. V epizodické roli jednoho z bláznů na psychiatrické klinice se mihne Ingmar Bergman osobně.

Zbyněk Černík

1) K televiznímu filmu s názvem V PŘÍTOMNOSTI KLAUNA viz např.: Pavlína Coufalová, *V přítomnosti klauna*. „Cinepur“ 1998, č. 11, s. 33; Jannike Ahlundová, *Bláznova televizní zpověď*. Tamtéž, s. 35.

Články

CO CHVILKU KŘIČÍ
NA JEVIŠTI SVĚTA

Ingmar Bergman

Na samém okraji naší rodinné kroniky lze nalézt noticku, která ve vší stručnosti informuje o zasnoubení inženýra Carla Åkerbloma a promované tělocvikářky Pauline Thibaultové. Jemu tehdy bylo padesát čtyři let a jí dvacet dva. Sám si matně vzpomínám na návštěvu obou kontrahentů u babičky v jejím domě v uppsalské Zahradní ulici. Strýčka Carla jsem znal dobře, byl to můj oblíbenec. To, že si o něm ostatní mysleli, že je „na nervy“, jak se tomu tenkrát (v roce 1925) říkalo, nebylo důležité. Byl to hravý, vynalézavý člověk a se mnou jednal jako se svým vrstevníkem, navíc ovládal téměř neomezený počet kouzelnických kousků. Na slečnu Thibaultovou mám jen nejasnou vzpomínku, připomínající amatérský snímek, na kterém se fotografovaná osoba během expozice pohnula. Pauline byla upravená vysoká, ramenatá, hubená žena s tmavými vlasy, bledou pletí a černýma očima, měla asi žhnoucí pohled, ale to si třeba jenom domýšlím. Když se usmívala, odhalovala řadu oslnivě bílých zubů, jenže i to si možná jenom namlouvám. Jednou večer, poté co oba novopečení snoubenci absolvovali seznamovací večeri s příbuznými, hrála na klavír a zpívala temným, zvučným hlasem. Já jsem se toho koncertu nezúčastnil, poněvadž v době, kdy se konal, jsem už musel být v posteli, ale pamatuji si na klid a ticho, které onoho zimního večera vládly, na saně s cinkajícími rolničkami dole na ulici, na hučení kachlových kamen a pak na ten temný hlas. Všechno bylo smutné, ale i nepopsatelně příjemné. Tím moje vzpomínky na Pauline Thibaultovou končí. Pozdějším šetřením jsem zjistil, že zasnoubení bylo po několika letech zrušeno. Strýček Carl se vrátil do blázince. Slečna Thibaultová zmizela někde v Německu, nejspíš v Berlíně.

Ještě jedna okolnost: ve stručném soupisu majetku po strýčkovi Carlovi byl zaznamenán takzvaný skioptikon, vybavený obloukovou lampou, odrazovým zrcátkem a Zeissovým objektivem. Tento přístroj byl uchováván v hnědě namořené dubové bedně, která měla na víku a na příčných stranách mosazná držadla. Ve čtyřech zachovalých dřevěných bednách bylo nastojato uloženo dvě stě skleněných (ručně kolorovaných) obrázků velikosti jedenáct krát jedenáct centimetrů, v každé bedně bylo padesát obrázků a na vnitřní straně víka se nacházel jejich podrobný obsah. Pokud si dobře vzpomínám, jednotlivé seriály se jmenovaly: Putování s Ježíšem, Řeka Dalälven od pramenů k moři, Lidské tělo a konečně Schumann a Beethoven – jejich doba a hudba. V obsahu posledně zmíněného díla byly odkazy na vhodné hudební vložky, přepsané pro klavír. Ty doplňovaly poznámky napsané úhlednými červenými tiskacími písmeny, jejichž autorkou byla pravděpodobně Pauline Thibaultová.

Takto vypadá můj materiál.

Carl Åkerblom a Pauline Thibaultová cestující mrazivou zimní krajinou: on pořádá přednášky a promítá ručně kolorované obrázky, ona hraje a zpívá.

Přibližně tak, i když trochu jinak.

A nakonec: název mé hry je citát z *Macbetha*, pátého dějství, páté scény.

— — — Zhasni, knůtku, zhasni.

Prchavý stín je život, špatný herec,

co chvíli křičí na jevišti světa

a potom zmlkne navždy. Pustý žvást

idiota je to, jen hluk a vřava,

a neznamená nic.

(přeložil Martin Hilský)

Osoby

Carl Åkerblom, inženýr a vynálezce, 54 let

Pauline Thibaultová, promovaná učitelka tělocviku, Carlova snoubenka, 22 let

Anna Åkerblomová, Carlova macecha, vdova, 66 let

Karin Bergmanová, Carlova nevlastní sestra, 34 let

Osvald Vogler, profesor emeritus, 75 let

Emma Voglerová, jeho žena, hluchoněmá, 48 let

Johan Egerman, docent, 40 let

Sestra Stella, staniční sestra, 50 let

Mia Falková, herečka, 20 let

Klaun Rigmor, věk neurčen

Petrus Landahl, učitel ručních prací, 32 let

Alma Berglundová, selka, 60 let

Märta Lundbergová, učitelka, 42 let

Karin Perssonová, vdova, 46 let

Algot Frövik, kostelník, 58 let

Knut Aronsson, bývalý poslanec parlamentu, 63 let

Stefan Larsson, komisař, 58 let

Hanna Apelbladová, majitelka pekárny, 47 let

Fredrik Blom, předčasně penzionovaný varhaník, 56 let

Dva policisté

Dvě ošetřovatelky

Hra se odehrává – pokud lze mluvit o nějakém ději – jednak na psychiatrické klinice Akademické nemocnice v Uppsale, jednak v Templářském domě v Grånäs v kraji Dalarna.

První dějství

Je konec října roku devatenáct set dvacet pět, nacházíme se v nemocničním pokoji psychiatrické kliniky Akademické nemocnice v Uppsale. Zařízení místnosti tvoří šest postelí, tři u každé podélné stěny. Dvě vysoká zamřížovaná okna jsou obrácená k cihlové fasádě napříč

stojícího domu, která připomíná vězení. Dá se z nich možná zahlédnout nějaký holý strom. Mezi oběma okny stojí těžký dřevěný stůl, přibitý k zemi, kolem stolu vartují čtyři dřevěné židle.

V tomto pokoji prozatím pobývá jenom jeden pacient. Jmenuje se Carl Åkerblom, povoláním je inženýr a je mu padesát čtyři let. Má široká ramena. Dětsky růžovou pleť, trochu napuchlou. Vlasy husté a prošedivělé, nahoře na hlavě malou pleš, pěstěné vousy. Mezi modrobílými rty svírá oharek doutníku. Na posteli leží Uppsalské nové noviny, netrpělivě je čte. Širokýma citlivýma rukama s okousanými nehty obrací hlasitě šustící listy. Na sobě má noční úbor.

Ozve se chvatné zaklepání. Dřív než Åkerblom stačí něco říct, kdosi odemkne dveře a do pokoje vstoupí docent Johan Egerman, vysoký muž v bílém plášti, s tmavě lesklým plnovousem a kníry.

EGERMAN: Dobrý večer, pane inženýre. (Sestře s klíči, která ho doprovází.) Sestro, můžete počkat venku. (Sestra se přiměřenou rychlostí vzdálí.) Jmenuju se Johan Egerman a jsem docent. Odedneška jsem tady na psychiatrické klinice zastupujícím primářem. Jak možná, pane inženýre, už víte, profesor Fürstenberg dostal v pátek odpoledne lehkou mrtvici. Prozatím jsem převzal jeho pacienty. Převzal jsem je, abych tak řekl, do péče a nesu za ně odpovědnost.

ÅKERBLOM: Jo, do péče.

EGERMAN: Připouštím, že „péče“ je vznešené slovo. „Léčit“ zní ještě vznešeněji. S „odpovědností“ se zachází snadněji. (Åkerblom se zasměje.) Až se, pane inženýre, vysmějete, dovolím si vám položit několik otázek.

ÅKERBLOM: Samozřejmě, pane docente. Pod podmínkou, že se nejdřív budu moct na něco zeptat já vás. Máte čas?

EGERMAN: Nemnoho.

ÅKERBLOM: Jak si myslíte, že se cítil Franz Schubert tenkrát v dubnu roku osmnáct set dvacet tři v úterý brzo ráno? Předcházející noci sněžilo a kachlová kamna mu vyhasla.

EGERMAN: Hm, jak se cítil?

ÅKERBLOM: Jak se cítil? Sedí v noční košili na posteli, a aby mu nebylo zima, vzal si velký pletený kabátek a vlněné ponožky. Mezi koleny svírá nočník a chystá se močit. Jelikož mu tento úkon způsobuje určitou bolest, ohrnul si předkožku, a tak rozšířil otvor penisu. Vtom pod okrajem žaludu objeví vřed, takzvaný šankr, vřed a napjatou zatvrdlinu, v místech, kde dřív měl jen temnou, ošklivou a necitlivou skvrnu. Je přesně šest ráno a v blízkém kostele Nejsvětější trojice klinká zvonkohra. V tomto okamžiku Franz Schubert pochopí, že dostal syfilis, a já teď, pane docente, chci vědět, co si myslíte, že právě v té chvíli cítí. Co cítil Franz Schubert onoho dubnového rána, kdy seděl na pelesti postele a prohlížel si nemocného pindoura?

EGERMAN: No, pane inženýre, to se dá těžko uhádnout.

ÅKERBLOM: Den předtím byl na malém večírku u bratra Ferdinanda. Vyprávěl tam o prvních náčrtcích ke své Velké symfonii. Na večírku vládla šťastná a veselá nálada. Krásné talentované dámy, nápadití šarmantní pánové. Hrály se společenské hry, muzicírovalo se a zpívalo. Přátelé, radost, hudba. A pak noční cesta domů tichou, mokrou chumelenicí. Radost – ne opilost. Radost. Ale teď najednou syfilis. Co si myslíte, že Franz Schubert při tom cítí?

EGERMAN: Myslím, že pociťuje cosi jako padání. (*Odkáže si.*) Padání.

ÅKERBLOM: A proč si myslíte, že má pocit, že padá?

EGERMAN: Představuju si, jak bych sám – je to pád do hrůzy. Člověk se dusí. Je uvězněný.

ÅKERBLOM: Na pomoc nepřicházejí žádné tóny.

EGERMAN: Žádné tóny.

ÅKERBLOM: No jo. To je strašné. Chtěl jste mi položit několik otázek.

EGERMAN: (*Pročítá žurnál.*) Myslíte si sám, pane inženýre, že jste nemocný, „nervově labilní“, jak to stojí tady ve vašem žurnálu? Kromě toho se u vás projevují mánie, vidění, citové výbuchy, nesoustředěnost, stavy pomatenosti, deprese, nevysvětlitelná bujarost, sebeobviňování, rušivé sexuální fantazie, sebevražedné představy, sebepřeceňování, hypochondrie, infantilní fekální aktivity. Ale především samozřejmě *sklon k násilí*.

ÅKERBLOM: (*Po pauze.*) To je všechno?

EGERMAN: No, to by snad mělo být všechno, ano.

ÅKERBLOM: Ten profesor Fürstenberg je ale hlava skopová. Napsal tam všechno, co jsem mu řekl.

EGERMAN: Existuje poměrně mnoho –

ÅKERBLOM: – svědectví. Dělal jsem prostě, co jsem mohl, abych mu vyhověl.

EGERMAN: Neřekl jste jednou, že vaší profesí je „poslání a vize vynálezce“?

ÅKERBLOM: Přesně tak. Jsem vynálezce. Už devětadvacet let, teď je mi čtyřiapadesát, už devětadvacet let bombarduju Královský patentový úřad žádostmi o udělení patentu, ale udělili mi ho milostivě jen dvakrát.

EGERMAN: Vaše snoubenka Pauline Thibaultová by vás ráda navštívila. Říká, že jste jí to zakázal.

ÅKERBLOM: To ne.

EGERMAN: Slečně Thibaultové je, jak vidím tady v žurnálu, dvacet dva let, má maturitu a je promovaná učitelka tělocviku. Navíc prý skvěle hraje na klavír.

ÅKERBLOM: No jo. No jo. (*Odmítavě.*)

EGERMAN: Nepromluvíme si o ní trochu?

ÅKERBLOM: Radši *ne*.

EGERMAN: Smím se zeptat proč?

ÅKERBLOM: Protože to *bolí*, pane doktore!

EGERMAN: Takže vás nesmí navštívit?

ÅKERBLOM: Pane docente! Když jste sem před chvilkou přišel, poznamenal jste, že máte hrozně naspěch. Nechci vás tedy zdržovat.

EGERMAN: Nuže! Na shledanou, pane inženýre.

ÅKERBLOM: Jestli chcete něco vědět, tak se teď zabývám dost pozoruhodným projektem: je to filmová kamera a projektor v jednom. Maltézský kříž, objektiv, držák filmu.

EGERMAN: To zní převratně.

ÅKERBLOM: Líbilo se mi, co jste řekl o Schubertovi. Myslím to „padání“.

EGERMAN: To mě těší. Dobrou noc.

ÅKERBLOM: Dobrou noc.

(*Docent Egerman se chvatně vzdálí. Åkerblom je vydán napospas sám sobě, stojí bez hnutí uprostřed pokoje s rukama v bok a se skloněnou hlavou.*)

ÅKERBLOM: Sbohem, sbohem ty docentíku docentská! Ty, co útočíš na zvoneček francouzákem, na Niagarské vodopády pumpičkou na kolo, na kosmickou temnotu sirkou z Jönköpinské zápálkárny. Prostě to tak je, hovno na vidličce, zuby vypadávají – (*Klidně.*) (*Dveře se odemknou a objeví se v nich tlustá ošetřovatelka. Strčí do pokoje staršího vytáhleho, velmi elegantně oblečeného pána, za tlustými skly brýlí zírají veselé oči. Ihned si všimne inženýra Åkerbloma a s napřaženou rukou k němu vyrazí.*)

VOGLER: Osvald Vogler, „k službám“, jak se říkalo za starých časů. Jmenuji se tedy Osvald Vogler a jsem penzionovaným profesorem exegetiky na zdejší universitě a – to se nestydím říct – rentiérem. (*Ošetřovatelce.*) Děkuji, děkuji mockrát, holubičko, teď už nás klidně můžete opustit, ten kufr mi prosím dejte k posteli, já už si vybalím sám. Tumáte! Pěťadvacetník za to, že jste se obtěžovala. (*Mávne rukou.*) Vyřídíte laskavě sestře Stelle, že mi ten pokoj připadá velmi útulný a vzdušný. Taky jsem rád, že jste mě dali dohromady se vzdělaným člověkem. (*Lehce se ukloní Carlu Åkerblomovi, nehnutě stojícímu s ukazovákem mezi rty. Ošetřovatelka se vzdálí. Zamkne.*)

ÅKERBLOM: Je mi hůř, než to vypadá.

VOGLER: Báječná postel, báječná matrace, skvělé pérování, krásný vzorek, úžasná matrace, „Vše se v šťastné chvíli děje“, jak v jedné ze svých velkých básní zvolal nedostizný Stagnelius. Jak se vám daří, pane inženýre? Jste sklíčený? Inu, připouštím, že naše svoboda je omezená, a svoboda je přitom nejcennějším darem bohů lidským dětem. Ale nebuďme troškaři a radši porovnejme význam vnější svobody, takříkajíc svobody „jako takové“ se svobodou vnitřní, subjektivní, se svobodou nepřetržitě koncipovanou naším Já a jím bohužel také nepřetržitě destruovanou, s tím, co nazýváme „vnitřní svobodou“, poněvadž ta sestává z tak velkého počtu komponentů, že se nedá kodifikovat, analyzovat ani klasifikovat, je to totiž nejvyšší signum lidského ducha, prazdroj svatosti a jediná opravdová nesmrtelnost jedinečného života. Skutečnost, že jsme zamčení v tomto ohyzdném pokoji, toto ponižující vězení těla, je tudíž nulita, která nesmí narušit běh našich myšlenek. Vnitřní svoboda, byť sebeohroženější, je, jak jsme pochopili z již řečeného, úchvatné nezvratné faktum, které držíme ve svých rukou, opatrně stočených do kornoutku, když je pozdvihujeme k věčnému světlu. Kromě toho, že jsem tak smělý, že těmito slovy vnikám do intimní sféry soukromého života, chci, pane inženýre, pro vaši informaci podotknout, že jsem členem jednoho spolku s celosvětovou působností. Jmenuje se „L'Esclavage rompu, ou la Société des Péteurs du Monde“. Liberté est notre devise.

ÅKERBLOM: (*Po chvíli mlčení.*) A co je cílem a smyslem toho spolku, smím-li se ptát?

VOGLER: Náš spolek horuje za svobodné pšoukání. Bojujeme proti evropskému zotročení prdů – společenské to poskvrně, vytvořené v nesvaté alianci feministek a církve, samozřejmě především katolické církve.

ÅKERBLOM: Nechci se chlubit, ale dokážu jediným mocným prdnutím zhasnout čtyři zapálené svíčky.

VOGLER: (*Zasměje se a bouchne Åkerbloma do ramene.*) Musíme si v naší žalostné situaci trochu zafantazírovat, teď nemluvím jen o vás a o sobě, ale o celém lidstvu, o situaci v její celistvosti, viděné ze zorného úhlu osvětleného lidského ducha, musíme, pane inženýre, vsadit na společné podniky, a tak zvítězit nad chaosem a rozkladem! Právě teď, právě v tomto okamžiku. (*Odmlčí se.*) Co jsem to říkal?

ÅKERBLOM: Společné podniky?

VOGLER: Společné podniky? No jo, no jo, tak už to na světě chodí. (*Mlčení.*) Drahý pane inženýre, smím být tak smělý a zeptat se vás: jaký neduh vás nutí zdržovat se v těchto nanejvýš deprimujících lokalitách?

ÅKERBLOM: Vražedný hněv.

VOGLER: Prosím?

ÅKERBLOM: Málem jsem někoho zabil. Usmrtil. (*Posunek.*)

VOGLER: To se podívejme.

ÅKERBLOM: Dostal jsem křeč do čelistního svalstva a rozžvýkal si šest stoliček. Osobu, která se mi pokusila pomoci z mé přišerné – abych tak řekl – tísně, jsem odměnil vražedným úderem, který jsem jí zasadil nohou židle, roztrhl jsem jí kůži na čele a z rány jí začala stříkat krev. Naštěstí jí nepraskla lebeční kost, měla tam jen nepatrnou trhlinku.

VOGLER: Musím konstatovat: *krajně zajímavé.*

ÅKERBLOM: Já nejsem ani trošku zajímavý. Zajímavý je *Schubert* a jeho devátá symfonie, ale moje výstřelky a úlety jsou nechutně nezajímavé.

VOGLER: V tom případě se vracíme k výchozímu bodu a příčině naší konverzace: měli bychom najít nějaký společný podnik, projekt, založit spolek, abychom zvítězili nad svým chaosem, nudou a nesmyslností.

(*Åkerblom zívne a vrhne se na postel. Vogler vyndá tenkou knížečku v červených deskách a pohrouží se do ní. Ticho.*)

ÅKERBLOM: Omluvte mou nezdvořilost, ale trpím závratěmi a únavou ze svých léků: TANTOXINU, VERONALU, DYPTERONALU, BROMU, FASALODYLU, AFGANISTÁNU, INZULINU, KAPASIDOLONU. Promiňte, že se ptám, ale co to čtete?

VOGLER: Vyznání hraběnky Mitzi, Vídeň 1909.

ÅKERBLOM: (*Se zavřenýma očima.*) Ach, povídejte.

VOGLER: Velmi rád, pane inženýre! Ta dívka se tedy jmenovala Mitzi Veithová a narodila se roku 1884 na jednom z vídeňských předměstí. V letech 1904 až 1908 byla v celém městě nejžádanějším – abych tak řekl – předmětem rozkoše. Byla nemanželským dítětem služky, zaměstnané v nejlepší měšťanské rodině. Mitzina matka se později provdala za jistého pana Marcella Veitha a jejímu dítěti se dostalo legitimacy. Pan Veith neměl žádné povolání, ale vydával se za římského hraběte. Ve věku čtrnácti let tedy malá „hraběnka“ za asistence nevlastního otce vstoupila do divadelního života města, aby se stala herečkou, jenomže pro zamýšlené povolání jí chybělo nadání i peníze. Byla to, to jsem možná zapomněl zmínit, pozoruhodně hezká dívka – kráska z vídeňského předměstí. Nevlastní otec, talentovaně dál hrající svou roli hraběte, toto ještě ani ne patnáctileté děvče uvedl do nepředstavitelně zkažených aristokratických kruhů, které ovládaly divadla, domy, ulice, restaurace a kavárny kolem Hofburgu-Kärtnerringu-Schottenringu a Ringu des 12 Novembre a pochopitelně také Císařskou operu. Malá Mitzi začala hned živit rodiče, přičemž si vedla podrobnou pokladní knihu, kde si zaznamenávala zákazníky, ale i jejich libůstky. Během jednoho roku se stala živě diskutovanou osobou, mluvilo se o tom, že „*dělá všechno až na jednu speciální věc*“. Co by tou věcí mohlo být, nebylo nikdy řečeno. Na konci podzimu roku 1908 sama ukončila svůj mladý život. Zanechala po sobě malý deníček a ten její otec prodal jednomu otrlému

nakladateli. (*Zamává knížkou.*) Z poznámek v jejím deníku vyšlo najevo, že to ubohé dítě neustále trápila úzkost a nesnesitelná nuda. Příčinou její zoufalé sebevraždy byla hlavně její vášnivá, ale neopětovaná láska k chudému studentovi teologie. Když byla podrobena pitvě, zjistilo se, že je dosud panna. Vy spíte, pane inženýre?

ÅKERBLOM: Ano. Ale každopádně vás velmi dobře slyším.

VOGLER: „Spím, ale poslouchám.“ Výborně! Říkal jsem vám, že moje žena je hluchoněmá? Ale umí dobře číst ze rtů. Doufám, že se s ní někdy setkáte. Moje žena je nesmírně zámožná, žije z jejího bohatství. O čem jsme to mluvili?

ÅKERBLOM: Asi o tom, o čem jsme mluvili.

VOGLER: Stává se, že se setkám se Swedenborgem, vypráví mi o andělech a jejich nesmírné kráse. V andělech se odráží Boží tvář a Swedenborg se na mě dívá usměvavými očima a říká: „Věřte mi, profesore, *já jsem je viděl*.“ A to pak dostanu odvahu vydat se do záhadných světů, do světů za jinými světy, a v mém univerzu se odráží věčnost. A zatímco cestuji, sílí ve mně poznání, že já, Osvald Vogler, mohu kdykoli spatřit Hospodina jako v zrcadle!

ÅKERBLOM: (*Se zavřenýma očima.*) A jak vypadá?

VOGLER: Aha. Ne. Konečné zjevení mi ještě nebylo dopřáno, ale ta chvíle už není daleko. Takto praví Swedenborg: „Čtete, že člověk byl stvořen k obrazu Božímu, aby se Mu podobal. ‚Obrazem Božím‘ se tu myslí *Boží moudrost* a ‚podobou‘ je míněna *Boží láska*.“

ÅKERBLOM: Ale jak vypadá?

VOGLER: Je mým obrazem nebo já jeho obrazem.

ÅKERBLOM: (*Opatrně.*) Nejste náhodou Bůh vy sám?

VOGLER: To by mě nepřekvapilo. (*Chytne se za hlavu.*)

ÅKERBLOM: Takové podezření vás musí – abych tak řekl – tížit.

VOGLER: Moje nejistota může samozřejmě být šířavá, ale hned za rohem čeká *jistota*. Jak jsem již podotkl: zjevení mi ještě nebylo dopřáno, ale ten okamžik je už blízko.

(*Klíč v zámku. Dveře se rozlétnou a do pokoje vtrhne profesorova manželka Emma Voglerová. Je to urostlá osmačtyřicetiletá dáma, elegantní a rozrušená. S neartikulovaným výkřikem obejmě svého muže a začne ho všude možně líbat. Do pokoje se přivalí ještě dvě ošetřovatelky, ale ty se vzrušeně zastaví. Nakonec přijde docent Egerman, vypadá převálcovaně.*)

VOGLER: To je moje žena Emma – inženýr Åkerblom.

EMMA VOGLEROVÁ: (*Stiskne Carlu Åkerblomovi ruku a srdečně mu jí potřeše.*)

ÅKERBLOM: Těší mě.

EMMA VOGLEROVÁ: (*Hned začne mluvit posunkovou řečí.*)

VOGLER: (*Překládá.*) Můj muž je můj život. Odmítám, odmítám, odmítám, aby moje láska byla v blázinci. On tvrdí, že je pro mě železnou koulí na noze. To není pravda, to není pravda. V dopise, který docent Egerman drží v levé ruce, pana docenta snažně prosím, aby mého muže propustil.

(*Ticho.*)

VOGLER: Sbohem a na shledanou, pane inženýre. A nezapomeňte na náš hrdý společný podnik.

(*Osvald Vogler obejmě Carla Åkerbloma a chvatným krokem zamíří ke dveřím, následován svou ženou a ošetřovatelkami. Docent Egerman klesne na jedno z lůžek.*)

EGERMAN: Panebože, jak já jsem unavený!

(Docent chvíli upírá pronikavý pohled na svého pacienta, zavře oči a znovu zamumlá sotva slyšitelně: „Jsem unavený.“ Pak napřáhne ruku, rozloučí se a vzdálí se. Dveře se zabouchnou a zamknou, zní to, jako když tygr sklapne čelisti. Carl Åkerblom zůstane stát. Začíná se stmívat. Na dvoře se rozsvítí lucerna a vrhne na strop pokoje stíny.)

ÅKERBLOM: Ano, je ho slyšet, je ho slyšet úplně jasně. To je zvláštní, že jsem ho ne-slyšel už dřív, pobývám v tomhle pokoji už dost dlouho, jak dlouho, to jsem už zapomněl. Zvon Gunilla! Ten malý zvonek, který bydlí ve své zvonici nad Sturovými kasematy hned vedle zámku. Zvoní každé ráno v šest a každý večer v devět, nezvonil jen jednou jedin-krát, to ráno, když jsem se narodil.

(Dveře se odemknou a do pokoje vstoupí sestra Stella, nese malý tácek se sklenicí vody a ně-kolika prášky v krabičkách. Rozsvítí elektrické světlo, rozmrzelé, špinavě žluté světlo.)

SESTRA STELLA: Tak vy tu, pane inženýre, držíte černou hodinku?

ÅKERBLOM: Poslouchal jsem Gunillu. Slyším ji večer co večer už od té doby, co jsem byl v mateřském lůně.

SESTRA STELLA: No, tak jde se do hajan!

ÅKERBLOM: „Jde se do hajan.“ To zní roztomile!

SESTRA STELLA: A vezmeme si prášečky a pak bude všechno mnohem snazší a bude-me spinkat jako v maminčině náruči.

ÅKERBLOM: Ne, prášky ne. *(Sedí na bobku, opřený o stěnu.)* Teď vám řeknu, jak se věci mají, a vy sestřičko, moje večernice, stůjte prosím tam u okna. Prosím vás! Jen chvíli-ku, jen několik minut, ne, nerozsvěcujte znovu tu lampu, vidíme se dobře i ve světle lucerny. Stůjte tam, sestřičko, pro smilování boží, všechno vám řeknu a za pár minut to bude vyřízené. Především jde, sestřičko, o kůl. Za starých časů trestali zločince tak, že delikventovi strčili do prdele zašpičatělý dřevěný kůl a pak ho lehkými údery palice za-razili oběti do těla, až jí nakonec špice kůlu vylezla u zátylku ven. Pak kůl vztyčili u ře-ky, u mostu přes řeku, a tam ten chudák visel. Tak to je, sestřičko. Žiju naražený na kůl, tvrdý jako mramor a tmavě lesklý, a uvnitř toho kůlu hoří bílý oheň, který mi spaluje vnitřnosti a pomalu je ničí. A kolem mostu procházejí lidi a ze mě se, sestřičko, stane atrakce, přímo něco, o čem se mluví. Tak se to se mnou má. Tak to je, ale nemůžu přijít na kloub tomu, proč to tak je, kdybych pochopil, jaký to má všechno účel, tak bych se s tím smířil, pokořil bych se a už bych nebojoval s Bohem. Teď bych chtěl říct, ne, neodcházejte, sestřičko, neodcházejte ještě, musím ještě něco důležitého dodat, chci, aby můj obraz byl při vši své neostrosti úplný. Takže moje bolest, jestli ji můžu takhle nazývat, není jen kosmická, ale dokonce i komická. Nejsem jenom neklidné dítě, ale i zábavné dítě. Často se své žalostné situaci směju, vidím sám sebe na tom doběla roz-žhaveném špičatém kůlu, vidím se, jak dělám grimasy, pokřikuju na svoje muka, aby mě sakra bavila, aby přišla s něčím novým, s něčím nádherným a především nečekaným. Máchám rukama, klátím nohama a dělám grimasy. Ale nemyslete si, že se snažím vzbudit soucit! Jako Ježíš. Nebo Mahler nebo ten sentimentální fňukal August S. „Požehnej mi, své lidskosti, která trpí, trpí tvým darem života! Nejdřív mně, který trpěl nejvíc, který nejvíc trpěl bolestí, že jsem nemohl být tím, kým jsem být chtěl!“ Polib mi prdel. Ne, Schubert, sestřičko! Schubert Franz, to je můj přítel, můj milovaný bratr. No, to je všechno. Rozumíte mi, sestřičko, vidíte!

SESTRA STELLA: Ne. To po mně nemůžete chtít.

ÅKERBLOM: Ale prášky nemusím.

SESTRA STELLA: Ty tiší bolesti, chlapče!

ÅKERBLOM: Takové tišení nejsem já. A najednou nebýt já nebo alespoň muset žít s představou, že nejsem já, to je nejrafinovanější ze všech trestů, kterými tahle mučírna disponuje.

SESTRA STELLA: Tak dneska ty prášky vynecháme, ale neříkejte to docentu Egermanovi. Lehněte si, pane inženýre, a pomodlete se před spaním, jestli znáte nějakou modlitbičku.

ÅKERBLOM: Umím ji odříkat pozpátku: Amen, ten šťastný, Bůh miluje koho, štěstí odchází, štěstí přichází, v rukou Božích štěstí moje je. (*Zasměje se.*)

SESTRA STELLA: To bylo hloupé, to nechci ani slyšet. Dobrou noc.

ÅKERBLOM: Dobrou noc.

(*Sestra Stella vylije vodu z umyvadla do kbelíku, přichystá nočník a pak zamkne dveře.*)

ÅKERBLOM: Takové divadlo! A takové publikum!

(*Lucerna na dvoře zhasne, nejdřív se setmí, ale vzápětí se zase rozední. Z kouta nebo ze skříně vystoupí Smrt či Smrták, nebo možná vyleze zpod inženýrovy postele. Má na sobě drahocenný hedvábně bílý, ale zašpiněný oblek, je bíle nalíčená/y a má černá ústa.*)

ÅKERBLOM: Není vám zima?

KLAUN: Neé.

ÅKERBLOM: Už jste tu dlouho?

KLAUN: Docela jo.

ÅKERBLOM: Že bych nebyl úplně vzhůru?

KLAUN: Neé! Ale jo!

ÅKERBLOM: A co mi chcete takhle pozdě v hodině vlků?

KLAUN: (*Výhruzně.*) Máš snad naspěch?

ÅKERBLOM: Vůbec ne. Ale je mi trošku úzko. Možná.

KLAUN: Já si teď sednu. Možná.

ÅKERBLOM: Ach prosím, buďte tak laskav.

KLAUN: (*Zapálí si malou tureckou cigaretu.*) Jak se daří?

ÅKERBLOM: Zácpa. Hemoroidy. Ekzém. Nudím se. Jak se daří vám, pane, pane, pane Trnovče?

KLAUN: Trnovec byl můj bratranec, ten umřel.

ÅKERBLOM: Každopádně to byl schopný odborník, který mě vyděsil k smrti, na to si živě pamatuju.

KLAUN: Mimochodem, nejsem žádný pan, jestli vás to zajímá. (*Rozepne si horní díl obleku, zakrývající řadra.*)

ÅKERBLOM: To mluvím s Veličenstvem?

KLAUN: Jo.

ÅKERBLOM: A už je čas?

KLAUN: Neé.

ÅKERBLOM: Jestli mám být upřímný a nepřetvařovat se, tak v hloubi duše cítím určitou, abych tak řekl –

KLAUN: Hrůzu?

ÅKERBLOM: Všude rozhlašuju, že *já* se nebojím. Proč bych se zrovna *já* měl bát? Protože neexistuje žádný takříkajíc život po životě. Neexistuje, že ne?

KLAUN: Já žádná tajemství neroznáším. (*Zamáčkne cigaretu v umyvadle.*) Neé.

ÅKERBLOM: Ale necítí se člověk osamělý? Když nastane ten okamžik?

KLAUN: Cítí. Nevyhnutelně.

ÅKERBLOM: Přesněji řečeno, osamělý je člověk pořád. Ale při jistých příležitostech se jeho osamělost stává zjevnou.

KLAUN: Líbí se ti velké lokomotivy? (*Åkerblom horlivě přikývne.*) Tíže vzbuzující respekt. Země se otřásá. Ohlušující rachot. A pak chochol dusivého kouře. Horká pára u pístů! A neodolatelný protivítr, který člověka vsává i odstrkává. Slyším zvonit Gunillu u zámku, takže je šest hodin.

ÅKERBLOM: A co ta moje úzkostlivá otázka?

KLAUN: Neumím říct, jestli se tvoje rakovina žaludku už dostala do bolestivějšího stádia. Počet dní je naprosto irelevantní. Ostatně asi neprozrazuju nic, co bys nevěděl.

ÅKERBLOM: To ne.

KLAUN: Když člověk přemýšlí, vždycky ví.

ÅKERBLOM: Obvykle si to namlouvám.

KLAUN: Je to vzrušující? (*Ušklíbne se.*)

ÅKERBLOM: Jistě! Stojí mi jak kůl.

(*Klaun se svlékne donaha, ale nechá si šaškovskou čepici. Na těle má stejný zářivě bílý vzorek jako na kostýmu.*)

KLAUN: Chytni mě krucinál za prdel. Tak šup šup. (*Uchechtne se a opře se o komodu, vyšpulí zadnici.*) Ne, na prsa mi nesahej, to bolí. Tohle je teda příšerně ošklivá komoda a ta mramorová deska je prasklá. Cítíš, jak se tisknu?

ÅKERBLOM: To není dokonce ani hezké. Ale ano, je to hezké!

KLAUN: Dej mi sem ruku, blbečku. Štípej mě nehty. Zavrtej mi je tam.

ÅKERBLOM: Já žádné nehty nemám, koušu si je!

KLAUN: Dej tu ruku pryč! Strč mi do prdele palec, tak.

(*Klaun a Åkerblom upadnou. Navzájem si uštěďřují rány, ale ochable, bez zápalu. Åkerblom si stoupne a ovine si noční košili kolem nohou, celý se třese.*)

ÅKERBLOM: Asi si už lehnu.

KLAUN: (*Výhruzně.*) Tobě není dobře?

ÅKERBLOM: Ne.

KLAUN: V tom případě se posadím sem na postel. A trochu si popovídáme, na tebe padne ospalost a pak se probudíš, až sestra Sofie –

ÅKERBLOM: Sestra Stella.

KLAUN: – až sestra Stella přijde s teploměrem a vytáhne rolety a do pokoje zasvítí slunce. (*Zpívá uspávacím monotónním hlasem.*)

ÅKERBLOM: Veličenstvo je, abych tak řekl, milostivé samo o sobě.

KLAUN: (*Monotónně zpívá a kyne rukou.*)

ÅKERBLOM: Stýská se mi (*plačtivě*) po Pauline!

KLAUN: (*Přestane zpívat, povzdechne si.*)

ÅKERBLOM: Dohromady s Pauline vytvářím gigantické společenství. Co tomu říkáš?

ILUMINACE

Ingmar Bergman: Co chvilku křičí na jevišti světa

KLAUN: *(Sebere si šaty, stojí bez hnutí.)* Oddech.

ÅKERBLOM: Veličenstvo mě opustí?

KLAUN: Moc dobře víš, že už nemám co říct.

ÅKERBLOM: Panebože na nebesích, člověk si ho tu honí houbou. Rigmor!

KLAUN: Ano, tak se jmenuju. Rig-mor. *(Ušklíbne se.)*

ÅKERBLOM: Dřív Veličenstvo vždycky, právě takhle k ránu, tancovalo. Bylo to jen pár kroků. Ptal jsem se, co je to za tanec, a vy jste usoudil, že je to pavana.

KLAUN: *(Pustí šaty a udělá několik kroků.)* Takhle?

ÅKERBLOM: Tenkrát jsem i já byl král!

KLAUN: *(Pomalů a důstojně tančí.)* A teď –

ÅKERBLOM: Já nevím, *(smutně)* nevím.

KLAUN: Teď platí jiné zákony?

ÅKERBLOM: Kdyby tak byly nějaké zákony!

KLAUN: „Ne-zákony“?

ÅKERBLOM: Páchne to většinou jako démoni. A těm jsou zákony u prdele. I když asi i oni můžou prožívat muka.

KLAUN: No, teď už víš, co víš.

ÅKERBLOM: – a co jsem věděl celou dobu. Mám říct „děkan“?

(Smrt neodpoví, posbírání se zašpiněné šatstvo a přitiskne si ho k paži. Ostrým nehtem na ukazováčku se řízne mezi řadry, objeví se úzký proužek krve. Potom zmizí v nějakém temném koutě nebo ve skříni nebo pod jednou z postelí.)

ÅKERBLOM: *(Plačtivě.)* Teď mi opravdu nepomůžou žádné slzy, slzy, slzy. Nebo nastane pozdvižení, dostanu koupele, veronal a možná i horečku. Musím být odvážný. I když mám tak nahnáno. Ale co Pauline?

(Carl Åkerblom si lehne do postele a zírá na paprsek slunce u tmavého okraje záclony, který je čím dál tím bělejší.)

ÅKERBLOM: *(Najednou se svíjí v bolestech.)* Teď to teda začalo bolet! *(Zazvoní na elektrický zvonek u hlav postele.)* Ach, Bože, kéž se neposeru.

(Vrhne se ke dveřím a začne na ně bušit. Sestra Stella odemkne. Popadne ošuntělý župan Carla Åkerbloma a zahalí ho do něj.)

SESTRA STELLA: Jen klid. To stihneme. Vždycky to stihneme.

ÅKERBLOM: Zlí duchové z pekla mi rvou vnitřnosti. To mám za všechny zlomyslnosti, které jsem já dělal Pauline.

SESTRA STELLA: Ta je už tady.

ÅKERBLOM: Cože?

SESTRA STELLA: Slečna Thibaultová čeká venku. V kanceláři.

ÅKERBLOM: Ach, panebože, buď mi milostiv!

SESTRA STELLA: Ale nejdřív si odskočíme, pane inženýre.

ÅKERBLOM: Už je pozdě.

SESTRA STELLA: Tak holt nějak ten malér vyřešíme.

(Sestra Stella vystrčí Åkerbloma s polštářem přitisknutým k jeho zadku z pokoje. Kdesi v dáli, tlumený vyčalouněnými stěnami, je slyšet temný rytmičný křik, postupně je čím dál tím bezbarvější, ale během následující scény se tu a tam vrátí. Do děje vstoupí Pauline. Na okamžik se zastaví u dveří, pohlédne k zamřížovaným oknům. Začalo sněžit, tiše padá

jemný snůh. Pauline se vzchopí a posadí se na židli u velkého dřevěného stolu, sundá si zimník a z hlavy si stáhne šátek. Ukáže se, že na čele má velký obvaz. Pauline je oslnující, asi dvacetiletá krásko, vysoká a poměrně hubená, rovná ramena, úzký pas, nad železným páskem korzetu nádherná prsa, blůza ke krku a v dolíčku na krku kamej. Vlasy, tmavé a řídké, má sčesané dozadu jako malé dítě. Oči temně modré a rty úzké, ale hezké. Rovná, tmavě modrá sukně ke kotníkům, vysoké zimní boty s vysokými podpatky. V kapsičce u blůzy se jí schovávají maličké hodinky připevněné k tenkému zlatému řetízku, který má na krku. Na levé ruce jí těžce spočívá široký zasnubní prsten, jinak žádné šperky. Zahledá v elegantní, poněkud ošuntělé kabelce, najde žlutou tabatěrku s cigaretami a zapálí si. Zhluboka vdechne kouř a zavře oči.

Sestra Stella k ní dveřmi vstříc čerstvě umytého a ledovým potem dosud zbroceného Carla Åkerbloma a zamkne. Åkerblom zůstane stát, zaražený.)

PAULINE: Mně se jen tak nez bavíš. Jak vidíš.

ÅKERBLOM: Ach, panebože, ta rána.

PAULINE: Je zašitá a dezinfikovaná.

ÅKERBLOM: Budeš mít jizvu?

PAULINE: Ano, jizva z toho určitě bude.

ÅKERBLOM: Můžeš si za to sama. *(Lehne si na postel.)*

PAULINE: Nepřišla jsem sem klábosit o prkotinách. Přeskočilo ti a udeřil jsi mě. Co se k tomu dá dodat?

ÅKERBLOM: Říkala sis o výprask.

PAULINE: A ty sis říkal o pravdu.

ÅKERBLOM: Netušil jsem, že mé žádosti vyhovíš do takové míry a tak důrazně.

PAULINE: Bylo už myslím načase.

ÅKERBLOM: A teď sis sem přišla vychutnat mou lítost a mou prosbu za odpuštění. Ale já ti, Pauline, něco řeknu. Z toho nic nebude.

PAULINE: Snad si nemyslíš, že jsem už stejný blázen jako ty? Miláčku.

ÅKERBLOM: V tom případě nevím, co tu děláš. Snad jenom chceš oslavit laciný triumf, který se ti naskytá při pohledu na totální ponížení tvého nastávajícího.

PAULINE: Na tvoje ponížení, drahý Carle Åkerblome, se nemusím chodit dívat až sem. Po celou dobu našeho zasnoubení bylo na denním, hořkém pořádku.

ÅKERBLOM: Tehdy se tomu tak neříkalo.

PAULINE: Namlouvala jsem si, že mám nějaké poslání, a ty sis uvědomoval, že ti chci pomoci.

ÅKERBLOM: Teď přijde tamto o mé maceše a její žárlivosti.

PAULINE: Vůbec nevím, o čem to mluvíš.

ÅKERBLOM: Ha ha!

PAULINE: Já že jsem žárlila na tvou macechu?! To ty jsi přece šlel, když –

ÅKERBLOM: To jsem neřekl.

PAULINE: Mně je jedno, co jsi řekl nebo neřekl, mám totiž návrh.

ÅKERBLOM: Návrh? Jaký návrh?

PAULINE: Mluvila jsem s docentem Egermanem. Říká, že tě chce pustit domů. Na zkoušku.

ÅKERBLOM: Jsem ztracený. Jsem odpad. Prasklý nočník.

PAULINE: Tohle si ušetř. Takže jsem mluvila s docentem Egermanem, možná že není tak střizlivý jako profesor Fürstenberg, ten mimochodem dneska ráno umřel, ale rozumu má dost. Prohlásil, že tě musí až do Nového roku nechat zavřeného tady. Jinak bys měl problémy s policií a změnili by ti trest (za to, že ses mě pokusil zabít) na nejmíň šest let nucených prací. Co ty na to? Ale prvního ledna tě Egerman může takříkajíc *na zkoušku* propustit, *pod podmínkou*, že se o tebe spolu s několika dalšími důvěryhodnými idealisty postarám. Tak budeš, můj milý chlapče, v mé moci a já tě budu držet sakra zkrátka.

ÅKERBLOM: Nesmíš takhle klít, Pauline. To ti nesluší.

PAULINE: Mám zkoušky na rehabilitační pracovníci a jsem zcela nezávislá, takže mi nikdo nebude říkat, jaká slova smím používat.

ÅKERBLOM: To ne.

PAULINE: Je to zcela jasné?

ÅKERBLOM: Ano.

PAULINE: V tom případě budu pokračovat. (*Vyndá z aktovky velkou hnědou obálku.*) Tady je odpověď z Královského patentního úřadu.

ÅKERBLOM: S vrácenou žádostí.

PAULINE: Dá se to tak říct. Královský patentní úřad ti píše: „Vaší žádosti nelze vyhovět, jelikož Vaši takzvanou ‚cinematocameru‘ zkonstruovali roku osmnáctistého devadesátého šestého již bratři Lumièrové, kteří záhy pochopili, že jejich vynález nebude mít žádný praktický význam. Jejich světový patent nicméně nadále platí (Paříž C. D. C. č. 18963875), a tudíž neumožňuje jakékoli myslitelné využití Vámi navrhovaného kamerového projektoru. Královský patentní úřad zároveň upozorňuje, že se v současnosti zabývá a *ještě dlouho* bude zabývat řadou *seriózních* inovací. Proto Vás zdvořile žádá, abyste až na další poněkud omezil zasílání návrhů svých jistě zajímavých, avšak ne-reálných konstrukcí. Stockholm čtrnáctého října tisíc devět set dvacet pět, za Královský patentní úřad inženýr Q. Nilsson.“ Znamka a razítko. Vyzvednutí téhle listiny stálo sedm korun a pětadesát öre.

ÅKERBLOM: Ty si možná myslíš, že jsem z toho smutný.

PAULINE: Zrovna veselý nejsi.

ÅKERBLOM: Ach, Pauline, tenhle nápad je teď už někde daleko za mnou. „CINEMATOCAMERA“ je mrtva, ať žije „ŽIVÝ MLUVENÝ FILM“.

PAULINE: Ty blouzníš, Carle Åkerblome! Mluvený film existuje už dvacet let. Synchronizované gramofonové desky. Nebo snad ne?

ÅKERBLOM: Jako obvykle neposloucháš, co ti říkám, proto opakuju: ať žije živý mluvený film, THE LIVING TALKING PICTURE. S důrazem na živý. La cinématographie vivante *et parlante*! Pryč s praskajícími gramofonovými deskami! Pryč s neohrabanými promítači a mizernými, nanejvýš čtyřminutovými kousky filmů.

PAULINE: Co je ti, Carle? Celý jsi zbrunátněl!

ÅKERBLOM: (*Hrdě plane.*) Tady vidíš projektor ve zvukově izolované kabině. Tady je promítací plátno. Na něj se promítá obraz. Krásná žena obrátí roztoužené zraky k divákovi a smyslně vlhkými rty zašeptá: „Miluji tě, Bernarde!“ Žádné rušivé titulky! Žádné zdržování! Ty, divák, ten líbezný šepot slyšíš, slova zasáhnou tvé zjitřené city v témž okamžiku, kdy jsou vyslovena. Zázrak se stane skutkem. Kinematografie, největší vynález lidstva hned po skvělém vynálezu kola, je dovedena k dokonalosti.

PAULINE: Ach Carle, mě tak dojíká, když tě vidím takhle pro něco horovat!

ÅKERBLOM: Jako všechny opravdu velké inovace má i tahle směšně jednoduchou konstrukci. Nestydím se ji nazvat geniální.

PAULINE: A jakou?

ÅKERBLOM: Plátno, na které se promítá tvář naší hrdinky, je průsvitné. Za plátnem je určitý prostor. V tomto prostoru stojí herečka. Mluví do mikrofonu a pronáší své repliky v témže okamžiku, kdy je vyslovuje černobílá hrdinka. Mikrofon její slova zachycuje a přes zesilovač je převádí do reproduktoru v hledišti. Voilà, la cinématographie parlante!

PAULINE: Mám opravdu dojem, že jsi vytvořil něco převratného.

ÅKERBLOM: Natočíme film, zcela podle mé nové metody, a dobudeme svět.

PAULINE: Ale nebude to drahé?

ÅKERBLOM: Lidé musí organizovaným úsilím zahánět chaos a bojovat s nesmyslností.

PAULINE: A o čem ten film bude?

ÅKERBLOM: Ujišťuju tě, že to bude dojemný kus. Se spoustou hudby.

PAULINE: Hudby?

ÅKERBLOM: Za plátnem bude pianino. A ty budeš hrát: Schubertovy sonáty, jeho Impromptus, písně, symfonie, upravené pro klavír. Zvlášť Devátou. A zvlášť Scherzo.

PAULINE: Proč zrovna Schuberta?

ÅKERBLOM: Protože o Schubertovi bude ten film, huso hloupá.

PAULINE: O Schubertovi?

ÅKERBLOM: O bratru Franzovi! O jeho poměru s mladou hraběnkou Mitzi, která si na konci podzimu roku 1908 vzala život – utopila se v Dunaji.

PAULINE: Ale neumřel Schubert už v roce 1828?

ÅKERBLOM: Co na tom krucinál záleží? Ona, chudák prostitutka, ještě vlastně dítě. On, génius.

PAULINE: Tak ona nebyla hraběnka?

ÅKERBLOM: Jestli mě chceš pořád chytat za slovo a setrvávat u nepodstatných věcí, tak jdi do hajzlu. Já potřebuju pera a papír na psaní, spoustu papíru dobré kvality.

PAULINE: Ale Carle –

ÅKERBLOM: Dovol svému mladému srdci, aby se něčím nadchlo, miláčku. Aspoň jednou jedinkrát.

PAULINE: (*Rozpláče se.*) Moc ráda.

ÅKERBLOM: Tohle je budoucnost.

PAULINE: Jenže herci stojí peníze.

ÅKERBLOM: Maličkost! Kdo bude hrát Schuberta? Při vší skromnosti já sám. Vytvořím takového Schuberta, jakého ještě nikdo nikdy netušil a neviděl. Dokonce ani on sám. A ty! Ty jsi celá Mitzi!

PAULINE: Já! (*Zděšená.*) Ale já přece mám hrát na klavír.

ÅKERBLOM: Když nebudeš mluvit, budeš hrát na klavír.

PAULINE: To mám hrát prostitutku? Co myslíš, že by tomu řekly moje tetičky?

ÅKERBLOM: Už zase začínáš se svými únavnými námitkami. Přece jsem ti už řekl, že Mitzi byla panna.

PAULINE: To jsi mi neřekl.

ÅKERBLOM: Ne? Ano, byla panna.

PAULINE: Jak je to možné, když byla prostitutka?

ÅKERBLOM: To jsou ale prostoduché, triviální otázky! Zrovna jsem se tady v novinách dočetl, že filmový průmysl má potíže a ateliéry zejí prázdnotou. Je to prý především problém umělecký, ne finanční, nové myšlenky přinášejí nové peníze! Vidím krásné, barevné, zářivé obrázky, tváře, údy, pohyby a hudbu.

PAULINE: *(Se zavřenýma očima.)* Občas mi, Carle Åkerblome, vrtá hlavou, proč tě tak hrozně miluju. A pak se mi vždycky otevrou oči. A vidím tě naprosto ostře. Jsi tlustý, opuchlý a strašně ti začaly šedivět vlasy. Nejsi hodný. Dokonce ses mě pokusil zabít. Rozžvýkal sis šest zubů, to není hezké. Ne, hodný nejsi, jsi ironický a sarkastický a občas se ke mně chováš, jako bych byla idiot. Během našeho zasnoubení jsi mě dvakrát podvedl. Nechápu, proč si začínáš s jinými dámami, a nechápu, co na tobě jiné dámy vidí. Ne, jak říkám. Když se mi otevrou oči, a to se mi teď stává docela často, tak mi nejde na rozum, nejde mi na rozum, proč – tě miluju! Ale teď, když tu stojíš ve své – ve své, ve své – a řečníš o „živém mluveném filmu“ – ne, nic neříkej – a vykládáš, co všechno budeme společně dělat – no, tak se mi chce plakat, kleknout si na kolena a možná ti dokonce i políbit ruce.

(Přemůže ji dojetí, klekne si a rukama si zakryje tvář. Carl Åkerblom se posadí na postel a škrábe se na lýtkách. Je dojatý a zmatený. Kdosi odemkne dveře a do pokoje vstoupí Osvald Vogler, zastaví se, zaražený, ale rozhodný.)

VOGLER: Když jsem se vrátil domů, začalo se mi stýskat. Jak vidno, vyžádal jsem si ústavní oblečení. Musíme – inu. Moje žena je s tím konečně srozuměná. Ale celý den plakala, sedí venku a pláče. Občas brečí hlasitě a nařiká, zní to divně, když hluchoněmý člověk – inu.

(Pauline vstane a vysmrká se. Dosud jí lomcují city. Pak si sedne na postel vedle svého snoubence a uchopí ho za ruku.)

VOGLER: Co byste řekli takovému společnému projektu? Proti chaosu a rozkladu. Moje žena je připravena investovat potřebné prostředky, za předpokladu, že se na něm bude smět podílet (moje žena je nesmírně bohatá, to už jsem asi říkal). Takže! Hodnotný společný projekt! Proti chaosu a rozpadu! Projekt? Společný velkolepý –

(Vogler si sedne na postel vedle Carla a Pauline.)

Druhé dějství

„Jak to vypadá?“ zvolala Pauline Thibaultová, když jednoho podmračeného únorového dopoledne vstoupila do Templářského domu v Grånäs, aby spolu s ostatními členy společnosti učinila nutné přípravy před večerním promítáním prvního živého mluveného filmu v dějinách kinematografie, nazvaného Nevěstčina radost.

Jak to tedy vypadá? Vlastní budova byla postavena před dvaceti lety v opojení abstinent-skou náruživostí, která se přehnala přes zdejší kraj. Později všechno dost zchátralo, ale nikdo si kvůli tomu nedělal těžkou hlavu. Dům stojí na strategickém místě, hned vedle železniční zastávky Snickarbo, za kterou koleje uhýbají do lesů. Pod ním hučí jen zřídka kdy zamrzající říčka Gimån.

Oprýskaný, červeně natřený barák je prostorný, pojme téměř dvě stovky lidí. Jednu příčnou stěnu zabírá jeviště s oponou a rampami.

Celkem osm oken lze v případě potřeby zakrýt potrhanými roletami. Lavice jsou dřevěné, se sklápěcími sedátky.

Stěny jsou ozdobené skleněnými lampičkami ve tvaru zvonků s elektrickými uhlíkovými žárovkami. Pod lampičkami visí zvětšené zarámované fotografie z teď už ochablých aktivit abstinentského hnutí. Z dvojích vysokých železných kamen, ve kterých se právě zatopilo, se váhavě šíří teplo.

Dekoraci scény tvoří březový les, který se rozestupuje směrem k poklidnému jezeru, na druhé straně jezera se modrají kopce. U stropu jsou vidět tři závěsné kulisy s letními mraky, poškozené vlhkem. Za pozadím stojí kamna, ve kterých se topí koksem a dřívím. Žhnou a hlasitě hučí. Nad nimi se táhne prádelní šňůra, plná svršků různých pohlaví. S nohama obrácenými ke zdroji tepla stojí polní lůžko bez matrace. Pod šedou koňskou houní spí Osvald Vogler, nehybný, jako by byl mrtvý. Uprostřed jeviště, ozářená sinálým zimním světlem z vysokých, částečně zatlučených oken, stojí Pauline Thibaultová ve spodní sukni, pánském svrchníku a natáčkách a žehlí vyšívanou spodničku. Na kamnech se ohřívá druhá žehlička a kastrol s masovou polévkou. U rampy se na stativu tyčí přenosný kinematograf. Vedle tohoto přístroje se tyčí věž čerstvě vybalených černých krabic s filmy.

Jeviště je jinak zakramařené nábytkem z horního patra, je tu červená plyšová pohovka, lenoška s odřeným koženým potahem, bílé houpací křeslo, několik dřevěných židlí a úzký stůl se zdobenými nohama. V jednom rohu se o stěnu opírá vysoké nástěnné zrcadlo s prasklým sklem.

Tu i onde stojí více či méně otevřená zavazadla členů herecké společnosti. Ze stropu visí dvě obyčejné lampy se zelenými porcelánovými stínítky. Bojují s rychle se ztrácejícím denním světlem. Za okny lze zahlédnout několik kůlen s propadlou střechou. Hustě a tiše sněží. Během následující scény kolem několikrát projede osobní vlak, ale ve Snickarbo nezastaví. Celá budova se vždy otřese a veškerá konverzace zanikne ve hřmotu vlaku, břízy a kulisy s kopci se zachvějí a okny, která netěsní, do místnosti vnikne kouř z lokomotivy.

Na jedné stoličce sedí Mia Falková. Je to asi dvacetiletá malá, buclatá dívka, zahalená do ošuntělého kožichu. Má růžové tváře, malá jízlivá ústa, ledově krásné oči a vlasy s ostrou pěšinkou uprostřed a těžkým drdolem na zátylku. Jí obložený chléb a pije z lahve pivo. Na žebříku až úplně u opony stojí Petrus Landahl a snaží se k několika koncům provazu připevnit promítací plátno. Landahl je místní učitel ručních prací s vodnatýma očima pod přivřenými víčky, nepěstěným vousem, bujnou tmavou hřívou a bledými tvářemi. Tu a tam opatrně zakašle do kapesníku, který je už plný skvrn. Má na sobě tmavé šaty, pod sakem mu vykukuje vlněný kabátek.

Postranními dveřmi se do místnosti přiřítí paní Berglundová, patřičně zachumlaná do kožichu, ale prostovlasá, chvatně přistoupí ke kamnům, nalezne si hrnek kouřící polévky a opatrně ji začne usrkávat.

PAULINE: Prodalo se něco?

PANÍ BERGLUNDOVÁ: Jedenáct lístků. A řeknu vám, že to není nejhorší. Když vezme-me v úvahu, jak je to sem daleko.

PAULINE: A ještě k tomu to počasí.

PANÍ BERGLUNDOVÁ: Počasí taky. K večeru ještě přituhne, bude foukat severák a ještě víc sněžit. Takže se sem lidi budou těžko dostávat. Jeden člověk stojí venku a rozmyšlí se, jestli si má koupit lístek. Je to pan přednosta stanice Ericsson. No, ta polívka mě zahřála. Åkerblom se celý den neukázal?

PAULINE: Ne. Šel se projít do vesnice.

PANÍ BERGLUNDOVÁ: Grånäs je holt jeho rodný kraj. *(Odejde.)*

PAULINE: Krylbo, Avesta, Hedemora, Stora Tuna, Falun, Borlänge – a teď Grånäs.

MIA: Někaké vítězoslavné tažení to zrovna nebylo.

PAULINE: Copak u nás nemáš stravu a ubytování? Copak nedostáváš svých osmdesát korun týdně na den přesně?

MIA: Ale už mi to leze krkem –

PAULINE: Můžeš vypadnout, nikdo tě tu nedrží. Řekni, co chceš, ale *nefňukej*.

(Petrus Landahl sestoupí z žebříku, posadí se na stůl, ubalí si cigaretu a zapálí si, zakašle.)

PETRUS: Viděl jsem Nevěstčinu radost už šestnáctkrát, spolu se Spiknutím Batávů v Národním muzeu to je největší umělecký zážitek mého života. Slečno Falková, věřte mi, že na tuhle dobu nezapomenete. Nezapomenete na ni a budete vděčná.

MIA: Polib mi něco.

PAULINE: Ty, Mio Falková! Já tě snáším už dlouho. Viděla jsem tě v posteli s Åkerblomem a nic jsem neřekla, slyšela jsem, jak se v noci osahávajíte, a nic jsem z toho nedělala, bez námitek jsem tolerovala tvoje urážky a polykala tvoje ponižující narážky. Ale napadlo tě někdy, Mio Falková, že existuje okamžik, kdy všechno na světě je úplně bezvýznamné ve srovnání s požitkem, který budu mít, když ti tuhle rozžhavenou žehličku vrazím do té tvé zlomyslné tlamy?

MIA: Ale prosím tě, dělala jsem si legraci.

PAULINE: Myslela jsem si to.

MIA: Nemůžu za to, že Åkerblom po mně jede jako sršeň.

PAULINE: *(Pokračuje v žehlení.)* To jistě ne.

MIA: Tak vidíš. *(Jí obložený chléb.)*

PETRUS: Teď teda chumelí. Poslouchejte! Taky začalo foukat. Takovéhle zvuky se ozývají, když se z vřesovišť žene bouře.

PAULINE: Pověsíte konečně už to plátno?

PETRUS: Ale no jo. Jen co mi přijde pomoci Åkerblom.

PAULINE: Je úplně hladké.

PETRUS: A dva metry vysoké.

PAULINE: Umíte posunovat film?

PETRUS: No, já nevím.

PAULINE: Ale založit film umíte?

PETRUS: No, ne, vlastně jo, myslím, že ano.

PAULINE: To ostatně ani umět nemusíte, protože o přestávkách vám přijdu pomoci. Přestávky budou dvě a vy vždycky rozsvítíte v hledišti a budete prodávat cukroví. Já mezi tím vyměním film. *(Petrus zakašle.)* Co ten váš kašel?

PETRUS: Tady v Grånäsu jsou všichni nasydlí. Dětem teče z nosu, rodiče si odchrchlávají a staří mají horečku, nezbyvá než se s tím smířit a podle toho se zařídit.

PAULINE: Ale jak to, pane učiteli, že – ?

PETRUS: Jsem dneska tady? Jsem za školou. Mám se snad kvůli povinnostem zříct zážitku? Zážitek je jediná skutečná povinnost.

PAULINE: Musím to dožehlit.

PETRUS: A já musím před vchodem pověsit náš plakát. Vítr ho strhl.

(Petrus chvatně vyjde za oponu, po budově se rozléhají jeho vzdalující se kroky. V rouře od kamen to brumlá a hvízdá. Pauline stojí zády k nám.)

MIA: Bolí mě zub.

PAULINE: *(Mlčí.)*

MIA: Já se tady na to asi vyseru.

PAULINE: *(Neodpoví.)*

MIA: Odjedu vlakem do Falunu. V Grånäsu staví za deset minut pět. A na nádraží jsem za dvacet minut.

PAULINE: *(Mlčí.)*

MIA: Ten zub mě trápí už od té doby, co jsme vyjeli. Bolí mě, asi se mi viklá. Doktor mi říkal, že mám nahoře absces. Prý mi musí rozříznout dáseň a vyčistit to. Ale tenkrát mě to nebolelo, tak jsem odmítla. Ty jsi ztratila řeč?

PAULINE: Zřejmě jo.

MIA: Takže já vyrazím. *(Vstane ze stoličky, zahalí se do ošuntělého kožichu a přistoupí k Pauline.)*

PAULINE: Nepolíbíš mě na rozloučenou?

MIA: Takže se nebudeš zlobit, když odjedu?

PAULINE: Ale kdepak, Mio, nebudu. Jsem jenom příšerně smutná – a unavená. Už jdi, Mio, nebo někdo uvidí, že odjíždíš.

(Pauline obejmě Miu a políbí ji na ústa. Mia jí polibek oplatí a v její náruči trochu zafňuká.)

PAULINE: Měla bys jít k zubaři co nejdřív. Je ti trošku cítit z pusy.

MIA: Do tohotole dobrodružství jsem se pustila kvůli tobě.

PAULINE: Čert to vem!

(Pauline chvatně popojde k jednomu kufru, otevře ho a vytáhne z něj menší kufrík, ve kterém je pokladna. Stříbrným klíčkem, který nosí na řemínku na krku, ji otevře a vyndá několik bankovek.)

PAULINE: *(Přísně.)* Vezmi si to. A už jdi. Hned.

(Mia si bankovky zastrčí do západní, ovine si kolem hlavy šál a popadne svůj nikdy nevybalený kufr. Vyjde úzkými dveřmi v příčné stěně. Vítr do místnosti vmete sníh a rozkymácí březový les. Pauline chvíli stojí u kamen s žehličkou, přemůže ji nezvládnutelná bolest a z úst se jí vydere neartikulovaný, ale dušený-naříkavý zvuk. Pak žehličku z kamen sundá, kamna otevře a hodí do nich několik lopatek uhlí. Rychle se stmívá, teď přijdou na řadu ospalá stropní světla. Osvald Vogler pod koňskou houní zachrochtá, obrátí se a zavzdychá. Così zamumlá, něco jako: „Toť pravda, krásko má“, a nasucho zamlaská. Na dřevěné podlaze sálu za oponou se ozvou chvatné kroky, pak se na okamžik rozhostí ticho a na jevišti stane Carl Åkerblom, celý zasněžený.)

ÅKERBLOM: *(Veselý.)* Dobrý den, má Paulinko Lilijko!

PAULINE: Byl jsi, chlapče, pryč dlouho.

ÅKERBLOM: Jak se daří Osvaldovi?

PAULINE: *(Probírá se ve vlasech.)* Nevím.

ÅKERBLOM: Má pěknou kocovinu.

PAULINE: Co odjela jeho paní, jde to s ním z kopce.

ÅKERBLOM: Naopak, Pauline! Teď, když může pít, jak chce, našel sám sebe.

PAULINE: Každopádně je mu už pětasedmdesát.

ÅKERBLOM: Je tu něco k jídlu?

PAULINE: Na kamnech je kastrol s masovou polévkou a tamhle na lodním kufru máš máslo, chleba, salám a trochu nasoleného masa.

(Åkerblom si připraví jídlo. Zimník a galoše má ještě na sobě. Kožešinou čepici a rukavice hodil na zem. Pauline je zvedne a pověsí na háček u proscénia.)

ÅKERBLOM: A co jsi udělala s Miou?

PAULINE: To dost dobře nevím.

ÅKERBLOM: Co je to za tón?

PAULINE: Zato ty, jak se zdá, máš skvělou náladu. Stalo se něco?

ÅKERBLOM: No jo. Grånäs je kraj mého dětství – to snad víš. Tatínek postavil několik kilometrů odsud – na půl cesty do hor – honosnou vilu. Prošel jsem to tady, všechno jsem prochodil, šel jsem po lesní cestě k vile a říkal jsem si, jestli tam třeba někdo nebydlí, na oknech nebyly okenice, ale jinak bylo všude tma a všechno bylo pozavírané, i když ve sněhu byly stopy nohou a kol. Byla to skoro záhada, dole, až úplně dole tekla řeka, černá a lesklá, a sníh padal a padal a občas zafoukal vítr a dvě srostlé břízy kývaly lesklými větvemi. A pak ty kopce. Víš, vždycky se modrají, ale dneska byly zahalené do rozteklých cárů mlhy, skoro nebyly vidět. A pak jsem pokračoval po strmé cestě dolů k pile tady pod námi, ta v zimě spí, ale malé peřeje, které pohánějí kola a listy pily, zbytněly a teď duněly – měly by být odsud slyšet! Ale samotná budova pily byla smutnější, než jak jsem si ji pamatoval. Krčila se pod sněhem, s propadlou střechou a celá na spadnutí. A nikde ani živáčka až na jednu pohyblivou červenou skvrnu nahoře u jezera Lokan. Šel jsem tam a našel nějaké děvče, vysoké jako bidlo, s háčkovanou čepicí a velkou koženou vestou přes červený kabátek. Prosekávala sekerou ledový krunýř. Na něco jsem se jí zeptal, ale neodpověděla mi, pravděpodobně jim zamrzla studna nebo možná vodovod, protože na kraji jezera stály dva kbelíky. Pronesl jsem jakési jméno, napadlo mě, že se tak jmenuje, a ona se na mě trochu překvapeně podívala, ale dál prosekávala led...

PAULINE: *(Přerušit ho.)* Byla tu paní Berglundová a říkala, že prodala jedenáct lístků.

ÅKERBLOM: Landahle! Landahle!

PETRUS: Tady jsem, pane inženýre!

ÅKERBLOM: Musíme postavit kinematograf. A připravit reproduktory.

PETRUS: To už je hotové, jenom ještě připojím mikrofony.

ÅKERBLOM: To je od vás hezké, že nám pomáháte, když jsou teď naše pracovní síly zdecimované.

PETRUS: Vypadá to, že pan Vogler není ve své kůži.

ÅKERBLOM: To způsobila láhev tureckého bílého, smíchaného s třetinkou kořalky. Mimochodem, kde je Mia?

PAULINE: Neviděla jsem ji.

ÅKERBLOM: Postavíme projektor na ten balkon úplně na konci sálu a pak protáhneme elektrické vedení sem k rampě a vyměníme pojistky za silnější.

PETRUS: *(Vleče projektor.)* Lidi si na ten balkon rádi sedají.

ÅKERBLOM: Nedá se nic dělat, balkon musíme zavřít, i když bude vyprodáno. Na to jsou požární předpisy, pane učiteli. Je to nebezpečné.

(Inženýr a učitel zmizí za oponou, potácejí se pod kinematografem a stativem. Je slyšet, jak v sále lomoží a cosi kutí. Pauline, v poněkud odvážných večerních šatech, vybalí z kufru pokladní knihu. Nasadí si na nos malý skřípec a vyndá si tužku. Potom se posadí k úzkému dřevěnému stolku a knihu otevře, tichými pohyby rtů počítá kolonky a cifry, kouše do násadky, počítá peníze v pokladně. Venku zesílí vítr, za okny se snáší tma. Na úzké venkovní dveře dopadne několik mohutných ran. Pauline neotevře. Další údery, teď už velmi rozhodné. Když Pauline pořád neotevívá, dveře se rozlétnou a v nich stojí malá dámička v elegantním kožichu, rukávniku, galoších a sobolův čepici. Je to Anna Åkerblomová, rozená Calvagenová. V této chvíli by jí mělo být šedesát šest let. Dámička se drží pěkně zpříma, má kulatou bledou tvář s rozhodnou dvojitou bradou, šedomodré oči, elegantní nos zahnutý nahoru a „ústa, která nebyla stvořena k líbání, ale k rozkazování“. Sundá si kožeshinovou čepici a spolu s rukávnikem ji položí na dřevěnou židli. Má leskle šedé, bíle prokvetlé vlasy. Rozepne si kožich a setřese ze sebe sněh. Pauline vstane, ale vstříc jí nejde.)

ANNA: Jsem Carlova macecha.

PAULINE: A já jeho snoubenka.

ANNA: Jelikož Carl má poručníka, je vaše zasnoubení dost sporné.

PAULINE: „Dospělý muž je oprávněn se bez vědomí a souhlasu poručníků zasnoubit či vstoupit do jiného srovnatelného, finančně nepodmíněného vztahu.“

ANNA: Mohu si sednout?

PAULINE: Promiňte, samozřejmě. Je tu trošku nepořádek, máme kvůli té vánici zpoždění. Vlak z Falunu přijel o dvě hodiny později. Než jsme dorazili do Grånäsu, kočího vozu, který nám měl odvézt zavazadla, to přestalo bavit, a tak odjel domů.

ANNA: Takže tu bude – jak se tomu říká?

PAULINE: Například biografické představení.

ANNA: Paní Berglundová říkala, že prodala jedenáct vstupenek.

PAULINE: A co má být?

ANNA: Nemohla byste se, slečno, posadit?

PAULINE: Jistě. Bohužel vám nemám co nabídnout.

ANNA: Nepřišla jsem sem na kávu.

PAULINE: To – možná – chápu. Ano.

ANNA: Vidím, že děláte účetnictví.

PAULINE: To je jeden z mých úkolů.

ANNA: A jak jdou obchody?

PAULINE: To je moje věc, paní Åkerblomová.

ANNA: Měla bych být poctivá a informovat vás, že můj nevlastní syn Gustav-Adolf, Carlův poručník, napsal paní profesorové Voglerové, poněvadž je nám známo, že paní profesorová financovala tenhle podnik. Před několika týdny dostal na svoje psaní obšírnou odpověď, ve které mu paní profesorová sděluje, že už váš podnik nezastupuje, že se na naléhavou žádost svého muže ze všech závazků stáhla a o dalších osudech celé akce nic

neví. V doušce uvedla, že inženýr Åkerblom a profesor Vogler společně rozházeli sedmdesát dva tisíc tolarů (*vesele*) a že organizační a finanční odpovědnost nyní nese slečna Thibaultová.

(Paní Åkerblomová složí dopis, ze kterého citovala, a vrátí ho do nitra rukávnicku. Pauline si zapálí cigaretu.)

PAULINE: Byla bych vám povděčná, kdybyste mi laskavě a upřímně vysvětlila důvod své návštěvy.

ANNA: Prosím, slečno Thibaultová. Přišla jsem si pro svého bláznivého nevlastního syna. Kromě toho jsem slíbila paní Voglerové, že jejího muže vrátím do ústavu pro chomyslné, do péče docenta Egermana.

PAULINE: A co když odmítnu?

ANNA: Jste velmi mladá, slečno Thibaultová. Je vám dvaadvacet. Že ano? Navíc jste rázná a rozhodná. Přiznám se, že k vám proti své vůli chovám obdiv. Mimoto máme, slečko, něco společného. Sdílíme spolu lásku k chlapci Carlovi. Milujeme ho, je to tak jednoduché. Když jsem se před mnoha lety stala jeho macechou, to jste vy, slečno Thibaultová, ještě ani nebyla na světě, když jsem se tedy stala jeho macechou, bylo mu dvacet šest let, ale přitom byl ještě dítě, dovoluji si tvrdit, že velmi zanedbané dítě, zle poznamenané kamarády a staršími bratry. Byl bázlivý, hodný a pilný, strašně čistotný, ctižádostivý a úzkostlivý pedant. Potíž, velká potíž byla v tom, že dostával záchvaty zuřivosti. (*Usměje se.*) Jednou mi rozbil nos.

PAULINE: Nechápu, proč mi to všechno vyprávíte, když to už vím.

ANNA: Vy víte jen to, co vám můj nevlastní syn náhodou řekl.

PAULINE: To je pravda. (*Zapálí si další cigaretu.*)

ANNA: Nekuřte prosím. Mně to vadí.

PAULINE: Promiňte. (*Zamáčkne cigaretu o talíř se zbytky obloženého chleba.*)

ANNA: Tak tedy. Mám o to lajdácké staré dítě strach. Chci mu poskytnout trochu pocitu bezpečí.

PAULINE: To já taky.

ANNA: Až pochopí, že jeho velkolepý projekt vzal za své –

PAULINE: Ano. Tak?

ANNA: Nic.

PAULINE: Jestli vám to, paní Åkerblomová, udělá radost, jestli vám to udělá radost, tak jsme s Carlem dost nešťastní, zápasíme spolu kvůli naprostým prkotinám, on mi neustále lže, i když lhát nemusí. Pořád něco dělá, chrlí návrhy, nápady, plány, výkresy, konstrukce. (*Ukáže rukou.*) Tamhleten žlutý kufr, na kterém jsou dvojité visací zámky, střeží jeho plány, jeden bizarnější než druhý. Ten týden v únoru, kdy jsme točili Nevěstčinu radost, znamenal naprosté peklo. Já jsem měla hrát Mitzi, to je hlavní ženská role, ale Carl zmerčil mladou herečku jménem Mia Falková. A ta ho svedla a já jsem z toho vypadla, neuplynulo ani dvacet minut a všechny už natočené scény se mnou se musely přetáčet s tou – dámičkou. A profesor Vogler, ten psal scénář, přicházel den co den se změnami a novými replikami a spráhl se s Carlem a Miou proti mně. Co jsem mohla dělat? Měla jsem je přece všechny tři ráda. Jenže většinou jsem byla naštvaná, a tak mě viděli jen ve špatné náladě. Ale moc jsem je chválila, nikdo nemůže říct nic jiného. Chválila jsem je, chválila a chválila. Museli pořád vědět, co si myslím o výsledku jejich bouřlivých

výstupů. A peníze mizely. Tehdy to nebyl žádný problém, poněvadž paní Voglerová si uvědomovala, že její muž je veselejší a zdravější než kdy dřív. A tak platila a platila a my jsme na sebe spiklenecky mrkali a já jsem ji ujišťovala, že jen co to mistrovské dílo bude hotové, peníze se jí vrátí. V nějakém velkém kině v městě bude slavnostní premiéra a potom budeme jezdit po celé zemi, a my jsme té podivuhodné historce sami *věřili, věřili* jsme, že to bude veledílo. Ale pak se jedna filmová společnost po druhé poděkovaly a Nevěstčina radost, první a dosud naprosto jediný živý mluvený film na světě, nám zůstal na krku. A tenkrát jsme si řekli, že se vydáme na turné a budeme si pronajímat sály. A jednoho dne začneme být *vidět!* A *tehdy* se dostaví úspěch. Jenže pak se Vogler najednou chtěl zbavit své milé ženy, a když odjela s penězi domů, začal nasávat jako houba. Takže teď je to tak, jak to je, paní Åkerblomová.

ANNA: Snad už by bylo načase udělat za tím tečku?

PAULINE: Mám tamhle v pokladně pořád ještě šest set padesát tři korun a sedmdesát öre.

ANNA: A co dluhy?

PAULINE: Vzala jsem si v bance tisícikorunovou půjčku. Tetičky se za mě zaručily.

ANNA: Ale *tamty* peníze – ?

PAULINE: – nám už dávno došly.

ANNA: A jak dlouho vám vydrží těch šest set třiapadesát korun, smím-li se ptát?

PAULINE: Tři, možná čtyři představení. To záleží na zisku.

(*Mlčení. Zdá se, že paní Åkerblomová uvažuje o tom, co bylo řečeno.*)

ANNA: Něco tak pošetilého jsem ještě v životě neslyšela. To je šílenství.

PAULINE: Kdybyste jen věděla, jaký jsem měla u tetiček v Uppsale příjemný a pohodlný život. A taky jsem byla finančně nezávislá. Rehabilitační pracovnice. A měla jsem si vzít muže, který studoval ekonomii v Hamburku. Tak jsem na tom byla. (*Zasměje se.*)

ANNA: Bude ode mě indiskrétní, když se zeptám, jak jste se s mým nevlastním synem seznámila?

PAULINE: On vám nic neřekl?

ANNA: Říkal všelicos. Kdosi mu prý otevřel oči. Jeho dřívější život byl prý „iluze“ a tak dále. Když jsem se toho chtěla dozvědět víc, zatvářil se hrozně přísně a požádal mě, abych si už konečně hleděla svého. Nemohu popřít, že mě to dost sklíčilo. (*Vysmrká se, hřbetem ruky si přejede přes čelo.*) Ano.

PAULINE: Určitě mám v kufru trošku sherry.

ANNA: To by mi udělalo dobře a uklidnilo by mě to.

PAULINE: (*Vyndá z opodál stojící skříň sklenky a z kufru, ve kterém uchovává pokladnu, sherry.*) Seznámila jsem se s ním jednoho srpnového večera před dvěma lety. Zpíval v Akademickém sboru a já jsem hrála na klavír Brahmsův Liebesliederwalzer. Byla to dobročinná akce na zámku. Carl Åkerblom začal hned vyvádět. Kdosi složil hold Leibnizovi a Carl se rozzuřil a začal citovat Shopenhauera: „V soucitu dosahujeme vyššího osvobození, poněvadž se osvobozujeme od sobeckého chtění a cítíme sounáležitost s veškerým utrpením světa!“ Krásné, vznešené krásné oči mu potemněly hněvem a ten tlustý, neohrabaný, ostýchavý, úzkostlivý člověk – no, dívala jsem se na něj a – potom nastalo něco strašného, strašné pozdvižení. Jako by zešílel, popadl kráječ syra a řízl svého protivníka do tváře, až z něj stříkala krev.

ANNA: Děkuji pěkně. Vzpomínám si.

PAULINE: Skončil na klinice a já jsem mu tam psala a dostávala od něj krásné odpovědi s básněmi a kresbami. A pak jsem ho začala navštěvovat a – tak jsme se zasnoubili, samozřejmě že tajně. Chtěla jsem za vámi, paní Åkerblomová, několikrát jít, ale vždycky se buď rozzuřil nebo si začal zoufat. Takže jsem od toho musela upustit.

ANNA: A pak se vás pokusil zabít.

PAULINE: Dalo by se to tak snad říct.

ANNA: A teď jsme tady. V Grånäsu, šest set sedmdesát tři korun od konce.

PAULINE: Ano, tak nějak.

ANNA: Ví můj nevlastní syn, že situace je – ?

PAULINE: To asi ví, ale nemluvíme o tom.

ANNA: A co bude potom?

PAULINE: Na tom nesejde!

ANNA: Vám to nedělá starosti?

PAULINE: Nad takové starosti, jaké máte na mysli, jsem povznesená.

ANNA: To je pozoruhodné.

PAULINE: To má být kompliment?

ANNA: *(Otevře kabelku a vyndá z ní tři stokorunové bankovky, položí je vedle láhve sherry.)*

Před chvílí jste mi vysvětlila, že nedostatek kapitálu omezuje vaše možnosti na pouhých několik málo představení. Tohle vám třeba přijde vhod?

PAULINE: Ne, děkuji.

ANNA: Ne? *(Krátká pauza.)* Chápu. *(Zastrčí bankovky.)*

PAULINE: A teď bych chtěla, abyste už odešla. Promiňte mi nedostatek zdvořilosti, ale nechci, abyste se s Carlem setkali.

(Paní Åkerblomová chvíli Pauline zamyšleně pozoruje, potom přikývne a vstane. Pauline jí pomůže do kočáru. Sobolí čepici si Anna Åkerblomová nasadí před prasklým zrcadlem, opřeným o zeď. Obrátí se, vezme si ze stolu rukavice, vypije si sherry a napráhne ruku.)

ANNA: Na shledanou, slečno Thibaultová.

PAULINE: *(Udělá malé pukrle.)* Na shledanou, paní Åkerblomová.

(Anna Åkerblomová vykročí ke dveřím, ale zarazí se, zůstane stát se skloněnou hlavou.)

ANNA: No, no jo.

PAULINE: Copak?

(Nyní zavládne poměrně dlouhé ticho. Ze sálu se ozvou kroky a pak Carlův hlas: „Zapněte proud, uvidíme, jestli to pojistky vydrží.“ Na okamžik se na vnitřní straně opony objeví zářivý obdélník, ale téměř ihned zmizí. O kus dále se ozve učitel Landahl: „Ne, musíme tam dát nějaké silnější, nedá se nic dělat. V nejhorším tam můžeme strčit pětníky.“ Carl Åkerblom lomoží židlí: „Nevíte, paní Berglundová, kde jsou pojistky?“ A je slyšet, jak paní Berglundová otevírá dveře: „Pojistky jsou tady v předsíni. Syčelo to tu a práskalo. Nejdřív to syčelo a pak práskalo.“ Kroky a bouchnutí dveří a pak učitelův hlas: „Přijdu dolů, jenom to tu vypnu.“)

ANNA: Před šesti lety mi zemřel muž, byl už několik let nemocný, ale přesto po něm zůstalo, abych tak řekla, prázdno. Potom se mi vdala dcera Karin. To bylo neštěstí. Všechno bylo – je k pláči.

PAULINE: A zemřel vám syn?

ANNA: Ernst zahynul při leteckém neštěstí. Byl meteorolog a studoval mrakové útvary.

PAULINE: Aha.

ANNA: Potom na mě padla hrozná únava.

PAULINE: Způsobila to Carlova nemoc?

ANNA: Ne poprvé a podruhé také ne. Ale *tentokrát* ano. Když se vám to, slečno Thibaultová, stalo.

PAULINE: Věděla jsem o jeho žárlivosti, a tak si za to můžu sama.

ANNA: Nechápu.

PAULINE: To věřím.

ANNA: S Carlem a jeho macechou se to má takhle. Možná že to bude znít melodramaticky, ale zrovna teď mě žádná lepší slova nenapadají. Carl mi přirostl k srdci. A já ho odtamtud nechci ani nemohu vypudit. Když jsem přišla do jeho rodiny, bylo mi, slečno Thibaultová, přibližně tolik, kolik je teď vám. Hned první den mi přirostl k srdci – přesně sem. (*Ukáže zařatou pěstí.*) A už tam zůstal. A já jsem byla ráda, že tam je. Občas to docela bolelo. Musela jsem ho brát v ochranu. Choval se jako blázen.

PAULINE: A teď za něj odpovídám já.

ANNA: (*Trochu posměšně.*) Jistě. Samozřejmě. Myslíte si, že žárlím.

PAULINE: Je to tak nepředstavitelné?

ANNA: Možná že trochu naivní.

PAULINE: Jenže já ho miluju.

ANNA: Katastrofa, slečno Thibaultová, životní katastrofa se nad nikým neustrne. Tu cit, tu vášeň, nemocnice, léky, sliby, přátelské vztahy, péče, kázeň. „Láska“, chcete-li. To všechno jsou náhody, tenké nitky – jsem už unavená. Unavená dlouhým čekáním.

(*Anna Åkerblomová vstane a přistoupí k Pauline.*)

PAULINE: Vy se večer nepřijdete podívat na představení?

ANNA: Já ne, ale přijde dcera Karin, Carlova nevlastní sestra. Je u mě se svými chlapec-ky zrovna na návštěvě. Tvrdí, že jí nic nezabrání v tom, aby zhlédla Carlovo umělec-ké snažení. Ti dva na sobě hodně lpí.

PAULINE: Nikdy jsem neměla příležitost se s ní setkat.

(*Paní Åkerblomová otevře dveře a odejde. Pauline začne rychle a rozzlobeně poklízet. „Proč mám takovou zlost?“ řekne náhle a na okamžik zůstane stát, pak se vrhne na suko-vitý lodní kufr.*)

ÅKERBLOM: (*Za oponou.*) Teď tu sakra bude *biograf*! Zapni proud, bratře Landahle! Jen zapni proud. Neboj se. Nemůže se stát nic horšího, než že Templářský dům vylétne do povětří.

(*Oponu prozáří ostrý světelný obdélník. Carl Åkerblom vstoupí do kruhu světla, je veselý.*)

PETRUS: (*Zvenku.*) Vypnu to a přijdu dolů.

ÅKERBLOM: Musíme pověsit plátno. (*K Pauline.*) Nevidělas Miu? Kde ta holka vězí?

PAULINE: Najdi si ji.

ÅKERBLOM: Že tu byla mammchen.

PAULINE: Ještě že ses držel stranou.

ÅKERBLOM: Nemusíš mi to líčit. Díky.

PAULINE: Buď klidný.

(Světlo na oponě zhasne a učitel Landahl vstoupí na scénu. Je plný energie.)

ÅKERBLOM: Vida, tady jsi! Vytáhneme oponu a připevníme plátno.

PETRUS: Všechno je připraveno, zbývá už jen vytáhnout plachtu na naší lodi, která nás doveze do nekonečných krajů záhadných stínů.

(Když odhrnou oponu, objeví se sál, ponořený do zašlého přítomí. Na balkoně stojí projektor a nad ním bzučí prasklé svítidlo ve tvaru koule. Inženýr s učitelem připevní horní lištu srolovaného plátna k háčkům a šňůrám. Flekatá a prodřená plachta stoupá vzhůru. Poté posunou klavír k proscénii. Pauline si vyzkouší klávesnici. Je to dost rozladěný, ale použitelný nástroj. Pauline zvedne víko, najde si hadr a začne jednu po druhé čistit klávesy. Oba mikrofony jsou postaveny za plátno a připojeny k reproduktorům, již umístěným vpředu na rampě. Všechny tyto přípravy probíhají rychle a precizně.)

ÅKERBLOM: Teď už vážně musíš najít Miu.

PAULINE: Odjela.

ÅKERBLOM: Odjela?

PAULINE: Ano, odjela.

ÅKERBLOM: To snad není žádná katastrofa –

PAULINE: Bereš to tak klidně?

ÅKERBLOM: – taková coura páteho řádu, bez uměleckých obzorů. Bez té se obejdeme. Navíc ušetříme. Pouštěla nám žilou, kurvička jedna.

PAULINE: Jak to teď vyřešíme?

ÅKERBLOM: Převezmeš její roli.

PAULINE: A kdo bude hrát na klavír?

ÅKERBLOM: Pochopitelně že ty. Jako obvykle.

PAULINE: Ale Mitzi přece mluví do hudby.

ÅKERBLOM: Tam tu hudbu škrtneme. Bude to tak lepší. Klavír se nikdy nedal sladit s reproduktory.

PAULINE: Neumím roli.

ÅKERBLOM: Můžeš ji číst.

PAULINE: Potmě?

ÅKERBLOM: Řekneme někomu, aby ti svítil baterkou.

PAULINE: A kdo tou baterkou bude svítit, když ty budeš hrát Schuberta, já Mitzi a Vogler ostatní role a Landahl bude točit klikou projektoru?

ÅKERBLOM: To je pořád řečí.

PAULINE: Jenom se ptám.

PETRUS: *(Skromně.)* Namontuju baterku na tamhleten vysunovací stojan na mapy.

ÅKERBLOM: V tom případě je už načase, abychom se oblékli do svých kouzelných plášťů a stali se neviditelnými.

(U rampy se vynoří paní Berglundová. Byla se doma převléknout do svátečních šatů a natočila si ofinu. S sebou má košík s dvěma termoskami a jakýmsi sáčkem.)

PANÍ BERGLUNDOVÁ: Už je asi čas pustit diváky dovnitř?

ÅKERBLOM: V tom případě, pane učiteli, osvětlíme sál.

PETRUS: Provedu, kapitáne!

(Paní Berglundová vystoupí na jeviště, stáhne ze sebe zimní mundúr a postaví na stůl košík s termoskami a mastným sáčkem, ve kterém jsou koláčky.)

PANÍ BERGLUNDOVÁ: Myslím, že už všichni diváci přišli, stojí venku a podupávají. Sníh zavál hlavní vchod, takže půjdou přes jeviště. Jak říkám, už tu všichni jsou. *(Otevře dveře na jeviště.)* Teda všichni nepřijdou, ale ty, co přišli, všechny do jednoho znám. *(Napůl je šeptem představuje, napůl předvádí.)* Je tu učitelka z Frostnäsů Mårta Lundbergová, ta sem přijela na lyžích, ale pastor Ericsson nepřijde, protože má rýmu, takže to je o lístek míň, ale slečna Lundbergová říkala, že mu nemám peníze vracet, poněvadž to odřekl moc pozdě. A pak je tu paní Perssonová, tu jsem pozvala já. Karin je stará známá, jsme stejně staré a chodily jsme spolu do stejné třídy, nikdy nikam nechodí od té doby, co si její muž vzal loni na podzim život, moc o všem přemýšlel. Algot Frövik má hrozné problémy s klouby, je skoro invalida, nejvíc ho to bolí, když přituhuje. Ale když jde o hudbu nebo divadlo, tak není k udržení. Komisař Larsson sem taky přišel a to se nestává často, ale není tady služebně, táhne to s Hannou, to je ta, co pekla ty koláčky, je to hrozitánské tajemství, ale všichni to vědí a myslí si, že by do toho ti dva měli praštit, poněvadž Larsson je už pět let vdovec. A tohle je Fredrik Blom, dělal varhaníka a kantora ve Frostnäs, ale zhuntoval se chlastem a dostal padáka a teď tu žije z malé invalidní penze a bádá ve středověkých chorálech ze Skattungbynu. Chce si poslechnout, jak slečna Thibaultová hraje na klavír, aspoň to říkal. A pak tu máme paní Bergmanovou, Åkerblomovu sestru.

(Diváci projdou oponou a zmizí v sále. Tiché šoupání nohou a vrzání sklápěcích sedadel v dřevěných lavicích. Pauline Thibaultová jemně zatřeše Osvoldem Voglerem a vzbudí ho. Ten ze sebe shodí koňskou houni a posadí se, je silně rozespálý. Carl mu dá hltnout kořalky ze sklenice od hořčice. Pauline mu upraví frakovou košili, límec, vázanku a učísne mu řídké vlasy, které mu lemují bledou tvář jako oblak. Upraví mu sklouzlé šle a zapne poklopec u kalhot, potom mu obuje nablýskané lakovky a Carl dílo dovrší tím, že ho oblékne do fraku s řády.)

VOGLER: Jé, to už je čas? Je!

PAULINE: Už přišli diváci a každou chvilku začneme. Opatrně! Tady máš trošku silné kávy, přinesla ji paní Berglundová.

VOGLER: Třesou se mi ruce. Hodná paní Berglundová. *(Posadí se.)*

PANÍ BERGLUNDOVÁ: Tak, tak. Tak.

VOGLER: Zapomněl jsem, co mám říkat.

ÅKERBLOM: Vyjdeš před oponu, přivítáš je a řekneš tamto o epochální události v dějinách filmu, a že Grånäs, pamatuj si GRÅNÄS!, stojí v tomto okamžiku v centru umělecké expanze kinematografie.

VOGLER: Jo, jo. To je pořád řečí. Já svou roli umím. *(Vstane.)*

PAULINE: Jak se cítíš?

VOGLER: Trochu se mi motá hlava.

(Úzké dveře za pravou postranní kulisou se rozlétnou. Do místnosti se protáhne žena v elegantním kožichu a se šálem na tmavých vlasech. Carl Åkerblom ji prudce obejmě.)

ÅKERBLOM: Drahá sestřičko, ty ses přišla podívat na bráchův spektakl? Tos mi udělala radost.

KARIN: Kluci celý podzim postonávali, a tak jim doktor nařídil pobyt na čerstvém vzduchu. Máme se tu báječně, musíš k nám zajít.

ÅKERBLOM: Já nejsem sám.

KARIN: Já vím. Kde máš tu svou Pauline?

PAULINE: Tady je ta jeho Pauline.

KARIN: To jsou ale krásné šaty.

(Oponou, až dole u rampy, prostrčí hlavu Petrus Landahl, je nervózní.)

PETRUS: No tak! Nezačneme už konečně? Vždyť je už čtvrt na devět. A diváci jsou tu zřejmě v plném počtu. *(Ke Karin.)* Dobrý den, nebo spíš dobrý večer, paní Bergmanová. Jestli vám můžu být nápomocný, tak vám seženu skvělé místo. Až budeme začínat, uhoďte do gongu, abych věděl, kdy mám zhasnout a pustit promítačku.

(Bratr a sestra, přemožení pohnutím, se ještě jednou obejmou. Carl Karin políbí a odstrčí od sebe: „Přijď se pak ještě aspoň rozloučit, i kdyby se ti naše představení moc nelíbilo.“ Karin projde za asistence Petruse Landahla oponou. Vogler je vyveden doprostřed jeviště, urovná si manžety a kdysi tak elegantní frak. Paní Berglundová přiloží do kamen uhlí z uhláku a pak se u nich usadí. Åkerblom udeří do gongu. Pauline naposled zkontroluje svůj zevnějšek před prasklým zrcadlem. Ještě jeden úder do gongu, a Osvald Vogler vykročí k úzké šterbině, kde se navzájem objímají obě poloviny opony. Třetí úder: Vogler, oslepený barevnými paprsky rampových světel, vystoupí do sálu.)

VOGLER: V děsivých pravěkých jeskyních se shromažďovali pravěcí lidé a v nepochopitelném nadbytku radosti malovali na jejich vlhké stěny rozmanité postavy, vyřezávali figurky či vykovávali nanejvýš pozoruhodné šperky. Ve velkých bouřích, po neschůdných stezkách, překonávající všemožné nepohodlí, tam nyní přicházejí jiní lidé, aby si ty namalované postavy a vyřezávané figurky prohlédli. Nebo aby si v rukou podrželi vybroušený jantar. Člověk se neubrání dojetí. Ptám se vás, ale je to řečnická otázka, nejsem si dokonce ani jist, že někdo ze zde přítomných před nebo za tímto špinavým hadrem chápe bezmeznou velikost dnešního –

(Vtom Pauline prostrčí ruku oponou a chytne za ruku Voglera. Jemně, ale rozhodně ho vtáhne dovnitř a posadí na polní lůžko. Potom si sedne ke klavíru a zaintonuje scherzo ze Schubertovy Deváté symfonie, upravené pro fortepiano. Po půl minutě zhasne rampa a na promítacím plátně se objeví zrnící, roztřesený světelný obdélník. My, kdo se dosud nacházíme na jevišti, tedy vidíme promítané obrázky zezadu. Nejdřív se ukáží titulky: TSODAR ANIČTSĚVEN, pak AMARD a nakonec uměleckými písmeny téměř přes celé plátno: AMOLBREKÅ ALRAC.

Pak následuje zatmívačka. Pauline Thibaultová umně přejde k hlavnímu motivu první věty Osmé symfonie. Na plátně se zvolna objeví detail nemocného Franze Schuberta na lůžku, na lůžku bolesti a ponížení. Je vidět, že má horečku, vlasy má spečené a jamka pod krkem se mu leskne potem. Titulek: NECOMEN, a vzápětí následuje další obrázek mistrova ubohého příbytku. Otevrou se dveře a k posteli připluje krásná a nezvykle elegantně oblečená mladá žena. Poklekne. Detail Franze, který řekne: „Tak jsi přece jen přišla, milovaná Mitzi!“ Řekne to doopravdy! Za napnutým plátnem to zašeptá Carl Åkerblom. Nakloní se až těsně k obdélníkovému mikrofonu a pronese ta podmanivá slova: „Tak jsi přece jen přišla, milovaná Mitzi.“ Pauline Thibaultová opustí klavír a chvatně přistoupí k druhému mikrofonu, celé plátno teď zaplní Mitzina usazená tvář, šeptající: „Ať se stane, co se stane, chci, abys věděl, že tě miluji, můj Franzi.“ Pauline to hezky šeptá do mikrofonu a reproduktor její mírný hlas přenáší dál k nečetnému publiku v Templářském domě. Nemocný se pozvedne na loktu a s krajní námahou vytáhne zpod polštáře svazek ručně psaných not,

partituru. Roztřesenýma rukama listuje v ohmataných stránkách a pak v záběru, na kterém je ubohá špinavá postel a otevřené okno (za oknem poulává umně zhotovená větev rozkvetlé střežmchy), řekne – najednou ale plátno a především mladičkou Mitzi, která je celá v bílém a hrdinně zadržuje slzy, ozáří silné světlo – umírající mistr tedy řekne: „Zahraj mi, drahá! Zahraj mi!“ Kráska si rozváže stuhý na klobouku se širokou střechou a odspěchá ke klavíru, který se krčí u protější stěny. Zároveň Pauline opustí mikrofon a sedne si ke klavíru v pravém prosceui. Opět detail Franze Schuberta. Zavře oči, jeho dřív tak spečené vlasy se upravily, lesklý pot v jamce pod krkem je stejně jako skvrny na noční košili pryč. Zavře oči a jeho rysy, zpustošené lícidlem, ozáří úsměv. Jak Mitzi, tak Pauline hrají druhou větu z Deváté symfonie, je to vznešený okamžik a Carl Åkerblom, doprovázený toulavými tóny, šeptá do mikrofonu: „Zde na hranici mezi životem a smrtí si vzpomněl na své krátké štěstí, prožité s mladou ženou, která ho v jeho poslední hodině obklopila tóny, jež ještě žádné lidské ucho nepochopilo.“ V grånském Templářském domě, sevřeném v surovém objetí ledových větrů z vřesovišť na druhé straně řeky, jsou všichni dojati k slzám. Vtom se stane toto:

Nejdříve se ozve třesnutí, rána, výstřel. Poté protáhlé zasyčení. Prozářený, hezký, sépiově zbarvený obrázek na plátně se zatřepotá a pohasne. V sále i na jevišti zavládne tma jako v pytli, jediné, co svítí, jsou rudé propastné oči kamen, ale jejich světlo je slabounké. Projektor zmlkne, učitel Landahl přestane otáčet klikou a zírá na černou příšeru, šátrá po vypínači, ale stroj je mrtvý. Na templářský sál se snesla nezvratná temnota, svržená ze sněhem obtěžkaného nebe, větší tma snad už ani být nemůže. Navíc panuje ochromující ticho. Uplyne několik vteřin. Potom někdo zavolá: „Myslím, že v předsíni hoří!“ Algot Frøvik odpoví: „Hoří pojistky, tak je to.“ Kdosi na jevišti zakopne o židli, to paní Berglundová: „V předsíni je hasicí přístroj a kbelík na vodu.“ Lidé zapálí sirky, začnou jednat, Åkerblom popadne baterku, pod stolem stojí kbelík s pitnou vodou, oheň trochu plápolá, ale nepřilíží silně. Po chvíli čilé aktivity je z plamenů už jen hustý kouř. Všichni na sebe začnou mluvit. Komisař, který je sám templář, řekne: „Paní Berglundová, nepodívala byste se do skříně? Myslím, že na horním regálu vpravo máme několik balíčků vánočních svíček. Zbyly nám od Vánoc.“ A kdosi, někdo jiný než paní Berglundová, si stoupne na stoličku, světelný kužel baterky těká: „Tady jsou velké a malé balíčky a spousta zpola vypálených tlustších svíček.“ Pauline a Märta Lundbergová se dají do jejich zapalování, Fredrik Blom a Osvald Vogler jim pomáhají. Hanna Apelbladová vyndá z těžce prostorné skříně šálky a podšálky, ozve se cinkání porcelánu a lžiček: „Teď si dáme hlt kávy, to nám přijde vhod,“ zvolá někdo, pravděpodobně paní Perssonová.)

VOGLER: Okamžik. Okamžik, vážení. Smím vám něco říci? Mám návrh. Chcete, vážení, mému návrhu propůjčit sluch?

(Rádi si jeho návrh vyslechnou. Zavládne umírněná veselost, jako by zrovna unikli nějakému, možná že smrtelnému nebezpečí. To ano, nějaký návrh by byl příjemný.)

VOGLER: Nuže! Jsme malá společnost, která se vzepřela zuřivosti živlů a zlomyslným úkladům elektrických démonů! Máme svíce, dá se říci, že je to krásné osvětlení! Máme tělesnou potravu. V uhláku je uhlí. Posadíme se sem na jeviště a dohrajeme drama v našem kroužku.

(Po chvíli rozvážného ticha se ozve souhlasné mumlání a několik nesmělých výkřiků: ano! Přítomní si sednou přibližně tak, jak kdo chce, ale Åkerblom s Voglerem dohlédnou na to,

aby mezi diváky zůstal menší prostor na hraní. Učitel Landahl připevní k vysunovacímu stojanu na mapy ještě jednu baterku. Kdosi odněkud vyndá lucernu, která poslouží jako rampové světlo, spousta stearinových svící neklidně plápolá, ale s rostoucím teplem se zklidní a konečně ozáří místo určené k hraní poklidným světlem. Nyní předstoupí Carl Åkerblom, dosud v černém plášti, který mu sahá až na zem, je to náznak nějakého kostýmu, i když to vypadá všelijak.)

ÅKERBLOM-SCHUBERT: Přeneseme se tedy do Vídně roku 1823. Je teplý, téměř dusný srpnový večer. Nacházíme se v nádherném paláci, nebo přesněji řečeno, v jeho stinném parku, kde se v šeru třpytí sochy a hrají fontány. Francouzská okna jsou otevřená do soumraku, sály, ve kterých se oslavuje, září, je slyšet taneční hudba, smích a křik. Všechna tato pompa a bohatství náleží hraběti Hansi Lotharu von Schweinitzovi. Na mramorové lavičce s vyhlídkou na měsícem osvětlený Dunaj sedí Franz Schubert, zcela pohroužený do myšlenek. Váhavě, téměř plaše se k němu přiblíží překrásná žena.

PAULINE-MITZI: Smím se posadit?

ÅKERBLOM-SCHUBERT: *(Uctivě vstane.)* Vaše Milosti!

Třetí dějství

Jeviště je dosud ozářené velkým počtem vánočních svíček, které, samostatně nebo ve skupinkách, stojí na podšálcích a talířích. Ale jejich společné, poklidně tvrdošijné světlo nevrhá žádné tvrdé stíny a jen odlehlejší zákoutí místnosti tonou ve tmě. Lucerna, kterou učitel postavil na zem a která tak byla povýšena na rampové světlo, dodává tvářím vystupujících magické odstíny. Baterky, tak důmyslně namontované na vysunovací stojan na mapy, osvětlují samotné místo určené k hraní, nepravidelné, ani obdélníkovité, ani kulaté, ani vyvýšené či jakýmkoli jiným způsobem vyznačené místo, které vzniklo jakoby samo od sebe tím, že diváci stojí, sedí a dívají se. Märta Lundbergová, jasně osvětlená a s tvář obrácenou k hercům, se posadila na dřevěnou židli. Ovčí kožich a pletenou čepici si stáhla, ale ruce, na kterých má lupenku, si schovala do kabátku. Fredrik Blom stojí poblíž klavíru, těžko říct, jestli proto, aby ukázal, že je také umělec, nebo aby Pauline pomohl obracet noty. Komisař vytáhl z jednoho rohu podlouhlý dřevěný stůl a sedl si na něj jako na balkon. Vybídl Karin Perssonovou, aby se posadila po jeho pravém boku, ta si také odložila kabát a klobouk, v hřejivém světle vypadá nesměle a krásně. Algot Frövik si vylezl na žebřík, který předtím použili při zavěšování promítacího plátna. Sedí, maličký a jakoby složený, na jeho nejvyšším stupínku. Svým zmučeným, útlým tělíčkem připomíná středověkého světce, který před několika hodinami prošel mukami martyria. Hanna Apelbladová se pohodlně opírá v křesle, lenošce s ošuntělým purpurovým potahem. Velkou dobromyslnou tvář má neustále osvětlenou čtyřmi téměř vyhořelými svícemi v mosazném svícnu, který si postavila na stoličku vedle sebe. Paní Berglundová klidně usíná u rozpálených kamen. Byla na nohou už od dojení v půl šesté ráno. A k tomu jí ještě přibýly všechny ty neobvyklé povinnosti. Konečně Karin – Carlova mladší sestra – s tmavýma očima, nepřetržitě upřenýma na dřevěnou lavici na místě určeném k hraní, představující mramorovou lavičku v měsícem ozářeném hraběcím parku. Kožich a klobouk si pověsila na háček hned vedle dveří. Má na sobě blůzu a sukni v různých odstínech tmavě modré,

sepnuté ruce jí spočívají v klíně, těžké snubní prsteny, oddělené úzkým diamantovým prstýnkem, se ve světle lucerny slabě třpytí.

A teď k vystupujícím: Carl Åkerblom má dosud dlouhý černý kabát a brýle. Kabát je možná opatřený úzkými klopami a snad odhaluje náprsenku košile a volně zavázaný šátek, možná že z nitra kouzelného pláště vyrostl límec. Elegantní večerní šaty, které má na sobě Pauline, ztmavly do bordó. Výstřih se jí rozšířil a ukazuje podstatně víc lesklého masa. Přibýlo i několik drahocenných šperků. V pozadí stojí stínová postava, která se občas zhluboka nadechne, občas si rukou přejede po bledém čele a řídkých rozevlátých vlasech. Poklidně povlává a tu a tam se posílí z láhve. Má na sobě stejně jako Carl Åkerblom kouzelný plášť, který jí sahá až na zem, ale v levé ruce drží vysoký klobouk, jako kdyby zrovna byla vykonala zdvořilostní návštěvu. Konečně učitel Petrus Landahl je pořád v jednom kole: tu stojí na židli a svítí někomu z vystupujících baterkou do tváře, tu opatrně posune lucernu, tu poponese nebo odnese kus nějakého nábytku nebo nějaký předmět, který něco představuje.

PAULINE-MITZI: Mohu se posadit?

ÅKERBLOM-SCHUBERT: (Vstane.) Vaše Milosti!

MITZI: Neruším?

SCHUBERT: Prosím vás, poseďte tu chvíli v záři měsíce. Dopřejte mi, paní hraběnko, abych se na vteřinku těšil vaší líbezné přítomnosti.

MITZI: Chtěla bych vám poděkovat za vaše hraní.

SCHUBERT: Myslel jsem, že mě nikdo neposlouchá. Často je lepší koncertovat po večeri, to je obvykle většina lidí ospalá z vína a jídla a trochu si zdřímne. Ne, ne. Nejsem ani smutný, ani uražený. Hrabě je štědrost sama. Dokonce se nabídl, že za překvapivě vysokou částku koupí můj poslední smyčcový kvartet. Pod podmínkou, že ho bude moci vydat pod vlastním jménem.

MITZI: Jak byste, pane Schuberte, mohl dovolit – ?

SCHUBERT: Mohu hned napsat jiný kvartet. To hrabě Schweinitz nemůže.

MITZI: Než jsem se opovážila vás vyrušit, stála jsem tamhle ve stínu pod pinií. Ve vaší tváři, ozářené měsícem, se zračil smutek.

SCHUBERT: Nepřetržitě se zaobírám poslední větou své Velké symfonie. Chci, aby to byl výkřik radosti.

MITZI: A to vás tak trápí?

SCHUBERT: Nenudím vás, paní hraběnko?

MITZI: (Rozhlédne se, přiloží si ke rtům ukazováček.) Mám jedno tajemství, pane Schuberte. Já vůbec žádná hraběnka nejsem.

SCHUBERT: Vy, paní hraběnko, nejste žádná hraběnka?

MITZI: Jsem jenom malá kurvička.

SCHUBERT: To je ale – to ale není – já –

MITZI: Můj otčím mě právě prodal baronu Siraudinovi. Tomu s těmi komediemi, vaudevilly a legračními fraškami. Je pohádkově bohatý a má dva zámky v Maďarsku, čtyři vinice v Provenci a navíc ještě byty v Londýně a ve Vídni. (Rozumně.) Je skvělé, že mě baron koupil. Laskavý nijak zvlášť není, to tvrdit nemohu, ale vyučil mě. Chci říct, jeho belgická milenka, madame Moreau, se postarala o mou výchovu.

SCHUBERT: Takže baron Siraudin si vás koupil?

MITZI: Baron byl kvůli nějaké premiéře na návštěvě ve Vídni. Jeden lékař mě prohlédl a potvrdil, že jsem panna. Můj otčím mi dal sedm procent kupní částky, musím uznat, že to od něj bylo hezké.

SCHUBERT: To se tedy musí uznat.

MITZI: Ale největší legrace na tom je, že jsem stále ještě panna.

SCHUBERT: To je od monsieur Siraudina velmi ohleduplné.

MITZI: Teď měsíc zašel za mraky a začíná se zvedat vítr.

SCHUBERT: Nepůjdeme dovnitř?

MITZI: Ne, pane Schuberte. Zůstaňme tady. Mám ráda ševelení těch mohutných dubů dole u řeky.

SCHUBERT: *(Zasměje se.)* Ano. Je to tak.

MITZI: Vy se smějete?

SCHUBERT: Přemýšlím, slečno Mitzi, o tom, že jsme prodaní a koupení.

MITZI: Já jistě byla o poznání dražší. Patnáct tisíc zlatých. A to nepočítám nájemné, služebnictvo, garderobu a ekvipáž. Docela se mě zmocňuje pýcha, když pomyslím, jak jsem nákladná.

SCHUBERT: Já cenu svého smyčcového kvartetu neprozradím. *(Zasměje se.)* Mohu vás chvíli držet za ruku?

MITZI: *(Stáhne si rukavičku.)* Koušete si nehty, pane Schuberte. *(Skloní se a chvatně mu políbí ruku.)*

(Ze stínů stromů se vynoří Osvald Vogler. Na hlavu si posadil cylindr, z rozepnutého širokého, černého pláště mu vykukuje bílá náprsenka. V ruce drží lehkou procházkovou hůlku.)

VOGLER-SIRAUDIN: Vida, tady mám svou uprchlou holubičku!

MITZI: V tanečním sále bylo hrozné horko a já asi mám trošku horečku. Tohle je –

SIRAUDIN: Jak bych neznal našeho milovaného Mistra. Celá Vídeň si zpívá jeho písně. Každá chudokrevná slečinka břínká jeho impromptus. Těší mě.

SCHUBERT: *(Ukloní se.)* Mě obzvlášť.

SIRAUDIN: Vás zrovna potřebuji! Odpoledne jsem se zúčastnil zkoušky své nejnovější komedie Ženin rozmar, kterou skvěle hraje především madame Sassariová. Když jsem jí skládal poklonu, postěžovala si.

SCHUBERT: A copak tu velkou herečku trápilo?

SIRAUDIN: Zpívá takovou krátkou písničku, jen několik veršů. Opakuje ji v každém dějství, je to její znělka, jestli mi rozumíte.

SCHUBERT: *(Ukloní se.)* Naprosto, pane barone.

SIRAUDIN: Je to takhle: Ty moje kočička,
co ti mám dát?

Ty moje kočička, ty moje kočička,
já tě mám rád.

SCHUBERT: Oslnivé poezie.

SIRAUDIN: Skladatel je jen slušný řemeslník. Nepochopil subtilní obscenitu té poémy. Zeptám se bez okolků. Můžete mi pomoci?

SCHUBERT: *(Zazpívá jemným, ale poněkud krákvým hlasem.)* Takhle nějak?

SIRAUDIN: Je pravda, co se o vás říká, že jste Mistr. Zapsal byste laskavě ty noty?

SCHUBERT: Hned to bude, pane barone.

SIRAUDIN: A co odměna,

SCHUBERT: Jak uznáte za vhodné, pane barone. (*Vzdálí se.*)

SIRAUDIN: (*K Mitzi.*) Já ti dám utíkat.

MITZI: Tady ne, Paule. Tady ne. Teď ne.

SIRAUDIN: Najdu tě v náručí toho šilhavého, špinavého muzikanta.

MITZI: (*Vyděšená.*) Odpusť. Odpusť mi to.

SIRAUDIN: Vypláchněš si ústa kyselinou solnou. A pak se vyčistíme růžovým klystýrem.

MITZI: Měj slitování. (*S pláčem poklekne.*)

SIRAUDIN: Nejdřív tě musím potrestat.

MITZI: Tady ne.

SIRAUDIN: Právě že tady!

(*Opakovaně ji bije holí přes záda. Mitzi trest mlčky přijímá. Výstupu přihlíží Schubert, stojící se svěšenýma rukama.*)

SCHUBERT: Já jsem ještě tady.

SIRAUDIN: Ach, vy jste ještě tady? Nevšiml jsem si vás. (*Vyndá náprsní tašku.*) Malé uznání za vaši melodii. Prosím.

SCHUBERT: Děkuji, pane barone.

SIRAUDIN: Vstaňte, slečno Veithová. Vstaňte a upravte si šaty. Budeme tančit pavanu se svícný, nesmíme o ni přijít. Podejte mi ruku, slečno Veithová! Sbohem, Mistře. Vaši kouzelnou melodii si dokonale pamatuji.

ÅKERBLOM-SCHUBERT: Franz Schubert stál ve tmě za vysokými okny a pozoroval vznešený tanec v sále. Jeho ponížení i náhlé pochopení ho rozplakalo. Zde končí první dějství.

(*Na jevišti zavládne takové ticho, že se z roury od kamen a zpod střešních plechů ozývá vánice. Paní Hanna Apelbladová si natáhne baculaté nohy a ticho prolomí: „Nechce někdo ještě kávu? V termosce je jí dost.“ Diváci vstanou a začnou se pohybovat různými směry.*)

STEFAN LARSSON: Má to hodně dějství? Mám být v jedenáct doma.

PAULINE: Ale ne. Jedno dějství jsme odehráli a další dvě už nejsou tak dlouhá.

STEFAN LARSSON: Neptal jsem se proto, že by mě to nudilo. Díky, díky. Já žádný koláček nechci.

FREDRIK BLOM: (*Carlu Åkerblomovi.*) Tady na konci Schubert asi pochopil, jakou podobu dá poslední větě své Velké symfonie?

(*Osvald Vogler nalezle všem ze své láhve do skleniček a šálků. Je ze svého vystoupení rozjařený a poněkud nesouvisle rozmlouvá i nerozmlouvá s ostatními. Märta Lundbergová si z kabelky vytáhne rozedranou knížku a přiblíží se ke Karin Bergmanové, přečte cosi nahlas, ale ve stále blahovolnějším šumu ji není slyšet. Komisař Stefan Larsson bouchne Carla Åkerbloma do zad a podá mu šálek kávy, kterou přitvrdí vlastním koňakem.*)

STEFAN LARSSON: Navrhuju, abychom si připili na všechno to krásné a nádherné, co jsme tady viděli. Požívání alkoholických nápojů není sice v těchto prostorách dovoleno – ale umění, když ho jako teď předvádějí umělci, je opravdu, opravdu opojné. Na zdraví!

(*Většina přítomných pozvedne své šálky a připije si s umělci, ti, vzpružení nečekaným aplausem, začnou chvatně připravovat následující dějství. Vládne horlivá aktivita, učitel Landahl znovu udeří do gongu, a šeptající si diváci zaujmou svá místa, až na Algota*

Frövika, skrčeného na lenošce s opěradly. Kdosi nasype do kamen uhlí, tím se vzbudí paní Berglundová a omluví se. Když při třetím úderu do gongu všechno ztichne, Märta Lundbergová vstane. Je dojatá, ale rozhodná, zpočátku se jí chvěje hlas, postupně však nabude na pevnosti a zvučnosti.)

MÄRTA LUNDBERGOVÁ: Ještě než představení bude pokračovat, chtěla bych vám, jestli dovolíte, přečíst něco, co jsem kdysi dávno našla v jedné knize. Je to stručně řečeno příběh o mladém muži, který hledá cestu. Vypadá to, jako by se tím hlavním stalo samo hledání a zastínilo to, co mladík hledá. A teď vám přečtu, co spisovatel ve své knize napsal: „Stěžuješ si, že voláš, a Bůh mlčí. Tvrdíš, že jsi uvězněný a že se bojíš, že ti byl uložen doživotní trest, ačkoli ti nikdo nic neřekl. Pomysli, že jsi svým vlastním soudcem i vlastním žaláříkem. *Vězni, vystup ze svého vězení!* Ke svému překvapení zjistíš, že ti nikdo nebrání. Skutečnost za zdmi tvého vězení je sice hrůzná, ale ani zdaleka tak hrůzná jako tvoje úzkost v nitru uzavřeného pokoje. Učiň první krok ke svobodě, není to nic těžkého. Druhý krok je již těžší, nenech se však nikdy porazit svými žaláříky, kterými je jen tvá bázeň a pýcha.“

(Märta Lundbergová to z větší části četla, občas s nosem krátkozrace zabořeným do knihy. Teď v rozpacích pohlédne na své posluchače.)

HANNA APELBLADOVÁ: Nedáte si, Märto, hlt kávy?

MÄRTA LUNDBERGOVÁ: Ano, děkuji, Haničko. *(Tře se jí ruka, cinkne lžičkou, uchopí šálek oběma rukama, zčásti je má zakryté rukavicemi, ale svou lupénku schovat nedokáže.)* Děkuji, děkuji, sednu si sem.

ÅKERBLOM: Teď už musíme začít druhé dějství. Za zástěnou, zakrytou kusem roztrhané látky, nalezneme Mistrovo prosté lůžko. Pod pravým stropním oknem vidíte železný sporák s několika neumytými, docela obyčejnými hrnci a kastrolky. Doufám, vážení, že si toto vše dokážete představit, stejně jako téměř nesnesitelný zápach plísně, špíny a primitivních medikamentů, které Mistr musí brát, jestliže chce bojovat se svým doutnajícím rozkladem.

(Carl Åkerblom se posadí ke klavíru. Ze stínu vystoupí Osvald Vogler, ten však teď už nepředstavuje elegána a spisovatele Paula Siraudina, ale jednoho z mnoha Schubertových přátel, skvělého a všemi respektovaného varhaníka Marcuse Jacobiho. Oba hudebníci čtyřručně zahrají poslední takt poslední věty Velké symfonie. Åkerblom-Schubert ihned vstane, popojde ke stolu a sáhne po dýmce, prudkými pohyby si ji nacpe.)

ÅKERBLOM-SCHUBERT: Tak co? Nic mi neřekneš?

VOGLER-JACOBI: Musíš mě nechat trochu vydechnout.

SCHUBERT: Jsi můj přítel, Marcusi. Hráli jsme spolu celou symfonii. Jsi první a jediný člověk, kterému jsem se svěřil.

JACOBI: *(Opatrně.)* Je to velké dílo.

SCHUBERT: *(Veselý.)* Ano, je. Moje největší.

JACOBI: Myslím dlouhé.

SCHUBERT: Dlouhé?

JACOBI: Jako tvůj přítel musím být upřímný.

SCHUBERT: Tobě se moje symfonie nelíbí.

JACOBI: Jsou v ní báječná místa. A scherzo je mistrovské dílo. Začátek je přímo geniální.

SCHUBERT: Tím mě neutěšíš.

JACOBI: (*Mírně.*) Nejsem tady proto, abych tě utěšoval.

SCHUBERT: Promiň.

JACOBI: Říkal jsi, že hledáš schopného učitele, který by tě naučil kompoziční techniku. Jak to dopadlo? Nechal jsi to plavat?

SCHUBERT: Chyběla mi odvaha – a peníze.

JACOBI: To je škoda, Franzi. Tvoje symfonie trpí strašnými chybami. Nejméně na čtyřech místech mi dřeva připadají nehratelná. A co je tohle – to zní naprosto ujetě. (*Zahraje několik taktů.*)

SCHUBERT: *Má* to znít ujetě.

JACOBI: Podívej se na poslední větu! Ta působí zběsile, šíleně.

SCHUBERT: Chápu, že ti náš rozhovor působí bolest. Ale prosím tě: jen žádné ohledy!

JACOBI: Poslední věta, Franzi, je nehratelná. Posluchači se budou smát – budou se ti posmívat.

SCHUBERT: Měl jsem přece nějaký záměr!

JACOBI: Kolikrát v té přezvukavé, užvaněné nekonečnosti opakuješ hlavní motiv?

SCHUBERT: Nepočítal jsem to.

JACOBI: A pak ty citace z Beethovena.

SCHUBERT: To je radost.

JACOBI: Je to směšné.

SCHUBERT: Směšné? (*Přejede si rukou po tváři.*)

JACOBI: Musíš mi prominout mou upřímnost. Třeba se, Franzi, mýlím. Musíš počítat s tím, že se třeba mýlím.

SCHUBERT: Ne, neutěšuj mě. To se k nám nehodí. Teď ti, bratře Jacobi, povím, jaký jsem měl záměr. Motiv, hlavní motiv, ten neustále se vracející motiv je výkřik. Radostný výkřik! Stál jsem tady u svého pultíku a neustále – (*snaží se být věčný*) – neustále jsem ve svém těle, v mase, v nervech, v pohlaví, ve svalech, v mozku a ve vyděšeném a splašeném srdci cítil, jak ve mně hlodá a hrabe moje nemoc, jak mi ty protivné medikamenty otravují nervy. Každou minutu, bratře. Každíčkou minutu. Byl jsem v pekle. Žiji v pekle. Ale Bůh mi daroval ten radostný výkřik, ten tak krátký výkřik. A to mi přineslo ulehčení, úlevu, moje bolest se stala nedůležitou, moje nemoc bezvýznamnou a zuřivost léků se změnila ve vzdálenou ozvěnu. Říkal jsem si, že – mým záměrem bylo – myslel jsem si, že jiní lidé, které tak jako mě trýzní peklo jejich ponížení – říkal jsem si, že na ně zavolám jako na sebe sama. A volám tak často a dlouho, že se moje bolest stává ne skutečnou a moje nemoc fantomem.

JACOBI: (*Mírně.*) Velká forma nikdy nebyla tvou silnou stránkou. Schuberte! Nejsi žádný Beethoven, jsi Franz Schubert, a tak je to dobře.

SCHUBERT: Ale co mám přepracovat? Slibuji, že se budu řídit tvými pokyny, ale nemám už moc času.

JACOBI: Mohu ti dát jen jednu radu.

SCHUBERT: Chápu.

JACOBI: Promiň. (*Pohlédne na hodinky.*)

SCHUBERT: Nepros za prominutí, bratře Jacobi. Prokázal jsi svému příteli největší ze všech služeb. Řekl jsi pravdu.

JACOBI: Musím už jít, mám ve tři mši.

SCHUBERT: Sbohem, příteli.

JACOBI: Sbohem.

(Vogler-Jacobi se stáhne z místa, kde se hraje, zpět do šera. Åkerblom-Schubert zůstane sedět, obrací strany v partituře.)

ÅKERBLOM-SCHUBERT: Klesám. *(Oddechuje.)* Klesám.

(Pauline-Mitzi zaklepe na stůl, Åkerblom-Schubert potichu zamumlá: „Vstupte, prosím.“ Mitzi nese kytici umělých květin. Tváří se vesele.)

MITZI: Dobrý večer, můj Franzi. Ty tady držíš černou hodinku, a venku je takové rajske jaro. Nepůjdeme někam na procházku? Nikam daleko, jen tam, kam dojdeš.

SCHUBERT: Ty jsi veselá, Mitzi?

MITZI: *(Květiny.)* Vše nejlepší k svátku.

SCHUBERT: Posad se a vyprávěj. Vidím, že se něco stalo.

MITZI: Poslala jsem velkého Paula Siraudina k vodě. Sbohem, monsieur Siraudine i ty vaše komedie, frašky, růžové klystýry a bičíky.

SCHUBERT: Co tomu říká tvůj otčím?

MITZI: Právě v tomto okamžiku si můj pan otčím přeslabikovává dopis, ve kterém mu sděluji, jak se věci mají, a svá zcela vlastní rozhodnutí!

SCHUBERT: Dopis? Vždyť se sotva umíš podepsat.

MITZI: Nadiktovala jsem ho. *(Tajuplně se usměje.)*

SCHUBERT: Ach. A komu jsi ho nadiktovala?

MITZI: Jednomu studentovi.

SCHUBERT: Studentovi?

MITZI: Neptej se tak hloupě, Franzi.

SCHUBERT: Láska?

MITZI: Velká, všeobjímající.

SCHUBERT: Uživí tě ten student?

MITZI: Uživí sotva sám sebe. Ale já jsem si našla příležitostné zaměstnání ve sboru. V Lidovém divadle. Alespoň přes léto to postačí.

SCHUBERT: Máš přece své šperky.

MITZI: *(Zavrtí hlavou.)* Žádné šperky nemám. Nemám nic. Všechno, co jsem dostala, jsem vrátila. Nebylo toho málo, to ti tedy řeknu.

SCHUBERT: A co říkal pan baron?

MITZI: Moc toho neřekl. Jenom zamkl dveře a prohlásil, že mi samozřejmě dá svobodu.

SCHUBERT: Zamkl dveře?

MITZI: Řekl, že hned dostanu klíč, když udělám vše, co má nejradši. A tak jsem to udělala, poněvadž jsem měla trošku naspěch. Jenže on mě pak nechtěl pustit, i když to slíbil, a dal mi pořádný výprask. Nechceš se mi podívat na zadek, mám ho rudofialový. *(Vyhrne si sukni.)*

SCHUBERT: Ne, díky, drahá Mitzi. Díky.

MITZI: Jakmile jsem se dostala ven, ocitla jsem se v tom velkém parku, kde tak fouká, s alejemi vedoucími k Dunaji! Vjela do mě tak šílená radost, že jsem začala ječet: *Můžu si dělat, co chci!* A ze všeho nejdřív jsem chtěla natrhat tyhle květiny a běžet ti sem poblahopřát k svátku a povědět ti, co všechno se mi během pouhých několika hodin přihodilo.

SCHUBERT: A co ten student?

MITZI: Má celý den přednášky, takže se můžeme sejít až večer.

SCHUBERT: (*Hledá v náprsní tašce, najde bankovku.*) Mohu ti přispět na večerní radovánky?

MITZI: Ty jsi můj nejhodnější, nejmilejší. (*Obejme ho.*) Musím svému Francíčkovi dát pusu.

SCHUBERT: Ne, pusu ne.

(*Åkerblom se náhle rozpláče. To nepláče Schubert, ale sám Carl Åkerblom. Sesune se na židli a potom na zem, pláče a vzlyká, strhne si brýle a zaboří si klouby prstů do očí.*)

ÅKERBLOM: Klesám. Klesám.

PAULINE: (*Opře se, chytne Carla za ruku.*) No tak.

KARIN BERGMANOVÁ: (*Na bobku před plačícím bratrem.*) Hlavu vzhůru, Carle. Víím, že to dokážeš. Když chceš. A já víím, že chceš. Není to nic hrozného, slyšíš? Nic hrozného.

(*Karin se dotýká jeho čela, očí a úst, vypadá to, jako by ho zaříkávala: „Tak už vstaň.“ Carl poslušně, i když toporně vstane. „Prosím za prominutí,“ řekne potom. „Hrozně mě bolí břicho, a to mě k mé ostudě zdolalo.“ „No opravdu,“ zvolá bývalý kantor Fredrik Blom, „jako by to potkalo mě. Přesně takhle můj velevýznamný přítel Hugo Alfvén popravil mou symfonickou rapsodii Řeky a hladiny. Přesně takhle. Moje zoufalství neznalo hranic.“*)

HANNA APELBLADOVÁ: Uvařila jsem do té velké termosky jednu konvici kávy navíc. Nechce někdo?

KARIN BERGMANOVÁ: Na tomhle místě asi nebyla žádná přestávka plánovaná. Snad s tím občerstvením ještě počkáme.

MÄRTA LUNDBERGOVÁ: Jestli jsou umělci unavení, tak jsme už každopádně viděli a slyšeli tolik krásných věcí, že můžeme pro dnešek být zcela spokojení.

ALGOT FRÖVIK: Nějaký konec to přece jen mělo. Dá se říct, že šťastný i nešťastný.

FREDRIK BLOM: To si já rozhodně nemyslím.

STEFAN LARSSON: Musíme zhasnout nějaké svíčky, abychom nezpůsobili požár.

(*Určitá aktivita: Karin s Pauline usadí Åkerbloma na židli a nalejou mu z jedné z Voglerových tak záhadně se vynořujících láhví. Hanna mu podá šálek čerstvě uvařené kávy.*)

ÅKERBLOM: (*Vysmrká se.*) Nechápu, co mě to popadlo. Obvykle se dokonale ovládám.

(*Šoupání židlí, všichni usedají. Paní Berglundová se při té příležitosti probudí a přiloží zbytek uhlí z uhláku do nenasytných železných kamen. Kdosi řekne: „Už jenom sněží, je po vichřici. Asi bude dokonce i svítit měsíc.“ Komisař si vyklepe dýmku a Hanna Apelbladová posbírání šálky od kávy, což zvládne natotata. Åkerblom si sedl do bílého houpacího křesla. Nohy si zavinul do deky a pod hlavou má malý polštářek.*)

VOGLER: (*Předstoupí, čte i mluví z paměti.*) Už je podzim a ze stromů v městském parku opadalo listí. Franz Schubert je těžce nemocný, má cosi, o čem lékař váhavě tvrdí, že je to tyfus, ale ve skutečnosti to zcela určitě jsou následky strašných medikamentů, které mu tentýž lékař naordinoval. Mistr je na mizině a žije z almužen od bratra Ferdinanda. Takhle vypadá situace tohoto zataženého čtvrtetního odpoledne na konci října.

(*Učitel Landahl, stojící vysoko na žebříku, udeří do gongu. Posvítí ospalou baterkou nemocnému do tváře. Åkerblom-Schubert zavře oči a zvolna oddechuje, občas zakašle. Pauline-Mitzi bez zaklepání vstoupí.*)

VOGLER: (*Horlivě.*) Jistě si vzpomínáme na začátek našeho biografického představení. Teď jsme tam zpátky. Tytéž obrázky, tatáž bída, tatáž slova! Kruh se uzavřel. Schubert tedy řekne: „Tak jsi přece jen přišla, milovaná Mitzi!“

(*Åkerblom pohybuje rty a šeptá tutéž repliku.*)

PAULINE-MITZI: Ať se stane, co se stane, chci, abys věděl, že tě miluji, můj Franzi.

SCHUBERT: Mitzi, tohle je partitura Velké symfonie. Buď tak laskava a předej ji mému bratrovi Ferdinandovi. A teď už jdi. Podělal jsem se a pozvracel, je tu strašný smrad.

MITZI: Přijdu se s tebou rozloučit. Navždy. Pojedu se svým Felixem do Paříže. Odjíždíme za několik hodin.

SCHUBERT: Jaká to radost!

MITZI: Můj otčím plakal. A objal nejdřív Felixe a potom mě a potom oba najednou a pak zašeptal: „Bůh vám oběma dej štěstí, jaké jsem já nikdy nepoznal!“

SCHUBERT: Zázrak.

MITZI: Chudáček otčím, teď na tom nebude finančně zrovna nejlíp, ale kladl mi na srdce, že si nemám dělat starosti. „Jsem tak šťastný, dítě moje, že jsi šťastná,“ řekl mi. A pozvedl sklenku a podíval se na mě těma svýma vodnatýma očima. „Ty jsi moje nevěstka,“ dodal potom, což nebylo zrovna vhodné, ale já jsem pochopila, že tím nemyslí nic zlého. Sbohem, můj drahý, milovaný, ubohý nemocný příteli.

(*Mitzi Schuberta prudce obejmě a z místa, kde se hraje, zmizí ke klavíru, tam si sedne a zahraje Impromptu 142 č. 1 f-moll, možná že ne celé, hraje jen několik minut. Hudbu přeruší příchod „hraběte“ Marcella Veitha. Veith [Osvald Vogler] vypadá vznešene a děšivě.*)

VOGLER-VEITH: Pan Schubert?

ÅKERBLOM-SCHUBERT: S kým mám tu čest?

VEITH: Hrabě Marcell Veith, s vaším dovolením. Otčím Mitzinky.

(*Vogler-Veith se posadí k nemocnému, z kapsy pláště vytáhne oslnivě bílý kapesník a z nitra fraku malou lahvičku s parfémem, stříkne si několik kapek na kapesník a přidrží se ho u dlouhého nosu.*)

VEITH: (*Šeptá.*) Hrůza! Není žádný Bůh. Moje nevlastní dcera –

SCHUBERT: Jsem nemocný, umírám. Prokažte, pane hrabě, mému ponižujícímu stavu úctu tím, že budete upřímný.

VEITH: Mitzi, moje ubohé dítě, moje malá holčička, si vzala život.

SCHUBERT: Byla – byla přece tak šťastná.

VEITH: A vina za její smrt, pane Schuberte, padá na vaši hlavu.

SCHUBERT: (*Mlčí.*)

VEITH: Milovala vás mocnou dívčí vášní a byla připravena vše obětovat: skvělou hereckou kariéru, báječného milence, vynikajícího monsieur Siraudina, který s nadšením financoval každý její sebemenší vrtoch. Opovrhla otcovskou láskou. Obětovala vše, pane Schuberte, své zaslepené lásce k mizernému muzikantovi, navíc trpícímu hanebnou chorobou. Včera v půl jedenácté dopoledne mi můj sluha ohlásil návštěvu. Šel jsem do salonku a tam jsem se setkal s dvěma policejními důstojníky v civilu, kteří mi co nejšetrněji sdělili tu příšernou novinu – moje dcera byla nalezena pod Tegenbrücke, uvízla tam u jednoho dřevěného pilotu. Podle policejní zprávy byla mrtvá už zhruba čtyřicet hodin. (*Otře si pravé oko.*)

SCHUBERT: A co Felix – ? Ten student?

VEITH: Nechápu, o čem to mluvíte. Jaký Felix? Jaký student?

SCHUBERT: Jak můžete vědět – ?

VEITH: Velmi jednoduše, pane Schuberte, vše je až hrůzně zjevné. (*Vyndá malý zápisník se zlatými sponami a květinovými girlandami na měkké vazbě.*) Moje dcera si vedla kombinovaný deník a pokladní knihu. Prosím, čtěte! Čtěte a přemýšlejte. Ať vám na tvářích, poznamenaných výstřednostmi, vzplane ruměnec hanby.

SCHUBERT: (*Vezme si zápisník, listuje v něm, přečte několik řádků, strhne si brýle a ty spadnou na zem, zakryje si rukou tvář.*)

VEITH: Kdybych nevěděl, že v nejbližší době zemřete za příšerných bolestí, kterými jsou trestáni prostopášníci, kdybych nevěděl, že vaše cesta na onen svět je neodvolatelná, vyzval bych vás na souboj. Ale já vám všechna ta ponižující muka, která vás čekají, přeji, nechci vaše utrpení zkracovat. Nad vaši hlavou, pane muzikante, drží ruku trestající Bůh. „Má je pomsta,“ praví Hospodin.

(*Veith se odmlčí, prudce zamrká, odkašle si. Trapná pauza.*)

ÅKERBLOM-SCHUBERT: (*Když Vogler zůstane sedět.*) Nemáš už co dodat, tak by sis měl vzít svůj cylindr a jít.

VOGLER-VEITH: (*Probere se.*) Omluvte mě na okamžik – omluvte mě. Za tamtěmi dveřmi (*ukáže rukou*) čeká několik zdvořilých pánů. Poslala je v této zimní noci moje žena po dohodě s docentem Egermanem. Mají za úkol vyzvednout Osvalda Voglera a pak ho, bude-li to nutné, tak ve svěřací kazajce, předat do bezpečí blázince. Kolikrát mě už lidé ve své bláhovosti zavřeli do svých vězení? Ještě nikdy jsem nepřivolával nebeské, skvoucí andělské zástupy! Šumění jejich silných křídel nikdy, až na několik málo výjimek, nedosáhlo sluchu pošetilých lidských dětí. Myslím hlavně na Beethovena – jak známo, existují svědectví.

PAULINE: Přestaň už, Osvalde!

(*Vejdou dva policisté a opatrně se chopí Osvalda Voglera.*)

VOGLER: Jednoho dne zaduní nad městy temnota, jednoho dne vám červi rozežerou hniající tělo. Vnitřnosti vám vyhřejnou otvory, těmi, které máte, a těmi, které vyvrtají Satanovi andělé.

(*Märta Lundbergová se obrátí k tiše zuřícímu Voglerovi a uchopí ho za ruku. Pohladí ho po paži.*)

MÄRTA LUNDBERGOVÁ: Vy mluvíte o nesprávném dnu –

VOGLER: (*Udivený.*) Mluví o nesprávném dnu?

MÄRTA LUNDBERGOVÁ: – o úplně nesprávném dnu.

VOGLER: Ale co moje zběsilost?

(*Märta Lundbergová jenom zavrtí hlavou a navlékne Voglerovi svrchník, který jí několik lidí podá.*)

HANNA APELBLADOVÁ: Galoše žádné neměl?

ÅKERBLOM: Zapomněl je v Avestě.

(*Oba policisté se opatrně ujmou Voglera. Ten se zastaví a rozhlédne, jako by chtěl ještě něco říct.*)

PAULINE: (*Políbí Voglera na čelo.*) Sbohem, Osvalde.

(*Osvalda Voglera vyvedou ze sálu. Kdosi vytáhne roztrhanou roletu. Jasně svítí měsíc.*)

KARIN PERSSONOVÁ: Viděli jste už někdy takhle svítit měsíc?!

ALGOT FRÖVIK: A vichřice se už utišila.

KARIN BERGMANOVÁ: Tak co bude? Hra už skončila?

ÅKERBLOM: Myslíš film? Film už prakticky skončil.

PANÍ BERGLUNDOVÁ: (*Probudí se.*) Už je konec?

KARIN PERSSONOVÁ: Zbývá ještě něco?

ÅKERBLOM: Trošku, ale moc už ne. Pauline zahraje několik taktů a pak přijde záběr zblízka na umírajícího Mistra, hledícího přímo na diváky, asi takhle. A pak si musíte představit, že tu ubohou, páchnoucí místnost naplní podivuhodné světlo. Je to jiné světlo než sluneční světlo, jestli mi rozumíte. Když Schubert uslyší ty podivuhodné tóny, usměje se, přestože je tak unavený, a řekne, pak řekne: (*Potlačuje své pohnutí.*) „Klesám.“ A potom je několik vteřin zticha a poslouchá – své vlastní impromptu. Ale pak velmi zřetelně pronese: „Neklesám, neklesám – stoupám.“ – A pak se plátno zatmí a hudba ztichne, no, a tak náš film skončí.

(*Po krátké chvilce intenzivního ticha začne Hanna Apelbladová a paní Berglundová řinčet šálky a podšálky: „Káva se všechna vypila a koláčky snědly.“ Algot Frövik si navlékne kožich: „Cítím v kloubech, že přituhne, když se vyjasňuje.“ Stefan Larsson přinesl ze sálu uhlák: „Kamna v sále vyhasla, ale to, co zůstalo tady v tom uhláku, ztopte, budete tu přece přes noc.“ Karin Bergmanová se dotkne Paulininy paže a obrátí se: „Pár minut počkám.“ Paní Berglundová podá všem ruku a omluví se: „Usnula jsem, byla jsem od půl šesté na nohou, takže jsem teď večer trošku unavená. Ale bylo to tak – díky, díky a dobrou noc. Můžu vám zítra pomoci, stačí, když mi zatelefonujete: Grånäs dvanáct.“ Märta Lundbergová stojí stranou, ale najednou se rozhodne, obrátí se k Pauline a podá jí svou knihu: „Chci vám, slečno Thibaultová, dát tuhle knížku, není zrovna v nejlepším stavu, podtrhávala jsem si v ní a udělala jsem jí oslí uši. – Dobrou noc. Ráda vám ráno před půl osmou přijdu pomoci sbalit, ale potom už mám školu.“ Komisař naložil kamna tak, že hlasitě hučí: „V noci bude mrznout, udržujte v kamnech oheň, bude určitě třicet stupňů pod nulou. To se pozná podle toho, jak svítí měsíc.“ Znovu a znovu všem podává ruku. Pak si stáhne kožešinovou čepici přes uši a vydá se do zimní noci. Učitel Landahl byl pořád v jednom kole. Teď přinese černé krabice s filmem: „Radši ty filmy dáme do bedny, jsou to drahé věcičky. Projektor demontujeme zítra ráno, ano? Přijedu s nákladákem včas. Nákladní vlak do Insjönu bývá v Grånäsu ve čtvrt na deset. Nemám vzbudit kantora? Usnul na klavíru, vypadá to nebezpečně, mohl by spadnout a zabít se.“ „Já vůbec nespím,“ ohradí se kantor Blom a posadí se. „Díky za krásnou hudbu, slečno! Osobně interpretuju Schubertova impromptus jinak, to ale neříkám jako kritiku. Každopádně to bylo krásné, i když na můj vkus trošku moc ženské. Ale velmi krásné!“ Kantor si navlékne kožich a uklání se na všechny strany, i do tmavých koutů, kde jsou jenom stíny. Karin Perssonová vyhrkne: „Počkejte chvilku, Blome, půjdeme společně, jdeme přece stejným směrem.“ Podá všem ruku a nesměle, téměř neslyšně poděkuje za představení. Pak zmizí s kantorem v úzkých dveřích, které těžce oddechují šízravým chladem. Karin Bergmanová zůstala stát stranou, je posledním hostem, který ještě neodešel.)*

ÅKERBLOM: Dobrou noc, sestřičko. A díky, že jsi přišla.

KARIN BERGMANOVÁ: Mám ti něco vyřídit od Mammchen.

ÅKERBLOM: To jsou mi věci. To bude jistě něco nepříjemného.

PAULINE: Moc si nefandi, Åkerblome. Zrovna jsem spočítala náš dnešní zisk, dělá to třináct korun a osmdesát öre.

ÅKERBLOM: *(Uklízí.)* Co mi máš vyřídit?

KARIN BERGMANOVÁ: Kdybyste se slečnou Thibaultovou chtěli přespat u nás doma, jste srdečně vítáni.

PAULINE: To je od paní Åkerblomové moc milé.

ÅKERBLOM: *(Poklízí.)* Vyřiď té zatracené megeře, že jí takový triumf nedopřeju.

KARIN BERGMANOVÁ: To jí vyřídit *nemůžu*.

ÅKERBLOM: A zítra ráno milého blázna v doprovodu Gustafa-Adolfa převežete do ústavu.

KARIN BERGMANOVÁ: Víš moc dobře, že Gustaf-Adolf je se svou novou ženou ve Florencii. Doma je jenom maminka, já, stará slečna Nilssonová a kluci.

ÅKERBLOM: Tak ty máš svoje kluky s sebou?

KARIN BERGMANOVÁ: Přijď nám zakouzlit, Kájo! Víš, jaká to bude legrace. Jako loni v zimě.

ÅKERBLOM: To bychom mohli – co říkáš, Pauline? Jsi tichá a studená jako kachlovky, v kterých se netopí.

PAULINE: Ty víš, co si myslím.

ÅKERBLOM: Pozdravuj matku a poděkuj jí za její neprohlédnutelně vlídné pozvání, ale řekni jí, že přišlo moc pozdě.

(Carl Åkerblom se převalí na polní lůžko, na kterém bytoval Vogler, přetáhne si deku přes hlavu a ihned usne, ozve se slabé pravidelné chrápání. Pauline zamíří ke dveřím a Karin ji tam následuje, nezastaví se, nezůstanou stát, dokonce ani neprohodí pár slov o tom, že svítí měsíc, nebo o Karinových chlapcích. – Zdvořilé úsměvy, načež se zavřou dveře a otočí se klíč v zámku. Pauline přitáhne ke kamnům pohovku a udělá si pohodlí. Divadelní kostým si pověsila na žebřík, temně rudá hedvábná látka žhne v přitmě. Už nehoří mnoho svíček. Měsíc, bělavý a nehybný, vykresluje na zakramařené podlaze tvrdý vzorek. V kamnech to slabě duní, jinak vládne ticho, které je jako sloup z černého kovu, sahající až do věčnosti.)

ÅKERBLOM: Ne, ne. *(Posadí se.)* Ty spíš, Pauline? *(Pauline neodpoví.)* Proč neodpovíáš, ty se kvůli něčemu zlobíš? *(Pauline se nehýbá.)* Chceš mě poslat do blázince, když už všechno doopravdy skončilo? Nemyslím peníze, ale samotnou cestu.

PAULINE: Pojď si sem sednout.

ÅKERBLOM: Ty mě chceš opustit?

PAULINE: Nechci tě opustit.

ÅKERBLOM: Lžeš.

(Åkerblom se šourá sem a tam, kouše si nehet na palci. Pauline se posadí a ovine si kolem ramen šál. Místnost rozřezává bílý pruh měsíčního světla. Kamna si občas povzdechnou, jinak je ticho.)

PAULINE: Na to, jestli lžu, nikdy nepřijs. Proto by bylo praktičtější, kdybys tomu, co říkám, věřil. A já říkám, že tě nikdy opustit nechci.

ÅKERBLOM: Už zase lžeš.

PAULINE: Tak třeba lžu.

ÅKERBLOM: Postaráš se, aby mě zavřeli. Jen si nemysli, že ti něco vyčítám.

ILUMINACE

Ingmar Bergman: Co chvíli křičí na jevišti světa

PAULINE: Nenecháme toho už?

ÅKERBLOM: *(Napodobuje ji.)* Nenecháme toho už?

PAULINE: Dělej si, co chceš.

ÅKERBLOM: *(Napodobuje ji.)* Dělej si, co chceš.

PAULINE: Jenom si nemysli, že mám strach.

ÅKERBLOM: *(Napodobuje ji.)* Jenom si nemysli, že mám strach.

PAULINE: Krucinál himlhergot!

(Pauline se vrhne na postel a obrátí se ke zdi. Åkerblom zůstane stát, dosud si kouše nehet na levém palci, trochu mu z něj teče krev. Pak udělá několik tichých rychlých kroků směrem k posteli a popadne Pauline za ruce. Ta klade chabý odpor. Odtáhne ji na zem, klopýtají a padají, Åkerblom je rychlejší, oběma rukama ji chytne za hlavu, Pauline tiše nařiká a snaží se mu vymanit, ale paže jí klesnou.)

ÅKERBLOM: Podívej se na mě. Podívej se na mě. *(Křičí.)* PODÍVEJ SE NA MĚ!

PAULINE: *(Šeptá.)* To bolí. *(Podívá se na něj.)*

(Oba znehybní. Znehybní na několik minut, což je dlouhá doba, pokud se někdo namáhá sledovat neúplatně putující vteřinovou ručičku. Tenhle blázen má navíc sílu, určitě by té dívčině mohl rozmáčknout lebeční kost, rozdrtit spánky – nebo vydloubnout oči. Pauline je už těžká a nehybná, už se na něj nedívá, upírá pohled na hlavičku hřebíku v hrbolaté podlaze. Ve světle měsíce všechno září. Tlak na její hlavu se dvakrát zvýší, Åkerblom pokaždé hlasitě zasupí, mezitím je ticho. Pak jeho sevření povolí. Oběť a vrah současně vstanou, Åkerblom napřáhne prst a chce se Pauline dotknout, ta se po něm poněkud bezmocně ožene jako po mouše, vrátí se k posteli a lehne si, zachumlá se.)

PAULINE: Jenom žádné výčitky.

ÅKERBLOM: Ne. *(Pauza.)* Chci říct, že moje macecha je velmi laskavá dáma.

PAULINE: To říkáš vždycky.

ÅKERBLOM: Sestřička Karin vzbudila kluky, ti přišli rozespalí z dětského pokoje a hned se ptali, jestli budu kouzlit nebo dělat něco jiného, vždycky si něco vymyslíme, a já řekl, že dneska už je moc pozdě, ale zítra se budeme dívat na kinematograf a pohyblivé obrázky. Sednu si, Pauline, tady do houpacího křesla, nejspíš usnu, když tu budu sedět se zavřenýma očima. *(Plynule pokračuje.)* Posadili jsme se pod žlutou mosaznou lampu, i s kluky, vypili jsme maceše kořalku z černého bezu a dali jsme si marinovaného sledě, ančovičky s vejcem a cibulkou, játrovou paštiku s okurkou, studené masové knedlíčky, vařenou šunku, ztracená vejce a to nejlepší ze všeho: paštiku z divočiny, kterou dělá slečna Nilssonová. Potom, když jsme se nasýtli, jsme společně sklídili ze stolu a chvíli jsme seděli u krbu, až už jenom slabě žhnul, kluci už usnuli, tak jsem je odnesl do dětského pokoje – do svého dětského pokoje – je to přece krucinál můj dětský pokoj, Pauline! Odnesl jsem je tam, nejdřív jednoho a potom druhého, ani se přitom nevzbudili. Pak jsme ještě chvíli seděli u krbu – ne, nejdřív tě macecha vzala za ruku a řekla, že je vděčná, že jsi na sebe vzala odpovědnost za mě.

(Carl Åkerblom se posadí na trojnožku pod jednou kulisovou břízou, břicho se mu vydouvá, má zuté boty a na ponožce na pravé noze má díry. Ohne ruku, obnaží si zápěstí a k tepně přitiskne nehet palce. Pauline, dosud ležící se zavřenýma očima, se zvedne na loktu. Kde-si v temnotě za bíle se třpytícím oknem, ozářeným měsícem, lze zahlédnout dvě nehybné postavy: Klauna a Schuberta. Klaunův vyšívaný kostým je poskvrněný od krve. Schubert má

ILUMINACE

Ingmar Bergman: Co chvilku křičí na jevišti světa

na rtech krev a v koutcích úst pěnu. Nikdo se nehýbá, nikdo nic neříká. Je naprosté ticho. Měsíční záře vyluzuje vysoký bzučivý, sotva slyšitelný tón, který se přibližuje, vzdaluje, a zase se vrací, chvíli je silnější, chvíli slabší. Špinavá podlahová prkna odrážejí studené světlo na stěny, strop a břízy na jevišti. Carl Åkerblom tiskne nehet palce k tepně, pak mu sjede k ohbí paže.)

PAULINE: Jestli umřeš, tak už nechci žít. Chci, abys to věděl. Slyšíš?

ÅKERBLOM: Kolik představení nám ještě zbývá?

PAULINE: Co si počneme bez Voglera?

ÅKERBLOM: Učitel Landahl snad umí hrát stejně dobře jako Vogler!

PAULINE: Myslím, že si můžeme dovolit pět nebo šest představení. Kdyby jen přišli nějakí diváci.

ÅKERBLOM: Musíme to inzerovat –

PAULINE: To stojí moc peněz.

ÅKERBLOM: Sednu si do houpacího křesla.

PAULINE: Víš, že mě můžeš kdykoli probudit.

ÅKERBLOM: Mimochodem, už jsou tady.

PAULINE: Kdo?

ÅKERBLOM: Poslouchej.

PAULINE: Já nic neslyším.

(Pauline si lehne na polní lůžko a zachumlá se do pokrývky. Ozve se slabý řezavý tón, ztratí se a zase se ozve. Postavy v přítomí se začnou pohybovat, pomalu, ale rozhodně. Carl Åkerblom otevře oči a obrátí hlavu. Klaun je teď docela blízoučko. Schubert si čistí brýle, vypadá zmateně, z koutku úst mu ukapává krvavá pěna, zanechávající na zeleném fraku skvrny.)

ÅKERBLOM: Člověk klesá. To ano.

Fårö, 30. července 1993

Přeložil Zbyněk Černík

Přeloženo ze švédského originálu: Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till*.

In: Ingmar Bergman, *Femte akten*. Norstedts Förlag AB, Stockholm 1994.

The editorial board wishes to express thanks to Norstedts Förlag AB for their kind permission to publish Czech translation of this text.

Rozhovor

CO SI MYSLÍ ERIC ROHMER
O MURNAUOVI*Rozhovor s Friedou Grafeovou a Enno Patalasem*

Dříve než se stal tvůrcem *Šesti morálních povídek*, *Komedí a přísloví*, *NOCÍ ZA ÚPLŇKU* nebo *ZELENÉHO PAPRSKU*, věnoval se Eric Rohmer dlouhá léta filmové kritice a teorii. Roku 1950 založil s Godardem a Rivettem *La Gazette du cinéma*, v letech 1957 – 1963 byl šéfredaktorem *Cahiers du cinéma*. V roce 1972 předložil na pařížské universitě svou doktorskou práci na téma organizace prostoru v Murnauově *FAUSTOVI*. Tento spis pak vyšel roku 1977 v pařížském nakladatelství Ramsay (*L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*). O jedenáct let později obdržel Cenu F. W. Murnaua.

Pro Rohmera (nar. 1920) je Murnau (1888 – 1931) režisérem, který uspořádával prostor svých filmů nejprísnejším a zároveň nejobjevnějším způsobem, protože kosmos, náš všednodenní život, je ve své nejhlubší podstatě obrazový a protože vedle Ejzenštejna a Dreyera je Murnau jedním z těch vzácných tvůrců, jejichž fotografická koncepce je bližší galerijnímu obrazu než lidovému obrázku. Jeho *FAUST*, natočený roku 1926, objevil způsoby, jak obrazem předvést věčný zápas, jenž je veden mezi Dobrem a Zlem, Bohem a Satanem, svítáním a soumrakem, světlem a stínem. (Red.)

* * *

Murnau vás zaměstnával, dokud jste se vyjadřoval o kinematografii. „Největší ze všech filmových tvůrců“ jste říkal již roku 1948 v Revue du Cinéma i minulý rok v Bielefeldu, když jste přijímal Murnauovu cenu. Byl to pořád tentýž zájem mladého kritika, vědce, který psal svou disertační práci o organizaci prostoru ve FAUSTOVI, tentýž zájem filmaře?

Působím různě ve dvou různých sférách. Jsem autor a filmový tvůrce a byl jsem činný jako teoretik a filmový historik, což je aktivita, které se ještě dnes trochu věnuji – okrajově, v rámci mé práce na universitě. A tak jsem v uplynulém roce, Murnauově roce, znovu hovořil o Murnauovi a vysvětloval jsem, do jaké míry pro mě Murnau znovu získal na významu.

Řekl jste, že Murnau je filmař pro filmaře. Na druhé straně říkáte, že umění muzeí je tu proto, aby se od něj umělci distancovali. „Kdyby malíři neznali Raffaela, museli by dnes malovat jako on...“ Co se může filmař od Murnaua naučit?

Tato otázka náleží do všeobecnějšího kontextu, do kterého patří i moji ostatní mistři, například Renoir nebo Rossellini a také Hitchcock. Víím jen, že se na své mistry odvolávám

stále méně. Vždy jsem také říkal, že když točím, tak na své mistry zapomínám. Jinak než François Truffaut, který řekl: Když mě k nějakému záběru nic nenapadá, pomyslím si, co by udělal Hitchcock. To je úplně jiné než u mě, já nemyslím ani na Hitchcocka ani na Murnaua, nemyslím na nikoho.

Možná, že Murnau je přece jenom speciální případ. Jestliže existuje někdo, ke komu se mohu vždy vrátit, pak je to Murnau. Je to jako návrat k pramenům. Čím dále v čase je od nás mistr vzdálen, tím méně se nám znechutí, tím pomaleji nás opouští obdiv k němu, to je všeobecné pravidlo. Neexistuje takový filmař, který by jednoho dne přestal obdivovat Louise Lumiéra – vždyť Louis Lumière je počátek filmu, takže by to znamenalo, že by se nám musela znechutit kinematografie. A právě tak se i Murnau stal absolutním klasikem, jako Raffael nebo Michelangelo v malířství. Když jsem hovořil v Bielefeldu, chtěl jsem zdůraznit právě to, že Murnau pro mě znamená to, čím je pro malíře Michelangelo.¹⁾ Ale Michelangelo a Murnau jsou příliš vzdálení, než aby se dali přímo napodobit, jsou to archetypy, jsou, jak říká Baudelaire, „majáky“. Murnau této nezvratnosti dosáhl, stal se monumentem filmových dějin. Není jediný. Jeden obdivuje Botticelliho, druhý Tiziana. Každý má své idoly. Pro jiné je takovým majákem, který jim ukazuje cestu, Chaplin nebo Griffith. Ale všichni mají jedno společné – že již nemohou být zpochybňováni.

Ale když jste začal psát o Murnauovi, musel jste teprve vytvořit základy pro toto hodnocení.

To je pravda; když jsem začínal psát o Murnauovi, tak nám byl němý film mnohem bližší, tehdy tomu bylo teprve patnáct let. Tehdy ještě existovaly předsudky vůči Murnauovi, existovaly živé rozkoly, samozřejmě nikoliv u širokého publika, ale v Cinematéce, mezi příznivci Pabsta a Murnaua. My jsme dávali přednost Murnauovi – možná jsme byli neprávem proti Pabstovi –, a také jsme mu dávali přednost před Švédy, Sjöströmem a Stillerem. V Cinematéce jsem krátce po sobě viděl VÝCHOD SLUNCE a ZEMI VĚČNÉHO CYKLONU. Mnohým se více líbila ZEMĚ VĚČNÉHO CYKLONU, ale mně už se zdála zastaralá, Murnau byl pro mě naopak moderní. Dával jsem Murnauovi přednost dokonce před Dreyerem, UPÍROVI NOSFERATU před UPÍREM. Ale mnohým lidem, které je třeba brát vážně, André Bazinovi například, se Murnau zdál staromódní, jeho filmy jim připadaly nečasové, i když jich pár dobrých udělal. Langlois byl ostatně téhož názoru. Vzpomínám si, že u příležitosti promítání POSLEDNÍ ŠTACE řekl, že NOSFERATU je Murnauův nejlepší film, ale POSLEDNÍ ŠTACE že je „důkazem hranic expresionismu“. To je pro mě

1) „U příležitosti tohoto představení jsem si znovu promítl některé Murnauovy filmy na videu. A znovu to bylo totéž nadšení, tentýž pocit, že ve světě filmu nemůže existovat nic vyššího. Používám přídavné jméno ‚vysoký‘, ne ‚dokonalý‘. Dokonalost je známkou talentu, ne génia. Podle mého názoru to není nadnesené, když Murnaua přirovnám k jiným největším tvůrcům v malířství, hudbě, poezii, jako k Rembrandtovi, Beethovenovi nebo Goethemu. Filmové umění tak, skrze Murnauovo zprostředkování, může vystoupit na stejnou výši jako jiná umění. [...] Tak jako Rubens, Rembrandt, Michelangelo, sochař Püget, Watteau, Goya, Delacroix osvětili oblast výtvarného umění a otevřeli cestu k novým pocitům, novým myšlenkám, tak vzniklo i z Murnauova díla světlo, které na pole filmu přivedlo několik mladých talentů, které by jinak své kroky směřovaly k jinému umění.“ (Z projevu Erika Rohmera u příležitosti propůjčení ceny Friedricha Wilhelma Murnaua v Bielefeldu, 12. 11. 1988.)

prostě nepochopitelné, já to v POSLEDNÍ ŠTACI nevidím, ty „hranice expresionismu“. Je to totéž, jako kdyby v 17. století někdo řekl o Raffaelovi, že jsou u něj patrné hranice akademismu – protože v 17. století, když se pokoušeli o jiný způsob malby, se v Raffaelových obrazech dala nalézt již určitá strnulost. Ale dnes, ve 20. století, je Raffael ceněn stejně jako Rubens.

S Murnauem je to dnes totéž. Je tak vzdálen, že to, co se tehdy jevilo jako poplatné době, dnes nehraje vůbec žádnou roli. A tak je dnes i Murnau absolutním klasikem. Ale je pravda, že tehdy to muselo být teprve řečeno. Existuje okamžik, ve kterém se autor stává klasikem. Jak a kdy se to stane, nemohu přesně říci. Například Mozart – na rozdíl od Bacha – se ve Francii stal klasikem teprve přednedávnem. Není to tak dávno, co jsem ve Figaru četl o *Donu Giovannim*, že je to staromódní hudba. Kritik nekritizoval představení, ale hudbu, že je to staromódní, naprosto nedramatická hudba – samozřejmě, Wagner je něco jiného.

U nás se tohle s Murnauem může také lehce stát. U nás se v novinách můžete dočíst: UPÍR NOSFERATU – horor; komu dnes ještě něco takového nažene strach? Až do té míry je sporné, zda je Murnau v Německu považován za klasika. Murnau je nějaké jméno, nic víc.

Otázkou možná je, zda existují autoři, kteří se stanou klasiky snadněji.

Když jste tehdy psal, řídil jste, alespoň u nás v Německu, pro naši generaci, náš pohled, a to nejen obdivem, ale také analýzami, které Murnauova díla pro film teprve nastolila.

Cítím se být přitahován určitými filmařskými rodinami, tak jako mě přitahují některé malířské nebo muzikantské rodiny a jiné mě nechávají chladným. Vždy jsem tvrdil, že tak rozdílní režiséři jako Murnau, Renoir a Howard Hawks mají jakousi rodinnou podobu, jeden typicky francouzskou, druhý typicky americkou a Murnau expresionistickou, to znamená německou školu. Na Murnauovi se mi líbí to, co je těmto třem režisérům společné. Mohl bych to objasnit na určitých aspektech, snad abych se vrátil k titulu své knihy, na organizaci prostoru – všichni tři jsou režiséři s globálním citem pro organizaci prostoru a samozřejmě i času. Mají smysl pro formy, pro vytváření forem.

A přitom Murnau není režisérem německého filmu, Renoir je ten, který tvoří zvukové prostorové formy a u Hawkse je ještě další, úplně jiná koncepce prostoru. Při tolika rozdílnostech je opravdu těžké pochopit ono společné.

Pomohu vám. Nejsou to žádní sentimentální režiséři. Existují sentimentální režiséři, jako například Chaplin, přičemž to není negativní označení. Griffith je také sentimentální režisér. Lang, ne, Lang není sentimentální režisér, ale je přece jen sentimentálnější než Murnau. Pabst je zcela určitě sentimentální režisér. Hawks v každém případě nemá onu americkou sentimentalitu, jakou najdeme u ostatních amerických režisérů. Pro mě to znamená, že jsou moderní, pokud chcete, intelektuální, i když intelektuální zní v této souvislosti poněkud negativně. Pohlíží na věci s určitým distancovaným vědomím. Přitom je ve hře ještě jedna nuance: uzavírají se vůči klišé, vůči

klišé ve výrazu.²⁾ Být sentimentální znamená spojit moc pocitů s určitými formami, namísto nechat formy existovat jako takové. Nakládá se na ně afektivní závažnost, kterou musejí přenášet. A ona filmařská rodina, kterou mám na mysli, se umí tohoto afektivního závaží zbavit.

Rád bych zde uvedl, i když poněkud pedantskou, paralelu k filosofii. Myslím si, že tito filmaři podrobují význam, který s sebou obrazy nesou, očistě, která je srovnatelná s tím, co Husserl nazývá *epoché*, tzn. dát něco do závorek, uzávorkovat. Tito filmaři zamezují tomu, aby se při určitém vizuálním motivu automaticky dostavil význam, a to tím, že mu dají jiný, druhý význam, který zcela vychází z formy. Když u Murnaua někdo pláče, pak to nejsou slzy, které mají co dělat se zkušeností odpovídající situace; expresivní nejsou slzy, ale pohyby svrašťujícího se obličeje. Emoce se dosahuje svrašťením obličeje a nikoliv zjištěním, že tu někdo pláče. Jinak řečeno: Někdo, kdo by nevěděl, co je to plakat, by měl určitý pocit, aniž by ho spojoval se zkušeností s pláčem. To je to, co v nejčistší formě nalezneme u Murnaua. Tu a tam také u Renoira. A zrovna tak, i když méně názorně, u Hawkse.

Možná, že by se v této souvislosti daly vidět divergence mezi Flahertym a Murnauem.

Ano, Flaherty je rozhodně sentimentálnější, a to i ve formálním ohledu, využitím montáže, protože montáž systematicky používá jako stylistickou metodu. Montáž je sentimentální postup. Zvláštní je, že Bazin u Flahertyho obdivoval opak toho, co opravdu dělal. Bazin u Flahertyho obdivoval sekvenční snímání, ale u Flahertyho sotva existuje sekvenční snímání, mnohem více pracuje s montáží. Záběry, pro které ho Bazin oceňuje, jsou ty, v nichž je blíže Murnauovi – i když to není tak úplně pravda. Murnau není režisérem sekvenčního snímání, jeho snímání je expresionistické, jak bychom řekli ve Francii, nikoliv montážní.³⁾ Zcela všeobecně řečeno, montáž je impresionismus, opírá se

2) Teď se mi cinefilie, cinefilská kultura zprotivila, znelíbila. V *Celuloidu a mramoru* (*Le celluloïd et le marbre: de la métaphore*. Cahiers du cinéma, č. 51.) jsem psal, že je dobré být cinefilem, beze vší kultury, kromě té, která je zprostředkována filmem. Bohužel to nyní nastalo, dnes existují lidé, jejichž vzdělání je čistě kinematografické, kteří myslí jen skrze film, a když dělají filmy, dělají filmy, jejichž stvoření existuje pouze skrze kinematografii. Jedině kdyby připomínaly dřívější filmy, jedině, že by ukazovaly lidi, jejichž povoláním je film. Počet krátkých filmů od začátečníků, které jedním nebo druhým způsobem neinscenují nic jiného než filmaře, přímo děsí! Myslím, že na světě existují ještě jiné věci než film, a právě film musí žít z věcí, které jsou kolem nás. Právě film je totiž umění, které je nejméně schopno žít samo ze sebe. U jiných umění je to jistě méně nebezpečné. (*Le temps de la critique. Entretien avec Eric Rohmer par Jean Narboni*. In: Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*. Paris 1984.)

3) Je politováníhodné, že se dnes pojmu expresionismus často používá pro označení určitého svévolného hereckého stylu, stylizace; přesněji: označuje snahu o přehánění ve výrazu, která není určena k tomu, aby kvantitativně zvyšovala jeho bezprostřední sílu, nýbrž aby ho vybavila jiným významem, a opírá se při tom o imanentní význam, který ve skutečnosti má, aniž by ponechala nebezpečí, že se v ní rozplyne. Jeho zapojením do nitra určitého prostorového univerza jsou do určité míry jako nutné ztvárněny pohyby, gesta, jejichž význam se nám zdá být náhodný: smíchy se roztahující rty, výhruzně natažená ruka, vzteky svrašťený obličej získávají nový smysl, který je může připravit dokonce o jejich bezprostřední emocionální účinek, neponechá jim nic, než pouhou fascinaci, která z něho vychází. [...] V této souvislosti se sluší ocenit zvláštní zásluhy F. W. Murnaua, jehož filmy jsou tak málo uváděny, že mu stále ještě nebylo přiděleno místo, které mu mezi velkými režiséry náleží, možná, i to nejprvnější. Ať už je svět,

*Friedrich Wilhelm Murnau*

Foto archiv

který vytvořil Ejzenštejn, jakkoliv přesný, často je přece jen pouhým rámcem dějů, které jsou samy o sobě krásné a veliké. Murnau se uměl nejenom vyhnout ústupkům anekdotě, ale dokázal i odhumanizovat náměty, zdánlivě nejbohatší svými lidskými emocemi. NOSFERATU je tak konstruován okolo výlučně vizuálních témat, jejichž názvy u nás mají fyziologické nebo metafyzické obdoby (představa sání, vsakování, vtělení se sám do sebe, ovládnutí, drcení atd.). Jsou vynechány všechny prvky, které by mohly odvádět naši pozornost od bezprostředního zachycení transcendence v nitru znamení, všechno, co by například mohlo přispět k vytvoření strašidelné atmosféry, protože fascinační charakter strašidelného pocitu končí v tom okamžiku, kdy se z něj stává strach, to znamená, soucit.

TARTUFFE, POSLEDNÍ ŠTACE, velkolepý – přitom velmi diskutovaný – FAUST, VÝCHOD SLUNCE „dokumentární hraný film“ TABU nám v souhrnu svých záběrů dovolují poznat nejbohatší kinematografickou vynalézací tvůrčí sílu. (Maurice Schérer [Eric Rohmer], *Le cinéma, art de l'espace*. „La Revue du Cinéma“ 1948, č. 14.)

o obrazy se silným pocitovým koeficientem, šok obrazů vyvolává pocity. Naproti tomu spojení organizovaného prostoru a inscenovaného gesta je expresionističtější, protože jde o formální konstrukci.

Přitom se říká, že mezi Flahertym a Murnauem došlo k roztržce, protože Flaherty Murnauovu verzi považoval za příliš sentimentální. Příběh se možná jevil jako sentimentální, ale film je distancovaný a zdrženlivý.

Nevíme, co by Flaherty udělal. Nepovede to daleko, když si pro porovnání vezmeme film MOANA, protože na rozdíl od TABU je to dokumentární film, nemá žádný příběh, je to úplně jiný druh filmu.

TABU je film, který mě obzvláště nadchl, je to pro mě zázrak. Jsou v něm spojeny věci, které jsou všeobecně neslučitelné. Jak se setkává vnější a niterné. Abych použil formulaci od Godarda, který ji ostatně převzal již od Malraux, někdo je tenaten plus tenaten: Murnau je, abych citoval režiséra, který obzvláště zdůrazňoval vnějšnost, Stroheim plus Chaplin, vnějšek jednoho a pocitovost druhého. U Chaplina existuje systém, kód, který vyvolává obrazy těhotné pocity, které se ocitají na hranici klišé. V TABU je to mnohem tajemnější. Nikdy nepocítíme intenci režiséra nechat nás proniknout do nitra postav, zůstává vnější a přitom je formální hledání hnáno dále než ve všech jeho ostatních filmech. Hovořit u TABU o niterném není úplně příhodné. Chtěl bych jít dál, je to pro mě film, který vyjadřuje myšlení. A je to o to pozoruhodnější, že se jedná o myšlenky prostých lidí, kteří ale v žádném případě nejsou ztvárněni jako barbaři, nýbrž jako bytosti, které jsou nám důvěrně známé.⁴⁾

Je to něco velmi vzácného: Filmy, které ukazují myšlení. Tak jako je znázorňováno myšlení ve výtvarném umění, Michelangelův *Zamyšlený* nebo Rodinův *Myslitel*. To najdeme i u Murnaua. Mladý muž a také dívka zaujímají chvílemi obrazové postoje myslitelů.

4) TABU je naplněno krásou starých a za svou mladistvou svěžestí jen málo vděčí falešným atrakcím „divochů“. Pod hnědou kůží Polynésanů, jejichž původ je nejasný a k jejichž vrozené malátnosti ještě přispěl kontakt s Evropany, nechává v žilách proudit krev bílých. Rozhodně neznám žádné dílo z tohoto století, které by bylo hlouběji poznamenáno duchem Okcidentu, v němž by se výrazněji potvrdila naše způsobilost (představme si malbu v Lascaux) ztvárnit pohyb skrze nehybné. Nahému zevnějšku, kdy je maso tajemně modelováno pohybem myšlenky (myslím na scénu, ve které mladý Tahitičan, s hlavou na kolenou, se svaly ochablými zoufalstvím, připomíná *Spícího lovce* na řeckém vlysu) dává přednost před hieratickými pózami, jimiž se kochal Gauguin. Neznám dílo, ve kterém by lidská gesta a pohledy byly silněji prostoupeny onou vznešeností, onou strohostí, kterou nalezneme pouze u polobohů *Iliady*, u hrdinů *Nibelungů*, dílo silněji si pohrávající s nimbem, onou duchovostí, jakou by býval Châteaubriand rád vybavil své křesťanské eposy; ve kterém by slavnostní ráz dramatu byl mocněji orchestrován velkým hlasem chóru prvků po způsobu řeckých tragédií (filmař je tu pánem přirozené hmoty, takže je obtížné rozeznat, za co vděčíme inscenování a za co obrazu, protože oslňující fotografie je zavázána spíše neutuchajícímu pohybu mas nebo třpytivým částicím, než statickému rozdělení zón světla a stínu; vrchol uměleckého zušlechťení, který připomíná způsob, jakým Beethoven ve svých posledních kvartetech přesouvá zpěv do harmonie nebo Cézanne používá barvu, která svým slavným způsobem „vytváří formu“); ve kterém nás zároveň čistá a matoucí smyslnost scén u vodopádu a tance spíše nechávají pomýšlet na erotické snění, které pramení z představ Seveřana. (Maurice Schérer [Eric Rohmer], *La revanche de l'occident*. „Cahiers du Cinéma“ 1953, č. 21.)

Obrazovými prostředky vyjadřuje myšlení. Vyjadřuje myšlení – a to je nápad, který jsem si zamiloval – krásou. Krásný je obličej, tělo, a to tou měrou, jakou jsou bohaté na myšlenky. Duch a tělo se shledávají. Myšlení dovršuje toto spojení duše a těla, v celém filmu je to to nejvzácnější. Film má tuhle možnost za prvé v obraznosti a za druhé v okolnosti, že se odvíjí v čase, v čemž tkví jeho příbuznost s hudbou. V TABU je tohoto myšlení dosaženo na jednu stranu přes nahlížení krásy obrazových forem, na druhou stranu pohybem, krásou hudebního pohybu. Proto ten film vidím raději bez hudby, protože hudební hudba nedosahuje takové kvality jako filmová hudba, filmu nestačí, je vnější a pouze imitativní.

Robert Herlth reprodukoval Murnauovu poznámku, jíž porozumět mi činí velké obtíže – možná byste ji mohl vysvětlit. Murnau prý řekl: „Všechno to, co zde děláte uměle, budu jednou natáčet v přírodě.“

Možná: ponořit se do jeho pramenů, jako jeho postavy, které si hrají ve vodopádu. Hraje si s přírodou jako předtím s možnostmi ateliéru. Je to absolutní osmóza s přírodou. TABU je v tom tak velkolepé, že příroda je piktoričtější než ateliér. Ano, to je to neuvěřitelné, že je nám předvedeno, že příroda – piktorálně – překonává ateliér. To znamená, že všechny nápady, které měl v ateliéru, jsou realizovány přírodou a že formy se organizují samy od sebe, bez jeho přičinění, bez jeho zásahů. Obrazy, které jsou v podstatě docela normálně vyfotografovány, aniž by se hledal záběr, bez neobvyklých motivů, všechno je naprosto samozřejmé, a to se týká stejnou měrou nepohyblivých forem, jakož i pohybů. To je opravdu nepochopitelné, to je ten zázrak tohoto filmu.

Zpět k pramenům

Myslím, že jste řekl, že filmy, které byly v průběhu doby objeveny, by nic nezměnily na vašem celkovém hodnocení, mistrovskými díly by pro vás zůstaly ty, které jste již dávno znal.

Existují filmy od Murnaua, v nichž práce na formách podivuhodně vedla k dokonalejším výsledkům než v ostatních, které jsou méně bohaté. To jsou filmy, které jsem viděl později, které tehdy nebylo možné v Paříži vidět. Ale možná by mi intenzivnější rozbor dovolil objevit bohatství i zde. Co se týče TABU, které jsem znovu viděl nedávno se svými studenty, není žádných pochyb, že je nekonečně bohaté. Vezmeme-li oproti tomu filmy FANTOM nebo HOŘÍCÍ DŮL, ty to nemají. Zde není mobilizace prostoru, jsou statictější, možná že se více projevuje románovost jejich předloh. Možná mají jiné zásluhy, ale zvláštní je už to, že ono bohatství forem je omezeno na určité filmy. Proč, to nevím. Nevím, zda si toho byl Murnau vědom, a pokud je mi známo, neexistují ani žádná jeho vyjádření, která by nám k tomu poskytla vysvětlení.

Bylo by možné ten rozdíl zčásti vysvětlit autory scénáře: filmy podle knih Carla Mayera na jedné straně a podle They von Harbou na straně druhé?

To by bylo možné. Nejsem filmový historik, mé znalosti jsou zde nedostatečné, neznám žádné filmy jiných režisérů podle Mayerových knih.

Pravděpodobně znáte STŘEPY a SILVESTROVSKOU NOC od Lupu Picka.

Jenom SILVESTROVSKOU NOC, ale její obrazové kvality nevykazují žádnou příbuznost s Murnauovými filmy. To asi nepřinese žádné vysvětlení.

Vy jste, pokud vím, hovořil, ale nepsal o Murnauově prvním, dnes existujícím filmu podle Mayerova scénáře CESTA DO NOCI.

Vidíte, to je jeden z Murnauových filmů, které jsem objevil později a také ho mám velmi rád, i když mi připadá méně osobní než ty ostatní. Svým obrazovým patosem i svou silou připomíná Abela Gance.

Ale nalezneme tu ještě něco, o čem jste psal, totiž onen vzájemný vztah mezi postavami upíra, myslivců a kořisti: jeden druhého ovládne pohledem nebo se při pohledu na nějakou osobu nechá ovládnout. Jakmile někdo někoho vidí, už se to stalo, je podroben, je obětí.

Ano, to je tematická spojitost s pozdějšími velkofilmy. Bohužel mi tento raný film nepřipadá tak současný.

A STRAŠIDELNÝ ZÁMEK? To je také scénář od Mayera, komorní hra, filmová reflexe jednoty prostoru a času.

Mám s ním trochu problém. Není to otázka toho, že bych ho měl méně rád. Prostě mě neinspiroval.

Zdá se ale, že výjimkou je pro vás REVOLUCE V ALBACCU, ke které jste se v uplynulém roce v Bielefeldu vyjádřil a který jste uváděl při představení v Musée d'Orsay.

Ano, ze všech jeho filmů, které jsem viděl teprve v posledních letech, je mi REVOLUCE V ALBACCU nejmilejší. Je to osvěžující film, mám rád jeho námět, je to opravdový murnauovský film. Když jsem o něm hovořil v Musée d'Orsay, srovnával jsem ho s Howardem Hawksem. Byl srovnáván s Lubitschem, tomu jsem odporoval a vysvětlil jsem, v čem vidím větší spojitosti s Hawksem. Ve svých formálních vynalézavostech se rovná velkým Murnauovým filmům, ale co mě především nadchlo, je konstrukce jeho příběhu, naprostá průzračnost ve stavbě příběhu, solidní a bez okolků.

Ale také konstrukce prostor – čas – vztah mezi přirozeným dekorem, ruinami a ateliérovými stavbami, perspektivy, pohybující se díky nasazení dopravních prostředků – vlak, loď, jízda autem, letecký záběr – člověk má opravdu dojem konstrukce prostoru skrze čas.

Ze všech těchto důvodů pro mě tento film patří k těm úplně velkým. To jsem pochopil, když jste mi ho tehdy ukázali v Mnichově. Jeho pověst nebyla nijak zvláštní, vždy platil jako nedůležitý film, ale čím častěji ho vidím, tím více vidím, že je to velmi osobní film,

který se zřetelně odlišuje od ostatních, ani z hlediska komedie nezůstává jeho styl pozadu za slavnými velkými filmy.

Dá se říci, že Murnauovo zhodnocení koncem čtyřicátých let mělo také aktuální aspekt, vůbec návrat k filmům dvacátých let, také ke Stroheimovi a Keatonovi; k filmu, který ještě nebyl dramatický, analytický jako film třicátých let, ale přitom byl blíže proudům, které tehdy vznikaly, režisérům jako Orson Welles a Robert Bresson?

Tady se sešlo více věcí. Jedna z nejvýznamnějších postav francouzského filmu konce třicátých let, reprezentant poetického realismu, byl Marcel Carné. My mladí jsme proti němu měli své námitky, dávali jsme přednost Bressonovi, ale Carné byl někdo, kdo Murnaua velmi obdivoval a bezesporu je ve svých nejlepších filmech velmi ovlivněn *kammerspielem*. Nesmírně rigorózní konstrukce filmu DEN ZAČÍNÁ to ukazuje. V jednom z jeho filmů je také výslovná *homage* Murnauovi, když jdou mladí lidé do Cinematéky podívat se na Murnauův film. Je nutno říci, že Murnau měl své příznivce v obou táborech. U poetických realistů a u – pro tento typ filmu neexistuje žádné označení, ale řekněme: neo-expresionistů, syntetických, v každém případě neimpresionistických filmařů, jako je Bresson. Tedy jednoznačné dělení zde neexistovalo.

Ale existoval pro ně přece rozdíl mezi záběrovým filmem s hloubkovou kompozicí a narativněji orientovaným filmem.

Musím přijít s André Bazinem, jehož teorie jsem sice nesdílel ve všem, který na mě ale měl velký vliv. Bazin měl teorii, podle které se muselo rozlišovat mezi záběrovým (*découpage*) filmem a montážním filmem. Jestli je takové rozlišování úplně správné, to nevím, ale něco na tom je. Dalo by se říci, že americký film přestal být montážním filmem. Režisér udělal své záběry, z blízka, z povzdálí a to se potom komponovalo ve střihně, ale opravdové myšlení v záběrech neexistovalo. Marcel Carné, jehož DEN ZAČÍNÁ Bazin velmi obdivoval, byl film, který se dá často označit jako záběrový, ale zároveň u něj byly dialogem podmíněné postupy záběr-protizáběr, čímž se z něj stal montážní film. Bressonovy DÁMY Z BULOŇSKÉHO LESÍKA zase nemají nic z montážního filmu, je to až do posledního záběru rozplánovaný film. Murnau – to vlastně není záběrový film. Tato rozlišení nejsou pro jeho případ vhodná. Vyskytují se u něj oba aspekty. Myslím, že bazinovská kritéria, která tehdy byla užitečná a polemická, nakonec nejsou rozhodující a zásadní.

Ostatně montáž ve FAUSTOVI není obzvlášť precizní. Stále znovu si všímám toho, že autoři, o kterých se říká, že jsou výjimečně rigorózní, takoví v podstatě vůbec nejsou. Abych jmenoval, Hitchcock například, jeho montáž není příliš precizní, má mnoho montážních efektů, najdeme u něj sekvence záběr-protizáběr, ale nemají onu preciznost, pro kterou byl v Evropě obdivován. Ani montáže Howarda Hawkse nejsou příliš přesné. K tomu bych se chtěl ředitele filmového muzea na něco zeptat: zda si také nemyslí, že tyto nedostatky v přesnosti montáže jsou společné mnoha němým filmům a zda to nepramení z toho, že existovalo více verzí jednoho filmu. Narazil jsem na to při svém zkoumání FAUSTA. Nejsou to prostě tytéž záběry. To dnes už přece neexistuje, filmař se rozhodne pro jeden určitý záběr, nepřipustil by, aby byla použita jiná verze.

U UPÍRA NOSFERATU se zdá, že všechny kopie vycházejí z téhož snímku; z CESTY DO NOCI a dalších z té doby zůstala zřejmě jen jedna kopie, ale jako u FAUSTA, existují i u POSLEDNÍ ŠTACE dvě verze, každá složená z velmi rozdílných záběrů, které jsou nejen odlišně montovány, ve verzích je také rozdílná Janningsova hra, délka záběrů.

K NOSFERATU existuje verze s dodatky, pohřbem, vesnickými tanci...

To je ona apokryfní verze z roku 1930, DVANÁCTÁ HODINA (DIE ZWÖLFTE STUNDE).

Lotte Eisnerová o tom psala v Cahiers du Cinéma, zdálo se, že to akceptuje, neodmítala ty scény. A já jsem potom i s rizikem, že dostaneme domovský zákaz v Cinematéce, napsal malé postscriptum a řekl, že je přece vidět, že to není od Murnaua.

Samozřejmě svou roli hraje i tradice. Myslím, že HOŘÍCÍ DŮL by působil úplně jinak, kdyby byl jednou lépe překopírován. Duplikátní kopie, kterou znáte, je velmi mdlá, plastické valéry se vůbec neobjeví. – Co se týče nedostatečné přísnosti, nemůže to u Murnaua souviset s tím, že si, jak se vyjádřil, s každým filmem nastolil jiný kinematografický problém a pokoušel se „v každém filmu objevit umělecky neobjevenou zemi a nalézt nové umělecké výrazové formy“?

Právě tato různorodost se mi u Murnaua tak líbí, rozmanitost forem, technik, která je u něj vyhraněnější než u kteréhokoli jiného režiséra, vyhraněnější než například u Fritze Langa.

Což možná vysvětluje, že mohl pracovat s rozdílnými scenáristy, s Carlem Mayerem a Theou von Harbou, nebo také, že pro něj jako předloha vůbec přicházel v úvahu román jako Fantom od Gerharda Hauptmanna – když ho čtete, nebije vás afinita k Murnauovi zrovna do očí. Nepatří také k aspektům, které se u Murnaua shodávají v každém filmu, to, že ostatní umění, jejichž vztah k filmu je u něj tak důležitý, hrají rozdílnou roli? Ve FAUSTOVI je více mobilizováno malířství, zatímco TARTUFFE je reflexí divadla a architektonická stránka je v POSLEDNÍ ŠTACI vyhraněna silněji než ve FAUSTOVI.

Na to bych rád odpověděl všeobecně. Film dělali dlouhou dobu nevzdělaní lidé a je to tak až dodnes. Myslím, že velcí filmaři byli nevzdělaní lidé, což nebylo zas tak špatné. Když filmy dělali kultivovaní lidé, vznikly z toho dost často špatné filmy. Lidé, kteří ve Francii dělali ZAVRAŽDĚNÍ VÉVODY DE GUISE, byli možná vzdělanější než Griffith, ale jeho filmy jsou přesto lepší. Rozhodující byla naivita. Film je naivní umění. Nevím nic přesného o Murnauově vzdělání, v každém případě věděl o umění víc než bylo tehdy u filmařů běžné, a uměl s tím zacházet. Nenasazoval ho pedantsky a povrchně, jak se to jinak stávalo. V každém případě je v Murnauových filmech skryto více uměleckého vzdělání než ve filmech amerických. Griffithovy filmy jsou obrázkové archy, oproti tomu Murnauovy filmy jsou už malířství. Jeho modernost tkví ve výběru námětů, v nich se ohlašuje moderní divadlo, mají beckettovskou kvalitu. O jeho propojení s expresionistickou literaturou nemohu nic říci, neznám ji příliš dobře.

Z moderního malířství nepřešlo do filmu vůbec nic. Murnau prý byl ve spojení s lidmi z Blaue Reiter, ale nebyl tu žádný vliv. Film nebyl moderním uměním ovlivněn – možná s výjimkou CALIGARIHO – protože malířství se už od Maneta nestaralo o světlo, světlo už nebylo předmětem malby a stíny také ne, zatímco film žije z protikladu světla a stínu. Jak se má umění, které spočívá na protikladu světla a stínu, vztahovat k malířství, které je ze své definice plošné? V celém němém filmu – odhlédnuto od surrealismu ve Francii, ale to je něco jiného, a právě CALIGARIHO, kde je vztah k malířství čistě dekorativního rázu – nevidím nikde vliv moderního malířství. Ve FAUSTOVI je úplně vzdáleně vágní reminiscence, když na jednom místě dav, lidé natahují ruce do výšky, jenže to není reminiscence na skutečně moderní malířství, ale jistě na před-expressionistické.

Jediným jednoznačným příkladem je Reri v TABU, která leží na svém loži jako domorodá žena na Gauguinově Duchové mrtvých bdí, shoda jde až do kompozice.

Ale není to tam spíše námětem a není to vlastně malířství?

Vím, to srovnání se zdá trochu povrchní, ale jsem přesvědčen/a, že při Murnauově citlivosti a jeho stykem se zástupci moderního malířství, vstoupilo do jeho celkových estetických představ. Myslím si, že Murnau měl ideu z moderního malířství, aniž by existovala nějaká přímá realizace.

To určitě, ale byl si právě vědom, že mezi nimi nemohl existovat žádný přímý most, žádný přímý přechod. Známe přece onu slavnou fotografii s Matissem a Murnauem na Tahiti. Člověk by rád věděl, co si ti dva povídali. A Matisse vzadu také maloval. Ale neví se nic o tom, zda si Murnau myslel, že to, co dělal, je příbuzné Matissovým malbám. Zdalipak uvažoval jako Rossellini, který nám jednou řekl: Srovnávali mou práci s Matissem a na to jsem velmi pyšný.

Poslední dobou vznikla tendence, vypátrat určité obrazy jako zdroje Murnauových záběrů. Co se ale malířství stane, když ho Murnau přenesl do filmu? V REVOLUCI V ALBACCU je velmi přesvědčivý příklad, najdeme zde záběr, který vypadá jako obraz od Murilla, který se dal do pohybu, osoby na něm začnou kašlat, velkovévoda si představuje, co se stane z jeho idyllického ostrova, až spekulanti vytěží jeho naleziště síry. To vlastně není příliš uctivé citování malířství.

Často jsem už citoval onu větu od Jeana Renoira, který říká: My nejsme malíři... – protože samozřejmě právě na něj vždycky přišli s jeho otcem a v jeho filmech se hledaly reminiscence na jeho obrazy, přitom podle mého názoru existuje pouze jedna přímá narážka, a sice na Houpačku, a i tady je to jenom námět. Podle mě má Jean Renoir mnohem víc co dělat se Cézannem než s malbami svého otce. Nemám je příliš rád, je to druhořadý malíř, jeho syn má postavení spíše Cézanna. Jeho styl je tvrdší, ostřejší, revolučnější než styl jeho otce. Ale filmaři jsou filmaři a jejich způsobem vizuálního vyjadřování jsou filmy. Co se týče obrazové koncepce, jsou POSLEDNÍ ŠTACE a TARTUFFE zajímavější než FAUST, originálnější, protože jsou v nich s použitím architektury, dekorací, objektů vytvářeny

obrazové formy, které jsou bez jakéhokoliv vztahu k malířství a jsou opravdu kinematografické. Nechci tím FAUSTA snižovat, ale je to hraniční případ, výjimečný případ, je velmi pikturní. Kdyby ho nedělal Murnau byl by to určitě neúnosný a zaprášený, čistě kostýmní film. Námět není příliš kinematografický, kouzelná pohádka, která vlastně žádná pohádka není, plná symboliky, s opotřebovanými a sotva obnovitelnými figurami. Murnauův génius se ve FAUSTOVI neprojevuje tím, že by vytvořil nového Mefistu, ale že vytvořil něco mimořádného, navíc s rozplizle hrajícím Janningsem, v ubohých dekoracích, s konvenčními kostýmy. FAUST je hezký i přes Murnauovo rozhodnutí pro napodobeninu, zaprášenou a operní. Murnau neobnovil staromódní obrazový materiál, pocházející z operního arzenálu, prostě ho vzal a něco z něj udělal.

Předcházející otázka směřovala spíše k tomu, zda Murnau ve FAUSTOVI nedělá s malířstvím to, co v TARTUFFOVI dělá s divadlem, že si osvojuje stará umění, a přesto je pomíjí.

K tomu bych řekl, že Murnauův film je nejenom reflexivní, ale takřka transcendentální. Není to primární, empirická reflexe filmu. A on není umělec, který se chce ve svém díle vypořádat s uměním, ukázat film ve filmu. V malířství jsou pro to nejznámějším příkladem *Dvorní dámy* od Velázqueze – myslím, že Murnauův TARTUFFE se k nim dá zcela přirovnat –, na obraze vidíme samotného malíře v zrcadle, malíř je na obraze, tak jako v TARTUFFOVI máme film ve filmu a divadlo na divadle. Ale to je spíše anekdotický postup. Je to anekdota, která umožňuje zdvojení umělce.

Ale to, čemu říkám transcendentální reflexe v umění, je, že představa počátku umění vzniká bez okliky přes anekdotu. Ale chci říci, že v ostatních obrazech od Velázqueze se tento pohled, tato reflexe, tyto myšlenky o malířství prostě ukazují v malířském pojednání látky, látky nabíraného límce. Reflexe, myšlení o světě se shoduje s myšlením o malířství. Jsou konkomitanti. Člověk tak má, jako to umí transcendentální filosofie, povědomí o vlastním vědomí. A když u Murnaua nalezneme tuto anekdotickou formu, on sám se promítá, ukazuje film ve filmu, najdeme současně v každém jeho záběru, i v tom nejnevýznamnějším, jednoduše popisném – jako v nabíraném límci u Velázqueze – úvahu o tom, co je to film a zároveň o našem vztahu ke světu, dokonce o tom, co je to svět. Murnau má dar ontologické reflexe, kinematografické reflexe.

To je něco, co najdeme jenom u úplných velikánů, pro mě u Renoira a také u Howarda Hawkse. To jsem měl na mysli, když jsem říkal: to, co Hawkse zajímá, je samotné bytí.⁵⁾

5) Příroda vystupuje z mlžných dálek, kam jsme ji vykazali. Ale také tím že se nám přibližuje, neztrácí nic na své tajemnosti; její tvář je rozrytá, proměnná, zachmuřená mraky (které především na okamžik, během modlitby u hrobu, zakrývají slunce), prach, déšť, bouře nebo noc, věrný obraz hrozícího stáda nebo podrážděných honáků, kteří z jejich strany jsou přírodou, nebo, lépe jsou taková jaká je ona. Hawks jakožto filmař *Bytí*, je spřízněný spíše s Evropany než s americkými mistry dobrodružství, jimž uniká kosmický smysl – a to přes zásadní pragmatismus, který jím prochází. Neupadá tak do léčky dekorativního – do níž se zapletli Ford a Vidor, u nichž je příroda pozadím a dýchá pouze trpělivou lhostejností – ani do léčky scénické geometrie, v níž se zabydleli Anthony Mann a jiní modernisté. Murnau, Renoir nebo v podstatě i Rossellini si zakazují, nehledě na vzácné výjimky (viz mraky), brát ohled na tento dokument, zůstat na stopě náhodám přírody, čímž velcí mezi velkými přednostně hledají hlubší zacházení s přírodou. Jsou filmaři Bytí, a ne Zdání – nebo jen trochu –, a to je to, co tak ztěžuje možnost přiblížit se jejich postupu. Představa neprohlédnutelnosti jevů, tragické komunikační schopnosti mezi bytostmi,

A zdá se, že Hawks k němu pronikl, bez okliky reflexe bytí a zdání. Zatímco u Murnaua máme reflexi obojího, bytí i zdání. Murnauův přístup je pro nás snadnější než Hawksův, postupuje k bytí cestou přes zdání. U Hawkse se tento protiklad neobjevuje, proto je Hawks možná drsnější, ale současně také subtilnější, hlubší. Ale ani Murnauova reflexe zdání není empirického druhu, není všední zkušeností, zaměřuje se, chcete-li, na bytí zdání. Reflexi zdání nalezneme v tisíci filmech, ale zde zůstává povrchní. Každý nakonec ví, že zdání není bytí. Ale vyjadřovat se o podstatě zdání, to je mnohem obtížnější, to dokáže jen málokdo, a k nim patří Murnau, patří k nim také Renoir, který zfilmoval také reflexe divadla, ZLATÝ KOČÁR, kde nalezneme tytéž reflexe bytí a zdání.

Pod vodopád

Vy jste si při svém zkoumání Fausta také všiml, a psal jste o tom, že kdybychom se pokusili sestavit ze záběrů dekorace jednu místnost, tak by z toho nevznikla opravdová, obyvatelná místnost. Místnost neexistuje nezávisle na perspektivě kamery. Pro každý záběr byla postavena vlastní dekorace. To bylo to, co tak zapůsobilo na americké kameramany v POSLEDNÍ ŠTACI, ve FAUSTOVI a VÝCHODU SLUNCE: perspektivní stavby. Otázka zní: chtěl tak Murnau docílit perspektivního efektu, potvrzení klasické perspektivy, nebo je v tom vyjádřeno jiné, filmem vyvolané chápání prostoru?

Odpovědět na to mi připadá těžké. Nejen proto, že je to velmi vzdálené tomu, co ve filmu dělám, ale také proto, že je to velmi vzdálené tomu, co mám na filmařském řemesle rád. Tehdy to patřilo k filmu, dnes už tyto problémy nevznikají, možná kromě fantastických filmů, v nichž hrají roli triky. Jinak se dnes točí v přirozených dekoracích nebo v ateliéru v přirozených dimenzích. Umělé dekorace jsem použil jen jedinkrát, v PERCEVALOVI, ale to jsem chtěl, na rozdíl od Murnaua, který většinou hledal iluzi perspektivy, různá perspektivní měřítka – existovalo měřítko osob a měřítko dekorace, jako ve středověku, středověká perspektiva. Pravděpodobnost a realismus byly zcela mimo diskusi.

U Murnaua existují dvě tendence, expresionismus dekorace, který převažuje ve FAUSTOVI, a potom realistický směr, který je již v NOSFERATU s jeho přirozenými dekoracemi. Podle mého názoru spočívá Murnauův génius spíše v jeho realismu. Některé dekorace ve FAUSTOVI nejsou přesvědčivé, např. šikmý kůl ve sněhu; je prozatím lepší než CALIGARI, ale mně by bylo milejší, kdyby byl Murnau i tady našel cestu ke svým vlastním formám prostoru, v přirozené dekoraci, jak to můžeme vidět později v TABU. Když v TABU vidíme palmy, které vypadají, jako by je namaloval Murnau, tak je mi to milejší, než když to tak udělá jeho dekoratér. V tomto bodu mám vůči Murnauovi výhrady, tak jako i v umění

se zdá – vzhledem k tomu, co hledá a nalézá – frivolní. Nebo lépe, tato ne-komunikace je u něj pocíťována jako náplň bytí a nikoliv jako nedostatek. Monády, které tvoří jeho svět – od letadla po bouři, od opice až po badatele, od Adama, Věčného, až k věčné Evě –, jejich potřeba vystoupit z izolace není větší než touha listu na větví být svým vlastním sousedem. Odtud jeho optimismus, odtud jeho pesimismus – oba stejně absolutní –, které uvádějí Waynův a Cliftův smích v poslední scéně tohoto filmu na pravou míru. (E. R. [Eric Rohmer], *Red River / Filmographie commentée de Howard Hawks/*, „Cahiers du Cinéma“ 1963, č. 139.)

můžeme mít něco méně rádi. Myslím, že i v této oblasti byl vysloveně kompetentní režisér. Ale myslím, že měl v sobě obě tyto vzájemně si odporující tendence: na jedné straně miloval tu dokonalou kontrolu obrazového materiálu v ateliéru a na straně druhé to, aby byl obrazový materiál co možná nejbližší skutečnosti. Z toho vyplývají mimořádně komplikované problémy, které tímto způsobem řešil. Já jsem přesvědčen, že je často řešil fantasticky, tak přirozeně, že jsem si jich nejdříve ani nevšiml.

Ale když vezmete POSLEDNÍ ŠTACI, to je film, ve kterém je koncepce architektury extrémně moderní a zároveň, jak říkáte, zcela realistická, přitom je to nejčistší ateliér. U vás, ve ZNAMENÍ LVA, který tematicky připomíná POSLEDNÍ ŠTACI, což je také film o vztahu „sebe k sobě“, jak jste napsal, tedy zde je také silné napětí, mezi žijící Paříží a kostrou Paříže, když ji vidíme shora – ten záběr na Notre Dame, kde Paříž vypadá velmi kostěně. To je redukce živé věci, která je v POSLEDNÍ ŠTACI pohybem filmu. Ale co si myslíte o rozšířeném názoru, který zastává i Lotte Eisnerová, že obrat na konci POSLEDNÍ ŠTACE, onen happy end, je ústupkem Hollywoodu a vkusu jeho publika.

Ze špatného konce příběhů se může stát klišé, stereotyp, stejně jako z happy endu v hollywoodském filmu. V POSLEDNÍ ŠTACI člověk očekává špatný konec, ale dobrý je subtilnější. Každopádně to byl náš dojem, když jsme film viděli; byli jsme tehdy pro Murnauův konec. Je to tak hezké, tak výjimečné, nešťastný konec by býval byl rozhodně banálnější. Stejně nemám rád smutné konce. V padesátých letech tu byla taková vlna nešťastných konců, staly se tak otřepanými, že ty dobré zase začaly být zajímavé.

Ještě v souvislosti s POSLEDNÍ ŠTACÍ: co říkáte tomu, že v TABU znovu objeví písmo, poté co Murnau POSLEDNÍ ŠTACI natočil téměř bez titulků a – jak bývá vždy citováno – vysvětlil, že ideální film je bez titulků?

Byl proti titulkům, ale v TABU je trik, že se v případě písma jedná o deník. Kromě toho i FAUST je film s velkým množstvím titulků, je méně čistý než POSLEDNÍ ŠTACE, nemá konstrukci komorní hry jako scénáře Carla Mayera. Myslím si, že dělat filmy bez mezititulků byl pro Murnaua úkol, který si sám zadal, výzva, které se postavil, ale proto to ještě nebyl žádný zákon. Člověk by si neměl stanovovat absolutní pravidla. V TABU to vyřešil zvlášť elegantně: zde jsou titulky psané v rozdílných formách, tabule s nápisy, lodní deník. To, že je to palubní deník francouzského komisaře, mu dodává na zajímavosti, protože skrze něj hovoří pozorovatel; už není anonymní, je to komentář někoho, kdo je divákem a zároveň je zahrnut v ději. To poskytuje jinou dimenzi, v ní se ohlašují kriminální a dobrodružné filmy čtyřicátých a padesátých let, které mají často komentář pozorovatele.

U psaní se ale nejedná pouze o komisařovy záznamy – ostatně už inzerty v NOSFERATU, jako kronika, dopis, nákladní list, oznámení v novinách, především lodní deník morové lodi, fungují zcela podobně. Kromě tabulí a písemných oznámení jsou tu ještě dopisy domorodců. Je poněkud pochybné, když starý kněz pošle Reri dopis napsaný písmeny z abecedy.

Zajisté je to nepravděpodobné, také si nemyslím, že takový kněz ve skutečnosti existuje. Co se týká obyčejů, tak přiřazení etnologicky nesouhlasí, Murnau toho dost pomíchal.

Všechno je naprosto fiktivní. Co se týče deníku, tak tu máme, zase jako předtím v jiných rovinách, zprávu ve zprávě. Ale kromě toho ono nepravděpodobné, ono naprosto anachronické tomu celému dodává cosi magického, neskutečného, obrazové kvality filmu jsou tím spíše pozdviženy než zničeny, na což by konvenční prostředky určitě měly vliv. V TABU za žádných okolností nesmíme hledat etnologickou pravděpodobnost, a když Flaherty ten film neměl rád, tak měl ze svého pohledu určitě pravdu.

K napsanému by se dalo ještě říci, že se při tom vždy jedná o objektivní informace vypravěče, nikdy to nejsou, jako často v mém filmu, myšlenky nebo dialogy osob. Do té míry není písmo, jako u dialogu, prostředkem k proniknutí do subjektivity osob, nýbrž zpovrchňuje příběh ještě víc. A to mi na tomto použití písma připadá tak velkolepé, že se vnitřní drama dovršuje, aniž by se písmo podílelo na jeho zvroucnění.

Tabule s nápisem Tabu na konci filmu je opravdu nepravděpodobná, to byl Murnau opravdu hodně odvážný. Musím při tom vždy myslet na Rosselliniho, na ceduli Partigiano v PAISE.

Nás v Cahiers to tehdy velmi nadchlo a také inspirovalo, od té doby jsme už neměli strach umístit i v našich filmech cedule, to bylo něco, co tehdy bylo úplně z módy. Godard nikdy nepřestal filmovat písmena a já bych rád tvrdil, že to byl vliv Murnaua.

Murnau Vás vždycky zajímal víc než Lang?

Ano, ovšem. Lang, to je jiný duch, jiná filosofie. Jednou jsem si předsevzal, že budu psát o Langovi, ale vždy z toho vznikl jenom podnět, abych hovořil o Murnauovi, o Langovi v rozporu s Murnauem. Lang mě vždycky zajímal, a na jeho filmy jsem se díval stále znovu. Nevím, zda bych amerického Langa bránil tak, jak to dělali někteří lidé. Jsou to zajímavé a také osobní filmy, ale jsou přece jen dost utvářené hollywoodským parním válcem. Lang nemohl reagovat tak svobodně jako Murnau. Jeho americkým filmům chybí svoboda jeho němých filmů. Když jsem poprvé viděl INDICKÝ HROB, byl jsem dost zklamaný, připadalo mi, že to nebylo nic víc než povrchní dobrodružný film. Viděl jsem jen první díl, člověk by měl opravdu vidět oba dohromady. Čím častěji jsem mezitím viděl druhý díl, tím větší dojem na mě dělá bohatství jeho forem. U Langa mi vždycky vadí, že jeho náměty jsou ve srovnání s Murnauem vždy infantilnější, spíš populární literatura. Murnauovy syžety mají úplně jinou literární hodnotu, říkám to nejen vzhledem k FAUSTOVI a TARTUFFOVI, ale i k POSLEDNÍ ŠTACI a především k TABU, jejichž námět je zcela prostý, ale určitě žádná špatná literatura – možná špatná etnologie. VÝCHOD SLUNCE podle mě nemá nic z amerického filmu. Také Langovy americké filmy jsou zpočátku ještě dost osobní, BYL JSEM LYNČOVÁN a PŘES PRÁH SMRTI například, ale později je to stále méně. Langův smysl pro kosmické je méně vyvinutý, je sociálnější, humánnější. Murnau je blíže přírodě, Langův svět je vyrobený, Murnauův přirozenější. Oběma je společná snaha organizovat celý povrch záběru, ale u Langa je záběr spíše „vektORIZOVANÝ“, sledující linii, která ho protíná. Lang je muž stroje, Murnau je blíže kosmu, přírodě.

To znamená, že příroda v NOSFERATU je stejná jako v TABU?

Je a není, spočívá to v odlišnosti námětů. A přece, ano, v NOSFERATU to je také příroda, mrtvola, smrt ve své nejstrašnější formě. Ale smrt, mrtvola jsou chápány jako něco organického, uvadání, to má kosmický význam. Lang pojednává smrt úplně jinak, u něj je to zmizení osoby, sociální bytosti. Nikdy to nemá tu biologickou a kosmickou rezonanci. Lang – to je strojenější, to je svět tak, jak ho člověk udělal, zatímco u Murnaua se vracíme do prvotní formy, do přírody. Narození a smrt u něj přesahují lidské, zahrnují i vegetativní a nerostné, zrození a zánik hvězd.

Vzhledem k té již citované větě – to všechno budu jednou dělat v přírodě – znamená to něco?

Ano, dokázat, že mohl s přírodou dělat to, co před tím dělal v ateliéru; jeho snem bylo, aby mu příroda sloužila. Sen demiurga, pošetilý sen. V tom možná spočívá Murnauův génus: jako režisér, roven Bohu, řídit přírodu a vládnout jí.

Příroda v TABU ale přece jen nebyla ponechána v přirozeném stavu, je to přece také velmi umělý film.

Murnau přírodu nefotografuje jednoduše, on ji upravuje, aranžuje. Příroda v TABU je zcela jednoznačně selektovaná, zkrocená, možná dokonce přetvořená. Nevím nic o pracích na natáčení. Pracoval například s umělým světlem?

Existují vyjádření jeho kameramana Floyda Crosbyho, z nichž vyplývá, že filmovali bez přisvětlování.

Pak to všechno záleží na zvolení perspektivy záběru, což je ještě záslušnější.

Ve své stati Vanité que la peinture jste napsal: V TABU se předměty ve své rozličnosti vzájemně střídavě osvětlovaly a umožnily tak, aby se zjevila harmonie přírody.⁶⁾

6) V POSLEDNÍ ŠTACI si Murnau vybral velmi nevďěčný námět, naprostá samozřejmost spočívající ve významu, který každý přičítá vlastnímu neblahému osudu a triumfům, a nevím, jaký falešný ostych nám stále brání, abychom soucítili s morálním utrpením, když je tím postižena dokonce i vnější schránka. Ujasňme si tedy, že to nebyl autorův záměr, vzbudit v nás soucit, nýbrž on ho v nás předpokládá, a to dostatečně živý, a chce ho v nás nadměrným vystupňováním vyčerpát, tak jako by to udělal s nějakým špatným sklonem, s krutostí nebo dychtivostí. Tak nás umění osvobozuje od našich pocitů, dokonce i dobrých, a ospravedlňuje svou nemorálnost tím, že vrací etice, co jí náleží. Příznějme, naše zábava je zvrhlá, když vyrůstá z našeho dojetí nebo naší jízlivosti, ale tyto dva příliš lidské pocity ani nejsou implikovány při fascinaci, kterou na nás působí tragikomický osud našeho vrátného. Jmenujte mi alespoň jedno dílo, román, obraz nebo film, který si zcela záměrně zakázal dotknout se našeho srdce, přičemž by používal pocitové efekty, které jsou už na první pohled do očí bijící. Těm, kteří Janningsovi a jeho způsobu hraní předhazují jeho sklon ke statičnosti, budiž řečeno, že nehybnost tu vyjadřuje nikoliv stav vyrovnanosti, nýbrž trýznivého napětí. Příliš dlouho nás výtvarná umění přivykala na to, že radost srovnávala s klidem a neštěstí s neklidem. Čeho malíři a sochaři dosáhnou pouze lstí nebo násilím, výrazem, to je filmu dáno jako plod jeho prapůvodní kondice. Je mu příliš vlastní, aby ho zintenzivňoval nejen stupňováním svých rytmů, nýbrž také zpomalením až na hranici podivné strnulosti. VÝCHOD SLUNCE nás vtahuje ještě dále do srdce tohoto intimního světa, v němž se pocity, láska a nenávisť, radost a smutek,

S analogií tvarů získáváte zároveň chod myšlenek, hnutí duše. Afektivnost se vyjadřuje čistě obrazně. Cesty myšlení jsou stejné jako cesty živých tvarů, mezi nimi existuje hluboká harmonie, která tvoří zázrak tohoto filmu. Pokud tuto harmonii nezachytíte, pak ten film nemáte rád. Je docela dobře možné nemít TABU rád – totiž tehdy, když ho interpretujete sentimentálně, protože příběh se zdá být sentimentální. Pak se Vám může zdát umělý nebo banální a plochý. Abyste v Murnauovi našli zalíbení, vyžaduje to určité vzdělání, právě tak jako vůbec u určitých klasiků, ke kterým si člověk nelehko hledá cestu.

Ale zároveň nás TABU stále znovu hluboce dojíká, dotýká se našich očí.

Nedávno jsem svým studentům kvůli určité podobnosti se scénou z TABU ukazoval scénu ze SMARAGDOVÉHO LESA Johna Boormana. Je tam také scéna s vodopádem, ve kterém se koupou lidé. Ale v TABU je ona harmonie tvarů, to bohatství obrazů, ty neochvějné vynálezy, zatímco u amerických filmů je to prostě jenom ploché. Na tom se dá snadno ukázat ten rozdíl mezi filmem, který je skutečně inscenován a filmem, kde se prostě začalo filmovat, který je jenom pitoreskní, alespoň podle mého názoru. Myslím, že je velmi těžké získat bezprostřední přístup ke krásám TABU, ke krásám Murnaua vůbec. I když se z něj mezitím stal klasik, to vůbec neznamená, že se hned napoprvé každému líbí. Ostatně to se týká klasiků všeobecně. Porozumět jim, předpokládá určité vzdělání.

Opakovaně jsem si při čtení dobových kritik Murnauových filmů všiml/a, o kolik lépe tehdy, a to jak v denním tisku, tak v odborných listech, reagovali na Murnauovy určité formální vynálezy; reagovalo i premiérové publikum – při POSLEDNÍ ŠTACI, při REVOLUCI V ALBACCU při určitých záběrech tleskalo – a ukázalo se být vnímavé pro velmi specifické vynálezy, projevilo takovou vnímavost, jakou dnes marně hledáme jak u kritiků, tak u publika.

zřikání se a touha živí samy ze sebe a umírají na vlastní nadbytek. A přesto, žádné ústupky laciným elipsám nebo symbolům, zdá se, že jakýsi druh přestabilizované harmonie sděluje své nestálosti rytmus kosmických změn. V krajním bodě našeho vnitřního hledání se nalézáme znovu proti světu. Dekorace se na hře podílí; i když se jen zřídka dává do pohybu, nicméně stále nějakým způsobem řídí změnu pozic osob. Namísto tyranie ohraničení obrazového pole nastupují jeho zákony. Jen opatrně si zakládáme na slibném zlatém stříhu a krásném obrazu. Jak by musela být obdařena fotografie, aby se vyrovnala nejkratší větě? Ale z druhé strany, který nejkrásnější verš našich básníků by se mohl pochlubit, že učinil zadost velkoleposti smyslného světa, je výhradním právem filmu, že nám jej staví před oči nedotčený. – Obrazy z TABU září v lesku nám bezprostředně nabízené krásy, a kameraman si nechal záležet, aby svým maximálním uměním co nejlépe skryl své zásahy. Aby dokončil věrný obraz, tak nás jenom šidí, že méně lesku by bylo nepřiměřené. A přece není zapotřebí žádných laciných, fantastických stínů, aby byly předměty – ať už palmy, vlny, mušle, rákosí – obklopeny stále stejnou aurou; předměty, kterým sluneční paprsky vkreslily své neměnné proužky. Zahaleny ve světle, které vychází z nich samých, se vzájemně osvětlují svou rozmanitostí a pod svými rozmanitými skořápkami vznášejí nárok na společnou dřev. Fascinován svým modelem, zapomíná umělec na řád, který nařídil bylo jeho pýchou a zároveň tak přírodě dodává harmonii, aby rozpoznala podstatné bytí sama v sobě. Ze zpěvu se stává hymna a modlitba; transfigurovaná hmota objevuje onen svět, z něhož čerpá svůj život. Nebojím se nazvat toto splynutí náboženských a poetických pocitů *vznešené*. (Maurice Schérer [Eric Rohmer], *Vanité que la peinture*. „Cahiers du Cinéma“ 1951, č. 3.)

Ach, takže chcete říci, že byli vzdělanější než dnes. To je tím, že to bylo publikum němeého filmu, které se méně orientovalo na příběh.

Přeložila Yveta Blovká

Přeloženo z německého originálu:

Was denkt Eric Rohmer zu Murnau. Gespräch mit Frieda Grafe und Enno Patalas.

In: Fritz Göttler ad., *Friedrich Wilhelm Murnau*. Carl Hanser Verlag, München, Wien 1990, s. 71 – 106.

Citované filmy:

Byl jsem lynčován (Fury; Fritz Lang, 1936), *Dámy z Buloňského lesíka* (Les dames du Bois de Boulogne; Robert Bresson, 1945), *Den začíná* (Le jour se lève; Marcel Carné, 1939), *Fantom* (Phantom; F. W. Murnau, 1922), *Faust* (F. W. Murnau, 1926), *Galský Parsifal* (Perceval le Gaullois; Eric Rohmer, 1978), *Hořící důl* (Der brennende Acker; F. W. Murnau, 1922), *Cesta do noci* (Der Gang in die Nacht; F. W. Murnau, 1920), *Indický hrob* (Das indische Grabmal; Joe May, 1921), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Moana* (Robert Flaherty, 1924), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Poslední štace* (Der letzte Mann; F. W. Murnau, 1924), *Přes práh smrti* (You Only Live Once; Fritz Lang, 1937), *Revoluce v Albaccu* (Die Finanzen des Grossherzogs; F. W. Murnau, 1923), *Strašidelný zámek* (Schloss Vogelöd; F. W. Murnau, 1921), *Silvestrovská noc* (Sylvestr; Lupu Pick, 1923), *Smaragdový les* (The Emerald Forest; John Boorman, 1985), *Sřepy* (Scherben; Lupu Pick, 1922), *Tabu* (F. W. Murnau, 1930), *Tartuffe* (Tartüff; F. W. Murnau, 1925), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; F. W. Murnau, 1921), *Východ slunce* (Sunrise; F. W. Murnau, 1927), *Zavraždění vévody de Guise* (L'assassinat du Duc de Guise; Charles Le Bargy, 1908), *Země věčného cyklonu* (The Wind; Victor Sjöström, 1928), *Zlatý kočár* (Le carrosse d'or; Jean Renoir, 1952), *Znamení lva* (Le Signe du lion; Eric Rohmer, 1959).

*Edice a materiály***Stát a filmová kultura**

*„Zvykli jsme si dívat se na filmovou práci jako na tvorbu
a nikoli už jen jako na výrobu. Uvědomili jsme si, že film
je především věcí kultury a umění a teprve potom
průmyslovým výrobkem a že tedy máme zcela jinou
odpovědnost před národem než jenom hospodářskou.“*

Předseda ČMFÚ Emil Sirotek

v úvodu k ročence Filmové hospodářství 1941

Dne 7. července 1941 se uskutečnilo setkání zástupců kinematografie s ministrem obchodu Jaroslavem Kratochvílem. Nevíme, kdo dal k této schůzce podnět, nevíme, kde se konala,¹⁾ a nemůžeme si být jisti ani seznamem účastníků, neboť dochovaný protokol zachytil pouze ty z přítomných, kteří vstoupili do diskuse. Tento protokol je také – zdá se – jedinou přímou stopou, kterou schůzka zanechala. Filmový tisk ji podle všeho vůbec nezaznamenal.²⁾ Nešlo samozřejmě o žádnou utajenou poradou, právě naopak, ale snad se tato drobná událost v očích novinářů prostě slila s přípravami II. Filmových žní ve Zlíně, jež se měly konat již za několik týdnů a k nimž se nyní po skončení sezóny upínala mysl filmových kruhů. Ostatně ta přátelská schůzka s ministrem nepřinesla žádné závažné změny, nic podstatného se na ní nerozhodlo a nic nového také neodstartovala. Přihlížíme zde zkrátka úřednické každodennosti, jež má k události historického významu na míle daleko.

A přece je výpovědní hodnota tohoto dokumentu při pozorném čtení nemalá. Nedejme se zmást jeho tematickou roztěkaností či občasnou oficiálností a fráзовitostí dikce. Ve svém celku podává pozoruhodné svědectví o reflexi uměleckých problémů české filmové tvorby ze strany předních pracovníků kinematografie i ze strany státu. Pokročilá úroveň uvažování vynikne zřetelněji, nahlédneme-li celou věc v historické perspektivě. Podobná rozprava zástupců kinematografie s vrcholným státním úředníkem o filmovém umění by například ještě v polovině třicátých let byla nemyslitelná. Nejen pro dlouhodobě přehlíživý postoj státu ke kulturním aspektům filmu, ale i pro nepřipravenost filmových kruhů. Protože nejen stát, ale i reprezentanti kinematografie donedávna vždy akcentovali, případně i kolektivně řešili pouze hospodářské a obchodní problémy

1) Vzhledem k tomu, že setkání oficiálně zahájil předseda Českomoravského filmového ústředí Emil Sirotek, mohlo ke schůzce dojít na půdě ČMFÚ v paláci U Nováků ve Vodičkově ulici v Praze. Nabízí se ovšem i jiná, možná pravděpodobnější varianta. Dochovalo se totiž vyúčtování výdajů za činnost Sboru filmových lektorů, které obsahuje i položku „schůzka ministra obchodu s filmovými lektory a tvůrčími pracovníky“. Účet kavárenských podniků Urban (4.314,90 K) zahrnoval vedle útraty nejspíš i pronájem nějakého salonku či sálu. Tato schůzka se však měla odehrát 12. července 1940, ve vyúčtování by tedy musela být chybná datace, anebo byl účet vystaven či fakturován o pět dní později. Jinak představa, že by si ministr obchodu udělal čas v jediném týdnu (v pondělí a v sobotu) hned na dvě a jistě ne letmá setkání s filmovými pracovníky, je jistě pozoruhodná.

2) Soudíme tak na základě časopisů Filmový kurýr, Český filmový zpravodaj a Kinorevue, ale i na základě Pressy, téměř denně vycházejícího periodika pro tzv. filmovou korespondenci, odkud ostatní časopisy čerpaly aktuální informace.

oboru. Změna, kterou přinesla léta protektorátu, nenastala ovšem zčistajasna. Byla výsledkem dlouhého zranění, jež na rozhraní třicátých a čtyřicátých let konečně vyústilo v nepředstíranou vůli ke komplexnímu řešení všech otázek kinematografie. Politický kontext – tedy skutečnost, že předmětem řešení je nyní kinematografie okupované země – celý proces jen urychlil.³⁾

Je vskutku pozoruhodné, jak dlouho a jak zarputile se československý stát bránil zahrnout do svého postojů ke kinematografii i její kulturní aspekty. První závažnou porážku v tomto směru utrpěli zastánci filmu hned po převratu, když se jim v letech 1919 – 1922 nepodařilo prosadit, aby kinematografie spadala do kompetence ministerstva školství a národní osvěty (MŠANO).⁴⁾ O příslušné kompetence se tak až do počátku roku 1942 dělilo ministerstvo vnitra s ministerstvem průmyslu, obchodu a živností (MPOŽ), což byl v meziválečné Evropě vcelku standardní model, ale v českém prostředí přivodil kupodivu řadu komplikací. Problém jeho tuzemské varianty totiž spočíval v úzce rezortním přístupu ke kinematografii, jak se ostatně ukázalo už ve druhé polovině dvacátých let. Tehdy ministerstvo obchodu začalo vážně uvažovat o podpoře filmové výroby a ochraně domácího filmového trhu, kam zatím proudily zahraniční filmy bez jakéhokoli omezení. Řada evropských států již takové kroky učinila a Československo se k nim tedy odhodlávalo s jistým zpožděním. Návrh zákona o podpoře domácí filmové výroby kontingentací dovozu však v meziministerském řízení ztroskotal pro neústupnost ministerstva obchodu právě ve věci kulturní hodnoty filmů. Kompetentní úřad totiž kategoricky odmítal požadavek ostatních ministerstev, aby jedním z kritérií pro započtení do tzv. kvóty filmových půjčoven byla i kulturní hodnota vyrobeného filmu. Stejně energicky se bránilo i ministerstvo vnitra, když v jedné fázi čelilo nápadu ministerstva školství, že by kulturní hodnotu filmu mohl snad posuzovat stávající cenzurní sbor.⁵⁾ Přitom ze zahraničních zkušeností bylo zřejmé, že bez sankcionovaného požadavku základní kulturní a řemeslné úrovně povede celý systém k produkci „kontingentních filmů“.⁶⁾ Odpor jmenovaných úřadů však zůstal nezlomen, a tak za jediný konkrétní signál, že stát filmu přiznává statut kulturního fenoménu, můžeme ve dvacátých letech považovat vládní nařízení č. 15/1928 Sb. z. a n. osvobozující „filmy, jež jsou cenzurou prohlášeny za kulturně výchovné“ od dávky ze zábav.⁷⁾ Po dlouhou dobu byl však jediným hraným filmem, který cenzura označila za „kulturně výchovný“, legionářský velkofilm PLUKOVNÍK ŠVEC (Svatopluk Innemann, 1929) podle dramatu Rudolfa Medka. Teprve výnos ministerstva školství č. 21.646 z roku 1931 naznačil v tomto směru jistý posun, když film výchovný definoval jako „film, po případě i hraný film (není vyloučena ani veselohra), z jehož obsahu může se očekávat prohloubení citů národní

3) K problematice kinematografie v Protektorátu Čechy a Morava srov. např.: Jiří D o l e ž a l, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*. Praha 1996, s. 169 – 251.

4) Srov. Ivan K l i m e š, *Kinozákon 1919*. „Illuminace“ 10, 1998, č. 4, s. 119 – 136; *Kinematografický zákon a spor o biografy 1919 – 1922*. Tamtéž, s. 140 – 186.

5) Ministerstvo vnitra vyrazilo s argumentem, že by tím porušilo § 118 ústavní listiny, podle níž může veřejná správa zasahovat do uměleckých projevů jen represivně z hlediska státní bezpečnosti, mravnosti aj. policie. MŠANO celkem správně namítlo, že tu vůbec nejde o nějaký represivní zásah, nýbrž jen o odepření jisté formy podpory, jež výrobu a předvádění filmů nijak neomezuje. Viz SÚA, f. MŠANO 1918 – 1949, k. 518, č. 54082/29.

6) Některé evropské státy podporovaly ve dvacátých a třicátých letech svou domácí výrobu tím, že filmovým dovozcům ukládaly za povinnost opatřit si nové domácí filmy, a to ve stanoveném poměru k filmům dovezeným (kvóta filmových půjčoven). Dovožci, kteří neměli zájem rozvíjet vlastní výrobu, pak z donucení pořizovali s minimálními náklady filmy, jejichž primárním smyslem nebylo získat si diváky a uspět v konkurenci na filmovém trhu, nýbrž splnit předepsanou kvótu. Pro tato umělecky inferiorní a řemeslně odbytá díla se vžilo označení „kontingentní filmy“ a některé státy se jejich možnému zrodu bránily tím, že vybavily příslušný úřad pravomocí takové filmy do kvóty nezapočítávat. Srov. Ivan K l i m e š, *Stát a filmová výroba ve dvacátých letech*. „Illuminace“ 9, 1997, č. 4, s. 141 – 149.

7) Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 320.

a občanské solidarity, probuzení sebevědomí a individuality, jakož i posílení vědomí národní a sociální odpovědnosti“.⁸⁾

Další demonstraci rezortní sebestřednosti zažila československá kinematografie v první polovině třicátých let, kdy ministerstvo obchodu kontingentní systém skutečně zavedlo, a to prostřednictvím nikoliv zákona, nýbrž vlastních rezortních předpisů, navíc bez předchozí konzultace s ostatními ministerstvy. S výsledky bylo spokojeno a hospodářské ukazatele mu dávaly za pravdu – výroba se v letech 1932 – 1934 zvýšila, stouplo zastoupení českého filmu v distribuční nabídce, zlepšila se platební bilance dovozu a vývozu. Zato mimoekonomické dopady tohoto opatření žádný důvod k podobně optimistickému hodnocení nedávaly, právě naopak. Nejenže si i domácí publikum bohatě užilo českých „kontingentních filmů“, ale československý trh opustily na protest proti kontingentu Spojené státy a jejich místo zaujalo – k nemalému zděšení ministerstva zahraničních věcí – hitlerovské Německo. A tak teprve nahrazením kontingentního systému systémem registračním v listopadu 1934 počíná se ve vztahu kinematografie a státu odvíjet nová etapa spjatá se stále všestrannějším působením nově ustaveného Filmového poradního sboru (FPS).⁹⁾

Původní složení FPS ovšem žádnou zásadní změnu myšlení nesignalizovalo. Vedle zástupců ministerstev obchodu, školství a zahraničí v něm zasedali už jen představitelé stavovských organizací výrobců, distributorů a kin (Svazu filmového průmyslu a obchodu čs., Svazu filmové výroby v ČSR a Ústředního svazu kinematografů v ČSR). S hlasem pouze poradním mohl pak být přizván – v případě potřeby – ještě zástupce Syndikátu čs. novinářů a filmových odborů Čs. filmové unie.¹⁰⁾ Skutečnost, že o udělování státních podpor mají spolurozhodovat sami výrobci, navíc bez přítomnosti nezávislých odborníků z kulturních kruhů, vyvolala značné rozpaky.

Zdá se, že to byl právě politický a kulturní kolaps kontingentního systému, který ministerstvo obchodu přimělo k většímu akceptování funkční rozmanitosti filmového média. Od poloviny třicátých let proto můžeme pozorovat, že respekt ke kulturní dimenzi filmu u státních orgánů stoupá a že se neprojevuje jen v rétorice různých činitelů, ale i ve zcela konkrétních opatřeních. Například systém podpor domácím výrobcům, udělovaných v letech 1932 – 1934 zcela plošně, byl nyní odstupňován podle kulturní hodnoty projektu, resp. podle uměleckého úspěchu výsledného filmu. Počínaje rokem 1935 se také každoročně udělovaly státní ceny za mimořádné umělecké výkony v oblasti filmu. Nezamezilo to sice pokračující nadprodukci filmového kýče, ale stát tak alespoň veřejně deklaroval svůj zájem na zvýšení kulturní úrovně českého filmu. Změnu v celkovém přístupu však můžeme pozorovat i na proměnách složení FPS. Již v lednu 1937 byl FPS rozšířen o nové členy. Řady reprezentantů státních úřadů posílili zástupci ministerstva financí a ministerstva národní obrany, hlasovací právo získala Čs. filmová unie, ale zejména se konečně dostalo i na kulturní kruhy, když byl do FPS přizván zástupce Československé filmové společnosti (Vladislav Vančura), resp. – ve znění nové vyhlášky z 30. května 1938 – „zástupce uměleckých korporací, jež mají ve svém programu péči o film“.¹¹⁾

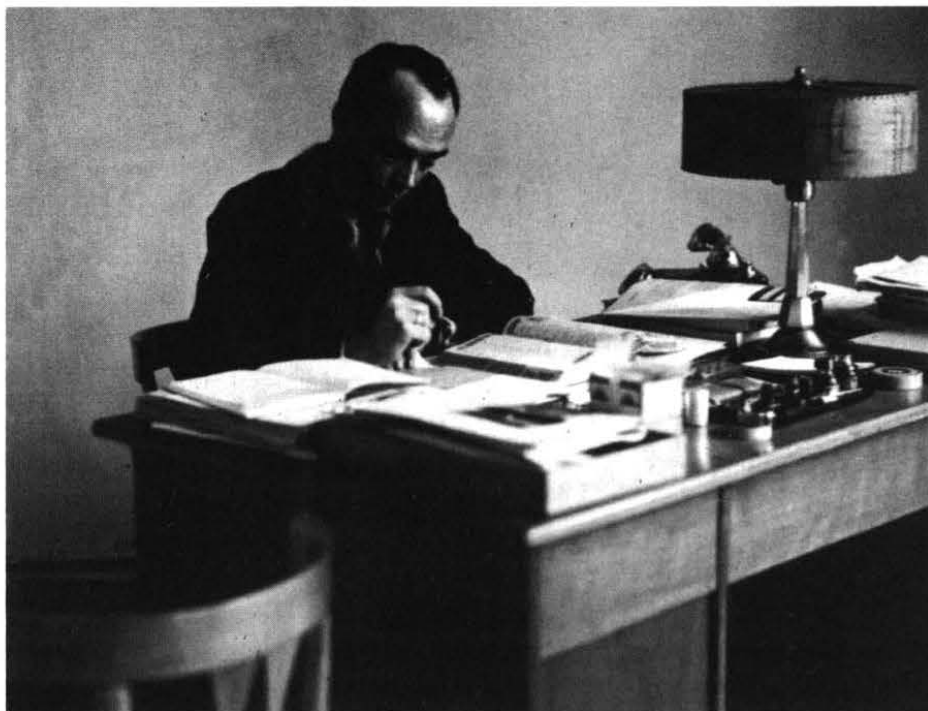
Na stále se zhoršující podmínky domácí kinematografie za protektorátu reagovalo ministerstvo obchodu závažnou změnou strategie, spočívající v posilování vlivu státu na kvalitu filmové tvorby. Jestliže model fungující na sklonku první republiky byl založen pouze na podpoře pozitivních trendů v tvorbě, aniž se jakkoliv zasahovalo proti jevům negativním, podmínky protektorátu přinutily české státní i kinematografické orgány proti produkci brakových titulů skutečně zakročit. První opatření tohoto druhu mělo zajistit, aby všechny projekty hraných filmů podléhaly kontrole FPS. Výrobci, kteří nežádali stát o podporu, totiž dosud souhlas FPS s výrobním programem nepotřebovali. V říjnu 1939 proto vešla v platnost dohoda jednotlivých složek Filmového ústředí

8) Tamtéž, s. 321.

9) Srov. Luboš Bartošek, *Pokrokové tendence ve Filmovém poradním sboru 30. let*. In: *Mnohotvárnost dramatického umění*. Bratislava 1976, s. 326 – 341.

10) Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství I. Zvukové období 1929 – 1934*. Praha 1935, s. 6.

11) Týž, *Čs. filmové hospodářství IV. Rok 1937*. Praha 1938, s. 7.



*Pozdější hlavní lektor Sboru filmových lektorů Karel Smrž
na snímku z počátku roku 1939,
kdy vykonával funkci tajemníka Filmového studia
Foto archiv*

pro Čechy a Moravu, že filmům, které FPS nevzal na vědomí, nebudou propůjčovány ateliéry, laboratoře ani technický personál.¹²⁾ Vývoj si ovšem vyžádal i další kroky, neboť prostor české protektorátní kinematografie se začal dramaticky zužovat, a to nejen ve smyslu kulturněpolitickém, ale i technicko-výrobním.

V dopise zvláštnímu zmocněnci pro věci filmové JUDr. Viktoru Martinovi projevil říšský protektor dne 19. března 1940 „přání“ českou filmovou produkci redukovat. Argumentoval nedostatkem filmové suroviny, chemikálií, ale i rekvizitního materiálu jako dřeva či textilií atd. Pro období od 1. dubna 1940 do 31. března 1941 navrhl omezit výrobu českých filmů na 20 – 25 titulů (v roce 1939 bylo vyrobeno 39 filmů). „Touto úpravou by odpadla celá řada slabých produkcí, které jsou samy o sobě nežádoucí, a zároveň by bylo zajištěno zlepšení kvality českého filmu,“ tvrdí Neurath v dopise. Ta mu ale jistě na srdci neležela, o meritu věci daleko spíše vypovídají závěrečné věty listu: „Na udělování výrobních kvót pro jednotlivé podniky se musí podílet můj úřad. Co nejrychlejší zavedení nutných prováděcích opatření je v zájmu věci.“¹³⁾ Úřad říšského protektora měl tedy nadále spolurozhodovat, kolik filmů smí jedna každá česká společnost ročně vyrobit, resp. zda vůbec smí filmy vyrábět. Je zřejmé, že smyslem tohoto zásahu nebylo jen uvolnění výrobních kapacit pro německou produkci, ale také získání dalšího nástroje k ovládnutí a kontrole české kinematografie.

12) Srov. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. IV.* Interní tisk ČSFÚ, Praha 1990, s. 191.

13) Opis dopisu říšského protektora JUDr. Viktoru Martinovi ze dne 19. března 1940 viz NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1. Tamtéž srov. opis dopisu JUDr. Viktora Martina ministru obchodu ze dne 4. dubna 1940.

Česká strana na tento návrh přistoupila – její manévrovací prostor byl ostatně více než omezený. Jednání Němců s Milošem Havlem o prodeji jeho podílu ve společnosti A-B byla v plném proudu a systém treuhändrů umožňoval kontrolovat i ostatní ateliéry, o něž Němci projevovali neskrývaný zájem. Již v červenci 1940 podlehl Baťa tlaku treuhändra Karla Schulze a postoupil ateliéry Host v Hostivaři společnosti A-B, pod Schulzovou kontrolou byly i ateliéry Foja v Radlicích. Na nedalekém obzoru se tak již na jaře 1940 začínala před českými úřady rýsovat stále reálnější perspektiva české filmové výroby zcela odkázané na příděl „německých“ výrobních kapacit.¹⁴⁾ Dopis říšského protektora byl jejím prvním jasným signálem. Statistiku roku 1940 tento zásah ještě příliš neovlivnil, neboť během prvního čtvrtletí už bylo dokončeno dalších 12 filmů, které se do zavádění kvóty nepočítaly.

Omezení produkce přimělo státní i kinematografické úřady nastolit problém kvality filmové tvorby znovu a naléhavěji. V průběhu roku 1940 se touto otázkou opakovaně zabýval Filmový poradní sbor. Na základě několika podprůměrných titulů z jarních měsíců konstatoval, že vinu nelze přičítat jen výrobcí a režisérovi, případně hercům, nýbrž že příčinu je třeba hledat již v podprůměrném námětu.¹⁵⁾ Náměty a scénáře dosud posuzovalo ministerstvo školství, ale jeho zástupce na jedné z dubnových schůzí FPS upozornil, že ministerstvo pouze zjišťuje, zda ve filmu nebude nic závadného z hlediska kulturně výchovného, nikoli zda je námět celkově vhodný k filmovému zpracování.¹⁶⁾ Bylo zřejmé, že mají-li být zrovnoprávněny kulturní a umělecké zájmy se zájmy komerčními, musí mnohem větší autoritu a účinnost získat dramaturgická péče o každý projekt. Již počátkem července 1940 na Filmových žních ve Zlíně proto ministr obchodu Jaroslav Kratochvíl přislíbil filmové dramaturgii řádné institucionální zakotvení. Ve slavnostním projevu věnovaném především uměleckým aspektům filmové tvorby mimo jiné řekl:

„Aby byla zvýšena umělecká úroveň našeho filmu, zřídím v těchto dnech instituci filmových dramaturgů. Budou podléhati přímo mně a pod jednotným vedením budou mít hlavně dvojí funkci. Jednak censurní, jednak iniciativní. Budou probírat všechny filmové náměty s hlediska jejich obsahu, umělecké úrovně i praktického provedení a budou tak zárukou, že na plátno se dostanou jen filmy, které nebudou pod určitým standardem dobrého vkusu a umělecké úrovně. Zároveň budou se však také iniciativně starati o výběr vhodných námětů, filmových pracovníků a ve spolupráci s ostatními složkami filmového světa budou jakýmsi poradci všech, kteří se účastní a chtějí účastnit na české filmové tvorbě.“¹⁷⁾

Ke zřízení této instituce sice nedošlo „v těchto dnech“, ale výrok svědčí již o promyšleném záměru, který k realizaci nemá daleko. Ta na sebe nakonec dala čekat několik měsíců.

„Získáním většiny akcií ve spol. A-B, film. tov. Barrandov, německými kruhy a okolností, že tato společnost převzala též ateliér v Hostivaři, dá se očekávat, že výroba českých filmů bude nedostatkem ateliérových termínů omezena. Při zmenšení počtu produkce bude třeba tím větší pozornost věnovati výběru námětů a přezkoušení scénarií.“ Takovou argumentaci začíná návrh ministerstva obchodu z října 1940 zřídit instituci filmových lektorů, která by podávala jmenovanému ministerstvu posudky na filmové náměty, treatmenty, synopse a scénáře.¹⁸⁾ Po bezproblémovém projednání finančního krytí s ministerstvem financí ustavil ministr obchodu přípisem ze dne

14) Zatím nejpodrobněji a s použitím dosud neznámých pramenů popsal proces převzetí českých filmových ateliérů německými firmami Petr Bednařík ve své diplomové práci *Arizace české kinematografie 1938 – 1942* (katedra filmové vědy FF UK, Praha 1999).

15) Argumentovalo se konkrétně filmy DCERUŠKA K POHLEDÁNÍ (Václav Binovec; Continental 1940), PÍSEŇ LÁSKY (Václav Binovec; Brom 1940) a ADAM A EVA (Karel Špelina; Dafa 1940).

16) Viz koncept návrhu vypracovaný pravděpodobně vrchním odborovým radou a někdejším předsedou FPS Ing. Zdeňkem Urbanem. NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1.

17) *Projev ministra obchodu JUDr. Jaroslava Kratochvíla na slavnostním shromáždění Filmových žní dne 6. července 1940 ve Zlíně*. Separát, b. m., b. d., s. 19.

18) Návrh na zřízení Sboru filmových lektorů z října 1940. NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1.



Filmové žně ve Zlíně 1940. Pohled na předsednický stůl při projevu ministra obchodu Jaroslava Kratochvíla na slavnostním shromáždění v sobotu dopoledne 6. července 1940. Sedící zleva: předseda Filmového ústředí pro Čechy a Moravu a předseda výboru Filmových žní Emil Sirotek, předseda VIII. sekce Kulturní rady Národního souručenství, člen čestného předsednictva Filmových žní a předseda poroty Zdeněk Zástěra, 1. náměstek starosty města Zlín a člen čestného výboru filmových žní Josef Zavrtálek a jednatel Filmového ústředí a předseda pracovního výboru Filmových žní Otakar Mudroch

Foto archiv

22. listopadu 1940 Sbor filmových lektorů.¹⁹⁾ Do jeho čela jmenoval dosavadního tajemníka Filmového studia Karla Smrže, lektorský tým tvořili spisovatel František Kožík, divadelní a literární kritik Miroslav Rutte, spisovatel s filmařskou zkušeností Vladislav Vančura a dramatik Vilém Werner. Hlavní lektor se stal zaměstnancem Filmového ústředí se všemi výhodami plynoucími z pracovního poměru, řadoví členové byli honorováni na základě smlouvy podle počtu posudků.²⁰⁾ Hlavní lektor měl za úkol řídit práci lektorského sboru. Podle svědectví jednoho z lektorů dostávali náměty k posouzení všichni, scénáře pak vždy dva členové sboru. Za půl roku tak konkrétně Vilém Werner posuzoval 39 námětů a 9 scénářů, což zahrnovalo i jejich porovnání s námětem, popřípadě i s literární předlohou.²¹⁾ Všechny připomínky lektorů detailně projednávali s autorem scénáře či námětu.

19) Koncept přípisu ministra Kratochvíla ze dne 22. listopadu 1940 viz tamtéž.

20) Honorář za posudek scénáře k celovečernímu filmu činil 1000 K, za posudek námětu se platilo 100 K a za posudky nevyžádaných námětů vypracovávané dalšími externisty 50 – 100 K.

21) Srov. Vilém Werner, *Lektor contra scenaristé*. „Kinorevue“ 7, 1940 – 1941, č. 49 (23. 7. 1941), s. 381 – 383.

Zřízení státem financovaného Sboru filmových lektorů, který dohlížel na literární přípravu filmových projektů, znamenalo sice posun z hlediska zaangažovanosti státu, ale lektorské posuzování scénářů se v posledních letech stalo již celkem běžnou praxí. O nutnosti řádné filmové dramaturgie začaly filmové kruhy vážně hovořit v polovině třicátých let, kdy k tomuto požadavku dospěl záhy po svém ustavení i FPS. Přední český producent Julius Schmitt naznačil v rozhovoru pro *Peroutkovu Přítomnost*, že by z těchto úvah mohl časem vzejít jakýsi „úřad dramaturga českého filmu“. (Inspiraci německým úřadem říšského filmového dramaturga Schmitt redakci jednoznačně popřel.)²²⁾ Tlak na zavedení dramaturgické práce do filmové výrobní praxe je však spjat především s působením Filmového studia a není samozřejmě vůbec náhodné, že právě jeho tajemník byl nakonec povolán do čela zmíněného Sboru filmových lektorů. Karel Smrž zde jen důsledněji a systematictěji pokračoval v práci, kterou rozvinul už ve Filmovém studiu. Mohl zde dobře využít nejen svých bohatých zkušeností na tomto poli, ale i vybudovaných kontaktů.

Filmové studio založil v březnu 1934 Svaz filmové výroby v ČSR jako instituci, jejímž hlavním posláním bylo vyhledávat, registrovat a školit nové herce.²³⁾ Tento „servis“ měl vytvořit zázemí domácím výrobcům, kteří se pravidelně potýkali s nedostatkem kvalifikovaných hereckých sil a měli eminentní zájem na objevování mladých talentů. Filmové studio však pořádalo také scenáristické kursy a mělo i další výchovatské ambice. Jeho činnost byla od počátku hrazena ze státních prostředků, od roku 1935 konkrétně z peněz registračního fondu, určeného na podporu domácí produkce a dalších filmových aktivit (vznikal z poplatků půjčoven za registraci dovezených filmů). Stále agilněji se Filmové studio věnovalo i literárnímu zázemí filmové výroby. V listopadu 1935 vyhlásilo soutěž na filmové drama, která byla obeslána 615 pracemi. Podmínky soutěže vypracoval tajemník studia Karel Smrž, v porotě zasedl mimo jiné další člen pozdějšího protektorátního Sboru filmových lektorů – Miroslav Rutte. Svým způsobem byla tato soutěž počátkem široce koncipované námětové akce, která už v roce 1937 zahrnovala například i kontakty s nakladatelstvími či s divadelní a literární agenturou Otakara Štorcha-Mariena.

Koncem roku 1936 bylo Filmové studio jako útvar Svazu filmové výroby zrušeno, neboť jeho činnost spontánně přerostla rámec původních záměrů a potřebovala nový právní základ. Dne 3. března 1937 se proto konala ustavující valná hromada nového Filmového studia jako autonomního spolku s právní subjektivitou. Jeho zakládajícími členy byly všechny klíčové kinematografické instituce – Svaz filmové výroby v ČSR, Svaz filmového průmyslu a obchodu čsl., Ústřední svaz kinematografů v ČSR, Československá filmová unie a Československá filmová společnost, dodečně byl mezi ně zahrnut i Masarykův lidovýchový ústav. Nově vzniklou instituci můžeme bez přehánění označit za zárodek budoucí oborové samosprávy, jak se utvořila po vzniku protektorátu, neboť Filmové studio se snažilo prosadit cílevědomou součinnost všech složek kinematografického oboru. V široce koncipovaném programu studia (mj. také filmové školství, legislativa, archivnictví, mezinárodní styky) byla významně zastoupena i problematika dramaturgie. Studio rozvíjelo námětovou akci a pro FPS vypracovávalo posudky scénářů, které zasílalo i ministerstvu školství (MŠANO posuzovalo kulturně výchovný aspekt projektů).

Obdobné cíle jako Filmové studio sledovala koncem třicátých let i Československá filmová společnost sdružující kulturní pracovníky všech oborů, kteří měli zájem na zvýšení umělecké úrovně českého filmu. Ve výboru společnosti ustavené v říjnu 1936 zasedali například Josef Toman, Jan Mukařovský, Otakar Jeremiáš či Jan Kučera, jejím prvním předsedou se stal Vladislav Vančura.

22) Srov. Julius Schmitt, *Filmová situace optimisticky*. „Přítomnost“ 12, 1935, č. 24, s. 377. Redakce Přítomnosti vyjádřila značnou skepsi vůči ideji dramaturgického úřadu a vyslovila zejména obavu, že tuto myšlenku přivezli čeští kinematografisté z Třetí říše, kde se koncem dubna 1935 v Berlíně zúčastnili v hojném počtu mezinárodního filmového kongresu. Dva z nich – Vladimír Wokoun a Ernst Hollmann – byli dokonce jako členové oficiální delegace filmového kongresu představeni říšskému kancléři Adolfu Hitlerovi.

23) Následující informace čerpáme z nezpracovaného fondu Filmového studia uloženého v NFA.

Společnost byla v roce 1937 přizvána do FPS a patřila, jak už bylo řečeno, rovněž mezi zakládající členy Filmového studia, na jehož dramaturgických aktivitách ostatně participovala.

Jakkoliv snad působí dramaturgická spolupráce mezi Filmovým studiem a FPS konstruktivně, k ideálu měla hodně daleko, protože nepřinášela takový efekt, jaký si obě tyto instituce přály. Scénáře byly FPS předkládány leckdy jen několik dní před nástupem produkce do ateliérů, takže na podstatnější zásahy nezbýval čas. Vyskytovaly se i případy, kdy FPS rozhodoval o přiznání podpory v okamžiku, kdy už bylo natáčení filmu v plném proudu, ba dokonce i takové případy, kdy se natáčelo bez dokončeného scénáře.²⁴⁾ Představitelé Filmového studia sice své připomínky osobně projednávali s autory scénáře a FPS i scénáře vracel k přepracování, ale obecně byl celý tento model kritizován, že vlastně umožňuje pouze drobné korektury a že na výslednou podobu filmu nemá lektorské řízení vůbec žádný vliv.²⁵⁾ Posudky Filmového studia tak spíše sloužily jen jako podklad pro rozhodování FPS o podpoře, ale ke zkvalitnění tvorby nijak nepřispívaly. Proto se ministr obchodu – s vědomím nadcházející regulace české filmové produkce ze strany Němců – na jaře 1940 rozhodl institucionálně posílit roli lektorů, resp. – učinit z lektorů *de facto* dramaturgy.

Na Filmových žních v červenci 1940 avizoval ministr Kratochvíl instituci filmových dramaturgů, kteří budou podléhat přímo ministru obchodu, tedy princip státní dramaturgie, jak ji československá kinematografie pozná po svém zestátnění v roce 1945. V úvahu přicházela i jiná, svým způsobem přirozenější varianta, totiž rozvíjet dramaturgii přímo v rámci jednotlivých produkčních firem. Některé z nich ostatně takové ambice projevovaly, například Lucernafilm či Nationalfilm měly dokonce vlastní lektorské sbory.²⁶⁾ Podle směrnic vypracovaných Výborem plnomocníků a dne 27. listopadu 1939 schválených na 201. schůzi FPS měly navíc všechny společnosti, které se chtěly po 1. lednu 1940 ucházet u FPS o podporu, za povinnost zaměstnávat ve výrobním oddělení dramaturga.²⁷⁾ Za stávajících podmínek se však i takovéto opatření ukázalo neúčinné.

Ministr obchodu nakonec svou letní představu státní dramaturgie poněkud korigoval, patrně s ohledem na zásadní strukturální změnu, k níž v protektorátní kinematografii došlo na podzim téhož roku. Nařízením ze dne 26. října 1940 platným od 15. února 1941 zřídil říšský protektor česko-německou veřejnoprávní korporaci Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ) jako vrcholný orgán zájmové samosprávy, který se od všech předchozích samosprávných forem (Filmové studio, Ústředí filmového oboru, Filmové ústředí v Čechách a na Moravě, Výbor plnomocníků filmového oboru v Čechách a na Moravě) lišil především rozsahem svých pravomocí. Podle § 7 uvedeného nařízení bylo ČMFÚ oprávněno „stanovit podmínky pro provoz, otevření a zrušení podniků ve filmovém oboru a vydávat nařízení o hospodářsky důležitých otázkách celého filmového podnikání, zvláště o způsobu a obsahu smluv v oboru působnosti jednotlivých skupin povolání filmového hospodářství“.²⁸⁾ Jinými slovy – ČMFÚ například vydávalo ceníky všeho druhu, určovalo smluvní podmínky obchodních vztahů mezi půjčovnami a kiny, na ČMFÚ přešla z ministerstva

24) Na první schůzi dramaturgické komise Filmového studia 18. ledna 1938 na to upozornil Karel Dostál a jeho informaci potvrdil člen FPS za MŠANO odborový rada Jan Hejman. Zápis z této schůze viz NFA, f. Filmové studio. Podle směrnic FPS byl uchazeč o státní příspěvek na výrobu filmu povinen požádat FPS o schválení projektu a za tím účelem předložit úplný scénář ve dvanácti exemplářích. Srov.: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství III. Rok 1936*. Praha 1937, s. 15.

25) Viz návrh další činnosti Filmového studia, NFA, f. Filmové studio.

26) S Lucernafilmem spolupracovali spisovatelé Jan Drda, Karel Horký, František Kubka a Václav Řezáč, pro Nationalfilm posuzovali scénáře Artuš Černík, Jindřich Elbl, Vladimír Kabelík a Jan Sajíc. Srov.: Zdeněk Štábla, c. d., s. 102.

27) Separát s názvem *Uspořádání výroby a obchodu s českými filmy* datovaný 28. října 1939 viz NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1.

28) Karel Knap, *Přehled práva filmového*. Praha 1945, s. 122.



*Ministr obchodu Jaroslav Kratochvíl v rozmluvě s filmovými pracovníky
na II. Filmových žních ve Zlíně 1941. Po jeho levici stojí předseda ČMFÚ Emil Sirotek,
z boku natočený muž ve světlém plášti s kloboukem v ruce
je divadelní a filmový kritik A. M. Brousil*

Foto archiv

vnitřní také kompetence k udělování kinolicencí; pouze filmová cenzura zůstala nadále v rukou Úřadu říšského protektora. Stát tedy delegoval řadu svých kompetencí na kinematografický samosprávný orgán, nad nímž ovšem vykonával dozor – tři zástupce měla v ústředním výboru ČMFÚ protektorátní vláda, říšský protektor si pak pro sebe vyhradil pravomoc jmenovat předsedu (Čech) a místopředsedu (Němec), čímž si zajistil kontrolu nad celým ČMFÚ.

Po zřízení samosprávného orgánu české filmové kruhy léta marně volaly. Před válkou se již o jeho potřebě vedly v českém filmovém tisku intenzivní diskuse, neboť řada evropských států ve třicátých letech posilovala samosprávnou složku kinematografie a přenášela vybrané kompetence na nově zakládané filmové komory. Podobný krok se chystala učinit i protektorátní vláda, která již měla v roce 1940 připraveno vládní nařízení o Filmové komoře pro Čechy a Moravu.²⁹⁾ Můžeme zatím jen předpokládat, že tento záměr zkřížily právě plány Němců, neboť k jeho realizaci už nedošlo. ČMFÚ bylo vybaveno obdobnými pravomocemi, jaké se chystala protektorátní vláda přiznat filmové komoře. Základní rozdíl mezi oběma institucemi spočívá v tom, že výlučně česká filmová komora měla podléhat ministerstvu obchodu, tedy českému protektorátnímu úřadu, zatímco ČMFÚ pracovalo ve složení česko-německém a podléhalo říšskému protektorovi. (Ustavením ČMFÚ byly tedy dotčeny dosavadní kompetence ministerstva obchodu i ministerstva vnitřní.³⁰⁾)

Pro domácí kinematografii měla veliký význam personální kontinuita s předchozími samosprávnými orgány, jak ji ztělesňoval nejen staronový předseda Emil Sirotek, ale i řada členů ústředního výboru jako Karel Feix, Otakar Mudroch, Miloš Havel, Alois Fiala či Ferdinand Pernica.³¹⁾ Právě zde můžeme nejspíš hledat zdroje spontánní vstřícné spolupráce mezi ČMFÚ a MPOŽ, k níž navíc jistě přispěla i osobnost ministra obchodu Jaroslava Kratochvíla a jeho osobní zájem o český film. Skutečnost, že Sbor filmových lektorů nespadal přímo pod ministra Kratochvíla, jak on sám původně zamýšlel, nýbrž pod ČMFÚ stojící mimo ministerstvo obchodu, práci sboru zjevně nijak nepoznamenala. Na červenčové schůzce, jejíž protokol v edici přinášíme, Kratochvíl vystupuje jako člověk plně zainteresovaný na uměleckém růstu českého filmu a jak dosvědčují opakované nabídky finančních dotací na námětovou akci či na ediční aktivity, i jako člověk připravený využít pro zdar společné věci všech možností, jimiž z titulu své funkce disponuje.

Ke schůzce ministra obchodu s lektory a dalšími filmovými pracovníky došlo v předvečer druhého ročníku zlínských Filmových žní – přibližně půl roku poté, co začal pracovat Sbor filmových lektorů, a necelých pět měsíců od zahájení činnosti ČMFÚ. Účastníci setkání zrekapitulovali, co se za uplynulý rok (od Filmových žní 1940) podařilo v podmínkách pro domácí filmovou tvorbu zlepšit, a snažili pojmenovat hlavní problémy, které na své řešení teprve čekají. Vedle problému vhodných námětů a jejich kvalifikovaného scénářistického zpracování se tak stala druhým klíčovým tématem rozpravy výchova filmového dorostu. Jestliže však můžeme v oblasti filmové dramaturgie konstatovat výrazný posun, který lze stopovat i v protektorátní tvorbě, v otázce výchovy adeptů filmových profesí žádný pohyb vpřed nenastal ani se za protektorátu pochopitelně nerýsovaly žádné perspektivy.

29) Nedatovaný návrh vládního nařízení viz NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1.

30) Po zahájení činnosti ČMFÚ požádal ministr obchodu říšského protektora o objasnění, jaké kompetence MPOŽ zůstaly. V dopise ze dne 24. února 1941 říšský protektor oznámil, že ministerstvo obchodu nadále rozhoduje o podporách české filmové produkce, o přidělení deviz na dovoz filmů, spolu s ČMFÚ o dovozu filmů a vývozu českých filmů a propůjčuje filmové ceny. Zároveň sdělil, že není žádných námitek proti tomu, aby si k výkonu těchto pravomocí MPOŽ udržovalo různé poradní orgány jako FPS, lektorský sbor či Filmové studio. Opis dopisu říšského protektora ministru obchodu viz NFA, nezpracované fondy, k. Film klub, 1.

31) Srov. Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 až 1945*. Praha 1946, s. 11.

Absence řádného filmového učiliště trápila české kinematografické kruhy již od časů němé éry; požadavek na jeho zřízení bychom našli v různých dokumentech již ve druhé polovině dvacátých let.³²⁾ Od odborné školy si představitelé filmového oboru slibovali, že zásadním způsobem přispěje ke zvýšení řemeslné a kulturní úrovně českého filmu. Byly to však výkřiky do prázdna, neboť úvahy státních úřadů sahaly nanejvýš k využití filmu na školách, ale v žádném případě ne k projektování filmového školství. Po celá třicátá léta se proto kinematografické organizace (zejména organizace výrobců a odbory) pokoušely filmovou školu svépomocně suplovat pořádáním různých seminářů. Šlo vždy o sérii přednášek proslovených předními domácími odborníky; výjimečně vyšly tyto přednášky i knižně, takže mohly sloužit dalším adeptům i jako učební texty.³³⁾ Podobné semináře však plnily spíše poslání osvětové a s profesionální přípravou měly jen málo společného. Filmové studio se sice chystalo podat pomocnou ruku talentovaným zájemcům i praktickými cvičeními, pro adepty filmové režie dokonce plánovalo natáčení zkušebních filmů, ale nakonec se žádný z nich neuskutečnil.³⁴⁾ Kdo chtěl opravdu k filmu, musel se většinou vypracovat od píky přímo „na place“.

Ve druhé polovině třicátých let však již vize filmové školy přece jen ztrácela na své dřívější chimeričnosti. Nejen proto, že se poměrně rozvinutý domácí filmový průmysl stal už nepřehlédnutelným faktem a že stát začal doceňovat společenské funkce filmu v celé jejich šíři a rozmanitosti, ale i z toho důvodu, že fenomén filmového školství nabýval v této dekádě na vážnosti i v mezinárodním měřítku. Moskva, Řím, Londýn, Berlín a další centra evropských národních kinematografií již své školy měla, což samozřejmě neušlo závistivé pozornosti českých filmových publicistů. První a bohužel jediný průlom se podařil na Slovensku, kde ve školním roce 1938/1939 probíhal na bratislavské škole uměleckých řemesel „celoroční denní kurs pro kinetickou fotografii a kinematografii“ zorganizovaný Karlem Plickou. Po sedmi měsících kurs v březnu 1939 přerušily politické události.³⁵⁾ Jinak se na sklonku třicátých let vyskytlo hned několik paralelních návrhů na zřízení filmové školy diskutovaných i s ministerskými úřady, ale žádný z nich se ani nepřiblížil realizaci, jistě i pro dramatické dění let 1938 – 1939.

Z těchto návrhů je nejznámější projekt Jindřicha Honzla a Otakara Vávry publikovaný v dubnu 1939 ve Zlíně.³⁶⁾ Mělo jít o dvouletou školu pro filmové herce, na niž by navázal jednoletý kurs pro filmové režiséry a jednoletý kurs scenáristický. Doba takovým iniciativám příznivá nebyla, ale ani nacistický útok na české školství na podzim téhož roku tento návrh zcela ze stolu nesmetl. Ještě na jaře 1940 se české protektorátní úřady vážně zabývaly myšlenkou filmovou školu založit, a to právě na podkladě Honzlovy a Vávrovy koncepce.³⁷⁾ O rok později již účastníci setkání s ministrem Kratochvílem svorně konstatují, že je to za stávajících okolností představa nereálná. Od myšlenky na filmovou školu nicméně české filmové kruhy neupustily ani později. Zdá se, že historikům zůstal dosud zcela utajen projekt ČMFÚ z června 1943 zřídit pod dohledem ČMFÚ jako samostatnou výdělečnou instituci Scénu Studio, kde by adepti nejrozličnějších filmových profesí nabývali teoretických znalostí i praktických zkušeností. Scéna Studio měla kombinovat

32) Srov. např. memorandum Filmové ligy československé z června 1926. Quido E. K u j a l, *Existenční otázky čsl. kinematografie*. „Český filmový zpravodaj“ 6, 1926, č. 26 – 28 (3. 7.), s. 2 – 3.

33) V listopadu 1935 vyšel pod názvem *Abeceda filmového scenáristy a herce* sborník přednášek ze semináře, který v roce 1934 uspořádalo Filmové studio.

34) K natočení prvního zkušebního snímku vybralo kuratorium Filmového studia nejprve Otakara Vávru, ale ten byl právě zaneprázdněn psaním několika scénářů. Zastoupit ho měl tedy režisér Národního divadla Jiří Frejka, i ten však byl v roce 1935 po Hilarově smrti plně vytížen. Srov. NFA, f. Filmové studio.

35) Srov. Emil Z v a r í k, *Celoroční denní kurz pro kinetickou fotografii a kinematografii při škole uměleckých řemesel v Bratislavě 1938 – 1939*. Filmový sborník historický 2, Praha 1991, s. 121 – 130.

36) Jindřich H o n z l – O t a k a r V á v r a, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín 1939.

37) Srov. NFA, nezpracované fondy, k. Korespondence, režiséři, instituce 1919 – 1947.

filmové aktivity s divadelními.³⁸⁾ I z toho záměru sešlo, takže problém výchovy filmového dorostu čekal na své vyřešení až do založení FAMU.

Jestliže jsme se protokolem z jednoho setkání ministra obchodu s předními představiteli české kinematografie nechali inspirovat k obsáhlejší historickým rekapitulacím diskutovaných témat, pak zejména proto, abychom zviditelnili jednu podstatnou významovou vrstvu editovaného dokumentu, která možná není při zběžném čtení zřetelná. 7. července 1941 nešlo o žádnou formální zdvořilostní schůzku. Zde už se stát ústy svého kompetentního zástupce hlásí k plné odpovědnosti za českou filmovou kulturu a její budoucnost. Dospíval k tomuto postoji pomalu, ale o to možná autentičtější. To je zjištění mimořádně závažné, zvláště pro interpretaci zestátnění československé kinematografie. Jeho ilegální přípravu za protektorátu totiž provázely kroky oficiálních struktur učiněné v mnoha případech tímtež směrem. Zdá se, že proces zestátnění kinematografie obsahuje mnohem méně diskontinuitních prvků, než do jeho obrazu následně vložili jeho projektanti a vykonavatelé.

Ivan Klimeš

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Vystudoval hudební a divadelní vědu na FF UK v Praze (1976 – 1981), po studiích pracoval v Čs. filmovém ústavu nejprve jako redaktor odborné literatury, poté jako vědecký pracovník. V současné době vede oddělení teorie a dějin filmu NFA a zároveň působí jako odborný asistent na katedře filmové vědy FF UK. V *Iluminaci*, ve Filmovém sborníku historickém, *Filmu a době* aj. publikoval řadu studií z dějin české kinematografie a jejích kulturněhistorických kontextů; pro *Iluminaci* rovněž připravuje edice historických pramenů. Téma vztahu kinematografie a státu v období do roku 1945 tvoří v poslední době těžiště jeho badatelského zájmu.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

38) Srov. návrh koncepce a žádost ČMFÚ o podporu datovaná 19. června 1943 a adresovaná ministerstvu lidové osvěty. NFA, nezpracované fondy, k. Filmový klub 1924 – 1947.

SUMMARY

THE STATE AND FILM CULTURE

Ivan Klimeš

The present study is the introduction to an edition of shorthand minutes from a meeting between Minister of Trade Jaroslav Kratochvíl and leading representatives of the film art and business, which was held on 7th July, 1941, several weeks before the opening of the second edition of a national festival entitled *Filmové žně* (Film Harvest). During the debate the meeting's participants concentrated on problems hampering the development of Czech cinematography, and looked into various options conducive to their solution.

Under the pressure exerted by the German occupation power, the Protectorate of Bohemia and Moravia faced an ever more stringent limitation of breathing space for the domestic film production. In March 1940 the Reichsprotektor, Konstantin von Neurath, enforced a drop in production from the existing annual output of nearly 40 Czech feature films, to 20 – 25 titles. That made the Ministry of Trade pay increased attention to the production's quality. Experts saw the cause at the root of numerous artistic debacles to be shaky stories and downright weak scripts; hence the Trade Ministry's first measure, oriented towards improved literary preparation of film projects. In November 1940 the minister of trade, within whose jurisdiction cinematography lay, set up a board of film readers whose tasks were to assess the standards of cinematic stories and scripts, and to take part in the literary preparation of all film projects. Methods of scouting for suitable stories, recruitment of authors for collaboration on film projects, and involvement in the script-writing process, constituted one group of issues discussed during the above-mentioned meeting with the trade minister.

The debate's other major subject was an old problem that had persisted for many years: namely, that of the education of young generations of film-makers. While a number of specialized film schools had already existed in other countries, pre-war Czechoslovakia did not progress beyond the blueprint stage. Under the German protectorate, auspicious conditions for the practical implementation of those plans no longer existed, and so local cinematographic corporations strove, similarly as they had done back in the 1930s, to make up for the absence of a film school by organizing various seminars. In that connection, participants in the meeting pointed out the need to produce short films providing a vehicle for debuts of talented up-and-coming film directors.

The present study views the individual issues discussed at the meeting in question from a historical perspective, and surveys the transformation undergone by the state's attitude towards cinematography from the 1920s. Whereas at that earlier stage the state regarded cinematography merely as yet another industrial branch, from the mid-1930s could be observed the government's growing respect for the medium's cultural and artistic dimensions. Finally, under the German protectorate, as culture became the prime source of national identity in the face of the Nazi occupation power, film's cultural aspects already played a dominant role determining the attitudes of both state authorities and cinematographic corporations.

Translated by Ivan Vomáčka

Edice a materiály

Z Á P I S
přátelské schůzky
filmových tvůrčích pracovníků
s panem ministrem Dr. Jaroslavem Kratochvílem,
konané dne 7. července 1941

Předseda Českomoravského filmového ústředí Emil S i r o t e k vítá pana ministra obchodu Dr. Jaroslava Kratochvíla i ostatní přítomné a děkuje jim za zájem o český film, který svou účastí na této přátelské schůzce projeví. Máme si tu říci všechno, co jsme od posledních Filmových žní¹⁾ vykonali a co by se dalo udělat v budoucnosti lépe. Snad bude nejvhodnější, když hlavní filmový lektor Ing. Smrž přednese v přehledu několik zásadních otázek naší filmové produkce, k nimž by se pak rozpředla debata.

Ing. Karel Smrž: Když přehlízíme práci vykonanou od minulých Filmových žní, musíme objektivně konstatovat, že úroveň českého filmu velmi potěšitelně stoupla. Z dvaceti filmů, které byly od té doby vyrobeny, můžeme devět označit za filmy, které šly nad průměr, šest představuje velmi slušný průměr, tři byly slabé, avšak ještě přijatelné a jen dva můžeme označit za naprosto nežádoucí. Jsou to PŘEDNOSTA STANICE a PEŘEJE. To je výsledek velmi slušný.

Film o pracujícím člověku, proklamovaný panem ministrem Kratochvílem, nebyl vlastně dosud natočen. Jsou tu však už dva velmi slibné náběhy: Fričova DRUHÁ SMĚNA a Cikánův film PRO KAMARÁDA. Doslova filmem o pracujícím člověku, jemuž je práce nezbytnou součástí života, mohl být film Lucerny „Otec Tyčinka“, k jehož natáčení nedošlo z jiných důvodů.

Počátkem letošního roku byl z iniciativy pana ministra Kratochvíla ustaven Sbor filmových lektorů.²⁾ Z 39 námětů, které do dnešního dne posuzoval, bylo 12 zamítnuto. Ukazuje se tu, že Sbor lektorů je tedy dosti přísným sítem, když více než třetinu prací z různých vážných důvodů nedoporučil ani ke zpracování scénaristickému. Z 18 předložených scénářů byl naprosto zamítnut jeden: „Děvče z tabákové továrny“.³⁾ Tento zdánlivě malý počet lze vysvětlit tím, že scenáristům se tlumočí velmi podrobně připomínky lektorů i členů Filmového poradního sboru⁴⁾ k námětům, takže se mnoho chyb vylučuje už napřed. Kromě toho je třeba uznat, že technika psaní scénářů je dnes u nás nepoměrně lepší, než bývala dříve. I k definitivním scénářům se tlumočí velmi podrobně další eventuální připomínky, jež podle dosavadních zkušeností a jen s malými výjimkami (PŘEDNOSTA STANICE) jsou velmi přesně dodržovány.

Potřebujeme ovšem stále velmi dobré náměty. Na podkladě schválení panem ministrem Dr. Kratochvílem se provádí akce posudků nevyžádaných námětů, jichž do dnešního dne došlo do Filmového studia⁵⁾ asi 580. Už první výsledky této práce ukazují, že tu bude objeveno přece jen několik vhodných námětů a kromě toho snad i několik nových filmových autorů, což je ještě důležitější. Jsem také v neustálém styku s lektory nakladatelskými, kteří mne upozorňují na nové knihy českých autorů, jež by se snad hodily pro film. Stejně jsem v kontaktu s mnoha mladými českými spisovateli, z nichž někteří už prokázali, že by uměli pro film psát. Připravujeme novou velkou námětovou akci, která bude pravděpodobně kombinována s jakýmsi druhem soutěže. Půjde tu však i o to, co v českém filmu potřebujeme a co je z různých důvodů nevhodné – a konečně říci jim co nejjasněji, jaká je nejvhodnější forma zadávání námětů.

Hodnota filmu záleží z velké části na tom, jaká péče se mu věnuje před vstupem do ateliéru. Týká se to zejména scénáře. Je třeba s potěšením konstatovat, že všechny naše větší výroby tuto věc už pochopily a že dají scénář třeba dvakrát až čtyřikrát přepracovat za účasti významných literátů a podobně, takže režisér vstupuje do ateliéru se scénářem co nejdokonalejším. A dokonalý scénář je nejbezpečnější základnou dobrého filmu.

Důležitou otázkou, kterou se budeme muset vážně zabývat, je filmový dorost. Týká se to především dorostu režijního, ale i ostatních složek filmové tvůrčí práce. Film dnes vyžaduje tak závratných investic, že se nelze divit podnikateli, když nespěchá jeho realizaci sebetalentovanějším, avšak nevyzkoušenému začátečníkovi. Velmi mnoho dalo by se tu vykonat systematictější natáčením krátkých hraných filmů, jejichž výrobní náklady se pohybují kolem 150 000 K. Podpora na tyto filmy by musela být ovšem tak upravena, aby riziko podnikatele bylo co nejmenší. Rozhodně byla by to však investice užitečná, poněvadž by nám pomohla objevovat nejen příští režiséry, nýbrž i herce, architekty, hudební skladatele a podobně.

Ministr Dr. Jaroslav Kratochvíl: Chtěl bych si s vámi před letošními Filmovými dny pohovořit o tom, co se od posledních Filmových dní udělalo dobře, co špatně a co by se v budoucnu mělo a mohlo dělat ještě lépe. Prosím, abyste považovali tuto dnešní schůzi za jakousi pracovní konferenci, kde bychom si otevřeně řekli o všech stínech i kladech, které jsme od posledních Filmových dní v našem filmu objevili, a kde bychom se poradili, co a jak dělat dále. Debatu doporučuji rozdělit tak, že bychom nejprve mluvili o tom, co se nám líbilo, pak o tom, co se nám nelíbilo – a nakonec o práci do budoucnosti.

Dr. Miroslav Rutte: Téměř rok čtu již ve funkci filmového lektora námětů a scénáře a získal jsem při tom určité zkušenosti. Líbí se mi například, jak se český film zlepšil po stránce techniky psaní scénáře i řeči filmu. Nelíbí se mi však, že obchodně úspěšný námět je jinými produkcemi v nových a nových obměnách opakován. Několik takových opakování jsme proto také jako filmoví lektoři zamítli. Líbí se mi, že film zabíhá stále častěji do současnosti. Jestliže vykreslí živě dnešního člověka kterékoli společenské třídy, stává se bezděky filmem o pracujícím člověku, jak si jej přál vidět pan ministr Dr. Kratochvíl.⁶⁾ Za velkou vadu českého filmu pokládám však nedostatek hereckého materiálu. Trpí tím především sám film, který tímto opakováním stejných tváří dostává rys jednotvárnosti – a trpí tím i samotní herci. Zde by měla být zjednána náprava. Musíme hledat cesty, aby se co nejvíc získali noví herci.

Žijeme v době velmi dramatické. Zdálo by se snad proto přirozené, že se filmová výroba vyhýbá dramatům. Utíká se k dobovým, nebo dokonce historickým námětům. Tím by ovšem zanedlouho utrpěl[a], poněvadž by se stal[a] stereotypní. Útěkem od dramatu se také bezděky dostáváme do sféry lehkých, až příliš nenáročných veseloher, stavěných tak, aby nikde nemohly narazit – a tím se vzdalujeme umění. Mohlo by se stát, že by filmy byly natáčeny jen se zřetelem k tomu, aby naplnily kina.

Ministr Dr. Jaroslav Kratochvíl: Kdo chce ještě přednést nějakou kritickou poznámku?

Předseda Emil Sirotek: Snad by bylo správné, kdyby nám teď něco řekli herci.

Otomar Korbelář: Považuji za nejdůležitější stránku námětovou. Sám za sebe mohu prohlásit, že jen na základě špatného námětu nebo scénáře jsem odmítl mnoho filmů. Pracuji i ve filmu už mnoho let a zejména dříve jsem se setkával velmi často se slabými náměty. Dnes už je to mnohem lepší, hlavně proto, že tu jsou určité předpoklady, abychom se na film mohli dívat jako na práci po všech stránkách seriózní. I dnes chybí nám však mnoho k úplné dokonalosti.

Ministr Dr. Jaroslav Kratochvíl: Mluvílo se zde o tom, že film utíká velmi často od skutečnosti, že si raději volí náměty dobové nebo historické – nebo že dokonce se pohybuje v ovzduší kondelíkovské idyly. Do jisté míry to snad souvisí s dnešní dobou, která takovéto filmy vyžaduje. Může se to snad jevit jako nedostatek odvahy – avšak zároveň je to ovlivněno obavami před zásahem filmové cenzury. Útěk od skutečnosti přináší nejmenší nebezpečí, že by se někde narazilo, kdežto náměty z reálné přítomnosti jsou po této stránce už ožehavější. Musíme se proto snažit najít kompromisní cestu.⁷⁾

Václav Řezáč: Kritika vytýkala všem mým dosavadním románům, že se vyhýbám sociální aktualizaci. Tento požadavek představuje však dnes neřešitelnou situaci. Šlo by o to, aby naše práce byla už v námětu novou skutečností uměleckou, která bude vyžadovat ovšem pokaždé nové řešení. To, co děláme, je většinou setrvávání na starých, naučených filmových vzorech.

Ing. Karel Smrž: Zdůrazňuji znovu potřebu výchovy autorů. Přáli bychom si, aby naši spisovatelé spolupracovali s českým filmem. Aby však tato spolupráce přinesla oběma stranám uspokojení, musíme literátům dát technické předpoklady jejich práce pro film, tj. musíme je naučit pro film psát.

Václav Řezáč: Technické předpoklady jistě. Není však dobře, jestliže se na literátech žádá, aby napsali takový a takový filmový námět jen proto, že tento charakter filmu má právě obchodní úspěchy a – jak se říká – že se právě nosí. Má se přihlížet k tomu, že umělec může vydat dobré dílo jen tehdy, je-li blízké jeho individualitě. Pak už je lhostejné, jde-li o veselohru, drama nebo tragédii. Tragédie nebyla v poslední době vyrobena vůbec. Proč z dvaceti filmů nemohly být alespoň dvě tragédie, které nekončí obvyklým happy endem?

Ing. Karel Smrž: Upozorňuji, že alespoň jeden takový film vyroben byl. Je to NOČNÍ MOTÝL režiséra Čápa, který natočila společnost Lucernafilm. Přiznávám však, že tragédie jsou dnes v českém filmu opravdu výjimkou. Nelze se tomu valně divit. Dnešní doba je taková, že dvouhodinová návštěva kina je pro diváka útekem z dnešního světa do světa jiného, který dává zapomínat.

Dr. František Kožík: Film NOČNÍ MOTÝL je ovšem tragédie soukromá. Tragédie obecné se dnes dělat nedají. Spíše náměty optimistické jsou nám bližší. Na filmu NOČNÍ MOTÝL je

také nejlépe vidět, jak se dnes zlepšila technická stránka stavby scénáře. Vidím však v dnešní produkci jistý úpadek umění režiséřského. Jako příklad chtěl bych uvést film ROZTOMILÝ ČLOVĚK. Je to – pravda – průměrně dobrý film, režijně však nepřináší ani krok kupředu. Rozhodně se připojuji k návrhům Ing. Smrže, aby se vyráběly krátké hrané filmy, jejichž režie by byla svěřována talentovaným adeptům. Je to cesta, jak vychovat režiséřský dorost.

Josef Kopta: Chápu, že producent nemůže riskovat u celovečerního hraného filmu. Film je příliš drahá záležitost a kdyby se měl vinou režijního adepta zkazit, znamenalo by to obrovské hospodářské ztráty.

Dr. Vladislav Vančura: Vracím se ještě k námětům a jejich aktualizaci. Filmoví producenti a režiséři měli by se pečlivěji rozhlížeti po literatuře. Jistě by tu našli velmi vhodné filmové předlohy, které mají velmi úzký vztah k dnešku. Jako příklad chtěl bych uvést právě vyšlou knihu spisovatele Steinbecka *Hrozny hněvu*.

Tajemník Miroslav Rumler: Nesmíme ovšem zapomínat, že co se dovolí v literatuře a snad i na divadle, nemusí ještě projít ve filmu. Kniha má proti filmu neporovnatelně menší publicitu. Proto jsou cenzurní zásady filmové mnohem přísnější. Jde tu ostatně o zcela jiný cenzurní sbor, než jakému jsou předkládány knihy. Dnes si nemůže nikdo dovolit udělat film neopatrně a pak si jej dát filmovou cenzurou zakázat.

Dr. Vladislav Vančura: Tato námitka je ovšem velmi podstatná. Chtl bych se však zmínit ještě o jedné chybě, která se často vyskytuje. Velké produkční firmy měly by mít scenáristicky připraveny alespoň dvě až tři věci. Když jim některý scénář z nejruznějších důvodů zůstane někde viset, aby měly připravenou další práci.

Dr. Miroslav Rutte: Tuto zásadu jsem proklamoval už dávno. Ale chtěl bych se ještě vrátit k otázce tragédie ve filmu. Dovolte mi, abych citoval sám sebe. Napsal jsem totiž jednou, že je lépe pro něco velkého padnout než pro něco malého žít. Tragédie je velice zanedbávána – a myslím že neprávem, poněvadž v dobrém scenáristickém a režijním podání by mohla mít stejný úspěch jako veselohra nebo optimistická komedie. Chybí nám tu ještě dost režiséřské vynalézavosti – jako nám kdysi chybělo základní filmové řemeslo.

Václav Řezáč: Točí se to stále kolem nejožehavějšího problému, aby umělec netvořil z toho, co je žádáno, nýbrž z toho, co je mu nejbližší.

Dr. Miroslav Rutte: To je ovšem nejpřirozenější umělecký požadavek. Vracím se však znovu k tomu, zda by se nedalo zařídit, aby výrobní firmy měly připravený zásobní scénář. Tím bychom se asi vyhnuli mnoha filmům natáčeným narychlo a bez patřičné přípravy jen proto, aby nepřišel nazmar volný ateliérový termín.

Ing. Karel Smrž: O této věci jednal Filmový poradní sbor už asi před více než dvěma lety. Také tenkrát se stávalo, že narychlo povolené náhradní filmy vycházely jako nejhorší filmy celého období. Důvody urychleného a liberálnějšího projednávání byly tehdy ovšem jiné. Šlo o to, aby ateliér, v němž už byl zajištěn termín, nebyl najednou bez práce a aby nemusel propouštět příležitostné dělníky. Šlo tedy o důvody sociální. Tehdy se ve Filmovém poradním sboru uvažovalo o tom, financovat napsání několika dobrých scénářů, které by už také byly napřed projednány a mohly by tak být nabídnuty producentovi, jehož výrobní program nebyl schválen. Tehdy jsem na vlastní pěst – poněvadž jsem se obával dlouhých úředních průtahů a věc nesnesla odkladu – učinil pokus dobrý



Portrét Karla Smrže z dílny Josefa Sudka
Foto archiv

námět a scénář opatřit. Vyzval jsem několik mladých, právě nezaměstnaných scenáristů, aby mi předložili náměty buď původní, nebo podle získatelných literárních předloh, přečetl jsem asi 18 prací a nakonec jsem požádal mladého scenáristu Josefa Macha, aby vypracoval scenáristicky svůj vlastní námět nazvaný tenkrát „Půlnoční valčík“. Ačkoli jsem mu nemohl dát jistotu žádnou – a finančně jsem jeho práci nemohl ani zálohovat – dal jsem mu oprávněně naději, že nejdéle do půl roku bude věc zakoupena. Stalo se to ještě dříve. Za necelé čtyři měsíce koupila tento námět společnost Elekta-Slaviafilm, která jej nyní bude natáčet za režie J. A. Holmana pod názvem MODRÝ ZÁVOJ. Na scénáři spolupracovalo pak ještě několik našich nejlepších spisovatelů a lze doufat, že z MODRÉHO ZÁVOJE bude jeden z nejlepších filmů poslední doby.⁸⁾ Domnívám se vůbec, že takováto věc by se nedala dělat úřední cestou. Filmové studio jakožto

instituce, jejímž úkolem je péče o kulturní a umělecké povznesení úrovně českého filmu, mohlo by takovouto akci snadno organizovat, kdyby se mu dostalo k tomu potřebných prostředků. Doporučovalo by se mít v zásobě dva až čtyři dobré a schválené náměty různého charakteru. V poslední době se na mne obrátilo několik výroben s dotazem, zda ve Filmovém studiu není nějaký hotový a natáčeníschopný scénář. Celá tato akce by podle mého odhadu vyžadovala nákladu asi 100 000 K. Byla by to vlastně položka průběžná, poněvadž ve chvíli, kdy by nějaký výrobce scénář zakoupil, vracely by se peníze buď zase zpět do státní pokladny, nebo by jich bylo lze použít k zakoupení a scenáristickému vypracování dalšího námětu. Sbor filmových lektorů by tady jistě rád a aktivně spolupracoval.

Tajemník Josef Jauris: Výchova mladých režisérů je velmi nutná. Mladí adepti režie neměli dosud možnost samostatné práce. Vře se přimlouvám za to, aby skutečně nejen adepti režie, nýbrž i scenáristé, architekti a tak dále byli vyzkoušeni na krátkých filmech. Máme asi dvacet režisérů celovečerních filmů, registrovaných v režisérské sekci. Musíme mít odvahu říci alespoň deseti z nich, aby si našli jiné zaměstnání. Nic totiž nереžirují – a když se nakonec k jednomu filmu ročně dostanou, vypadá podle toho. Pět až šest režisérů musíme mít opravdu kvalitních. Akce krátkých hraných filmů je po této stránce velmi účelná, a musíme proto napnout všechny síly, abychom ji skutečně v plném rozsahu uskutečnili. Jinak vezmeme mladým lidem chuť k práci a zklameme je na každém kroku. Žádá pak pana ministra Dr. Kratochvíla, aby snad už z dnešní přátelské schůzky vyšlo nějaké zásadní rozhodnutí.

Otomar Korbelař: Pro mladé adepty režie se opravdu musí něco udělat. Přidělení takového adepta režisérovi celovečerního filmu bude podle mého názoru na prospěch režisérovi i hercům.

Tajemník Josef Jauris: Podle dnešních směrnic musí adept režie asistovat v pěti celovečerních filmech. To také udělá, podá o tom zprávu – ale pak se při režii opět neobjeví.

Předseda Emil Sirotek: Toto organické začlenění talentovaných adeptů režie do výrobního procesu českého filmu je nutné. A je tu i možnost, aby se skutečně provedlo. Musíme si však přiznat, že prakticky jsme dosud neudělali nic nebo jen velmi málo. Vraťme se však nejprve k otázce námětů a scénářů. Vítám podnět, který tu vyslovil pan Dr. Rutte. Také tuto věc bude třeba prakticky a organicky připravit.

Ministr Dr. Jaroslav Kratochvíl: Navazuji na to, co právě řekl pan předseda Sirotek – a obracím se proto ke stolu pánů literátů. Přiznejme si, že happy end neznamená vřdycky, že by muselo jít o film s veselým koncem. Domnívám se, že bychom se neměli snažit stůj co stůj lidi jen bavit. Myslím naopak, že bychom se neměli bát takzvaných dramat. Je lhotejné, vidí-li divák veselohru nebo drama. Důležité je jenom to, aby mu [film] dovedl říci něco pozitivního, něco, co si může z kina ještě odnést. Rozhodně bychom si však jistě všichni přáli, aby v každém z našich filmů bylo více kladů – ať už jde o veselohru, drama, nebo tragédii.

Pokud jde o filmový dorost, myslím, že tu spíše chybí řádná organizace této práce. Ti nejlepší se přece musí vřdycky uplatnit. Režiséři, kteří dostanou adepty do práce, mají je vychovávat. I to je podle mého mínění pouze otázkou vhodné organizace. Každý učedník má právo stát se mistrem ve svém oboru. Nevím, zda je vhodnější cesta režijní asistence při natáčení celovečerních filmů, nebo natáčení krátkých hraných filmů, rozhodně je však třeba vyzkoušet, co v těch mladých lidech opravdu je. Stačí jen dát vhodný návrh, prostředky se na to jistě najdou – a už se může na této věci pracovat.

Ing. Karel Smrž: Chtěl bych reagovat na dvě věci z předcházející debaty. Především k otázce tragédie. Nemusí vřdy zatížit diváka pesimistický dojem, když odchází z kina. Jde jen o to, aby to nebyla tragédie vysloveně osobní a aby byla vřdy vyvážena nějakou většou a trvalejší hodnotou. Chtěl bych jako příklad uvést připravovaný film „Do posledního dechu“. Člověk tu umírá, ale jeho dílo žije, poněvadž svou prací si postavil pomník.⁹⁾ A teď druhá věc, týkající se výchovy adeptů. Ideální by bylo, kdyby se například adept režie během práce nebo v přestávkách a po filmování mohl svého mistra ptát, proč to či ono dělá tak a tak, debatovat s ním o jiných možných řešeních a podobně. To všechno není ovšem při překotné práci v ateliéru možné, poněvadž pak by se film natáčel nejmeně třikrát tak dlouho a stál by úměrně více. Tady by mohla pomoci jenom filmová škola, kdyby k jejímu zřízení mohlo dojít.

Ministr Dr. Jaroslav Kratochvíl: Pak ovšem bych považoval za nejúčelnější praktické zkoušky adeptů – tedy snad krátké hrané filmy.

Předseda Emil Sirotek: Za výchovu adeptů jsou zodpovědni především sami výrobci. Pokud se o tuto otázku zatím nestarají, bude třeba jistého imperativu, poněvadž jinak bychom dlouho nedošli k žádným výsledkům. Tuto otázku musí si vyjasnit Filmové ústředí a přijít pak do Filmového poradního sboru s definitivním návrhem na skutečné řešení.¹⁰⁾

Předseda Miloš Havel: Filmová produkce stojí v dnešní době před velkým úkolem. Nemůžeme vyrábět filmů mnoho. Jednak je tu omezený příděl dřeva, citlivého materiálu

a jiných surovin potřebných k výrobě filmů, jednak je nedostatek ateliérového prostoru. Musíme se proto snažit vyrábět pouze dobré filmy. Je tu už lektorské síto, které podle číslic, jež nám tu udal pan Ing. Smrž, řadu nehodnotných námětů odmítlo. Toto síto musí být co nejprísnejší. Otázka námětová není tak složitá, jak se nám na prvý pohled zdá. Nelekejte se dramati ani tragédií. Je pravda, že náklad každého českého filmu je dnes velmi vysoký. Ale na druhé straně máme dnes na trhu tak málo filmů, že si můžeme dovolit i to, co by si v jiných dobách obecnost nepřála, poněvadž každý český film má velmi slušné návštěvy, ať už jde o veselohru, drama, nebo i tragédii, o které se tu tolik mluvilo. Jde jen o to, aby to byl po všech stránkách dobrý film – a pak to může být třeba i tragédie.

Ted' k otázce filmového dorostu. Je dnes ve velmi těžké situaci, poněvadž není dobře možné svěřit novému člověku tak obrovský kapitál, jakého dnes výroba jediného filmu vyžaduje. Pro výrobce je to nešmírně riskantní. Krátké hrané filmy mohly by ovšem ukázat, co v adeptovi režie opravdu je, a mohly by vůbec přispět ke školení těchto mladých lidí, pokud mají skutečný talent. Každá výrobní společnost měla by se však snažit vychovávat si nového tvůrčího pracovníka. Učinili jsme v Lucernafilmu úspěšný pokus s Františkem Čápem. Ale než mu byla svěřena režie prvního a málo významného filmu, prodělal na Barrandově spoustu jiných prací, které s filmovou tvorbou přímo nebo nepřímo souvisejí. Zejména pracoval v mnoha filmech jako zapisovatel (script), poněvadž tato práce nejúžeji souvisí s prací režiséra a dává adeptovi také spoustu technických poznatků, bez nichž by se jako samostatný režisér neobešel. Režisérovi už osvědčenému by se mělo ponechat na vůli, aby si sám vybral adepta, kterého by si vychoval. Z filmové školy nikdy nemůže vyjít člověk, který by prakticky plně ovládal svůj úkol. Sebelepší vysvědčení není ještě zárukou, že se adept prakticky osvědčí. A tak jsme dnes před skutečností, že filmoví tvůrčí pracovníci nám stárnou, aniž [by] za ně byla náhrada. Od těch stárnoucích lidí nemůžeme chtít, aby se v celém rozsahu přizpůsobili nové době a jejím požadavkům. Dostávají se tak pomalu z tohoto oboru ven – a jiné zde zatím nemáme. Pokud jde o otázku námětu, autorů bylo by tu dost. Spisovatelé se dají získat, když se jim uhradí alespoň takový honorář, jaký mají ze své činnosti literární. Nezáleží na tom, že eventuálně polovina těchto věcí bude při nejlepší obapolné vůli pro film neupotřebitelná. Budou to stejně dobře investované peníze, poněvadž se v okruhu dobrých autorů vzbudí zájem o práci ve filmu.

Redaktor Jindřich Elbl: Tuto rozpravu jsem slyšel už za doby, kdy jsem byl členem Filmového poradního sboru každý rok nejméně jednou. Týká se vlastně tří věcí: výběru vhodných námětů a otázky jejich scenáristického zpracování, reprodukce herecké a vyhledávání nových tvůrčích filmových pracovníků. Na půdě Filmového studia měli jsme svého času spoustu porad se zástupci organizací literátů. Tenkrát se věc tříštila o honorář. Jistě mnoho našich spisovatelů by se našlo, kteří by chtěli s českým filmem spolupracovat. Neznamenaloby to ještě odchod od jejich vlastní literární tvorby – a pro český film by to byl jistě velký přínos. Dnes se už poměry změnily tak, že ani otázka honorářů nemůže stát této spolupráci v cestě. Je tu však další otázka praktická: kam mají náměty posílat. Producentovi? Když se mu námět líbí, pak jej koupí. Ale nemá-li o věc podobného charakteru zájmu, hodí ji do koše. Snad by bylo nejlépe, kdyby naši spisovatelé se mohli obracet přímo na Filmové studio. Přítel Smrž by tuto věc mohl organizovat

tím lépe, že už z předcházejících různých námětových akcí zná spoustu autorů, kteří by uměli pro film psát. S mnohými, zejména těmi mladšími, se zná dobře i osobně, a mohl by proto tuto akci úspěšně vést. Velmi vážný je problém scenáristů. Snad i autoři by mohli mít nějaký nápad na zlepšení práce na scénáři. Za myšlenku několika zásobních, dobrých scénářů, které by byly výrobcům k dispozici, když z jakéhokoli důvodu je jejich výrobní program zamítnut, se vřele přimlouvám. Je to věc, kterou by zase mohlo zařídit Filmové studio snad asi tak, jak tu Smrž referoval o vzniku námětu a scénáře filmu MODRÝ ZÁVOJ.

Ted' bych chtěl ještě něco říci na adresu lektorského sboru, do něhož byli povoláni vážení pánové z řad našich literátů a dostali za úkol, aby posuzovali filmové náměty a scénáře. Pokud jde o ty scénáře, posuzují už hotové dílo, které je podkladem skutečné filmové tvorby. Zdůrazňuji t v o r b y, poněvadž film se musí tvořit, nikoli jen vyrábět. A ve scénáři je vlastně už na papíře vytvořen. Filmoví lektori jsou čtyři. Pokud vím, dělá se to tak, že každý scénář dostanou dva z těchto čtyř lektorů a dají k němu své připomínky. Pan hlavní lektor tyto připomínky ve Filmovém poradním sboru tlumočí a podá k nim referát, co by se mělo ve scénáři ještě upravit a jak. Jsou-li námitky, dohodne se Filmový poradní sbor formou hlasování, které z nich uznává za vhodné a které neuznává. Sdělí pak nějakou cestou producentovi, aby těchto námitek při úpravě scénáře dbal. Co se děje dále, nevím. Považoval bych však za velmi účelné, aby filmoví lektori, kteří mají proti scénáři nějaké námitky, se sešli alespoň s režisérem a scenáristou a probrali s nimi tyto námitky formou diskuse. Tak by se dalo z vadného scénáře odstranit hodně chyb. Kromě toho mohlo by z takových debat vyplynout i pánům lektorům mnoho cenných poznatků pro jejich vlastní práci. Dověděli by se například, proč se to či ono dělá tak a tak – a proč ne jinak. Při těchto debatách by se také navzájem poznali.

Otázka dorostu. O tom se diskutuje již asi osm let. Prakticky když jde o adepta režie, vím, že je vyloučeno, aby si kterýkoliv z našich režisérů někoho chtěl vychovat. Jsou všichni nesmírně žárliví na to, co umí, a nepustí adepta, z něhož by jim mohla vyrůst konkurence, kupředu. To také od nich nemůžeme žádat. Výrobní by si měly na svou vlastní odpovědnost a útraty vychovat mladého režiséřského adepta. Této myšlenky pana předsedy Havla bych se dnes uchopil okamžitě a přinutil bych existující tři či čtyři výrobní skupiny, aby si vybraly některého z talentovaných režijních adeptů a na vlastní náklad si je vychovaly asi tak, jako si vychovala společnost Lucernafilm režiséra Františka Čápa. Toto rozhodnutí by se mělo stát nejdéle do čtvrt roku. Jinak ovšem bych se velmi přimlouval za filmovou školu. Víím, že to neznamená, že člověk, který má v ruce dobré vysvědčení, může v každém případě se také dobře uplatnit prakticky, ale takto vzdělaní lidé budou jistě iniciativnější. Pokud však víím, nedá se filmová škola v dohledné době uskutečnit, takže tím spíše má význam školení adeptů v rámci jednotlivých výrobních skupin.

Otázka krátkých hraných filmů je otázkou především hospodářskou. Proto se tu vyskytuje tolik nesnází. Výrobce takového filmu jej nemůže nikdy amortizovat, nedostane-li se mu podpory. Tím spíše ne, budou-li se dodatky přidávat k celovečernímu filmu zdarma, jak jsem se nedávno dočetl, a sice v inzerátu jedné půjčovny. Vhodnější by bylo – jak se o tom už zmínil pan ministr Dr. Kratochvíl – natočit několik samostatných aktovek skloubených společným dějovým pásmem tak, aby je bylo lze předvádět jako

celovečerní program. Na každou z těchto aktovek, kterou by pak režíroval na zkoušku jeden z adeptů, bylo by ovšem třeba najít vhodný námět.

Na organizované shromažďování námětů kladl bych velký důraz. Z vybraných vhodných prací měly by být vypracovány scénáře, přičemž by se mohli uplatnit zase noví lidé.

Ted' ještě k herecké otázce. Máme opravdu malý výběr herců. Potřebovali bychom, aby se naši výrobci rozhlédli i po venkovských divadlech, kde by jistě našli nové síly, které by osvěžily náš herecký soubor, jak jej v našich filmech vídáme.

Ing. Karel Smrž: Pan redaktor Elbl mluvil tady o formě, kterou [se] tlumočí výrobcům připomínky lektorů a členů Filmového poradního sboru. Děje se to skutečně tak, jak by si přál. Z časových důvodů není ovšem možné, aby projednávání připomínek se zúčastnili oba lektori, kteří posuzovali scénář – ačkoli i k tomu už několikrát došlo. Projednávám proto všechny připomínky s režisérem a scenáristou filmu sám ve formě často několik hodin trvajících, velmi podrobných diskusí. Namítané věci si poznamenává režisér i scenárista do svého scénáře, který mi pak znovu předkládá k nahlédnutí, aby bylo lze zjistit, zda úpravami bylo vzneseným námitkám učiněno opravdu zadost. Mohu říci, že jsem získal z dosavadní práce nejlepší zkušenosti: opravy se provádějí velmi pečlivě, až na malé výjimky, které jsou pak upraveny na místě, vyhovují dobře vzneseným námitkám, a pokud lze konstatovat z předváděných hotových filmů, režiséři se těmito připomínkami skutečně řídí.

Krátký hraný film je otázkou nesmírně důležitou. Přiznávám, že především hospodářskou – ale tato věc by se dala vyřešit uvolněním takových podpor, aby se výrobní riziko podnikatelské snížilo na minimum. Nesmírně důležitá je u tohoto druhu filmu otázka námětu. Krátký film nemůže řešit nějaké složité problémy. Nemá na to při své obmezené metráži prostě čas. Zároveň však musí mít tolik nových a nových situací, aby zájem diváků nikde neuvízl na mělčině. Není to tak jednoduché, jak by se zdálo. Měl jsem příležitost přesvědčiti se o tom prakticky, když po realizaci krátkého hraného filmu firmy Nationalfilm STŘEVÍČKY SLEČNY PAVLÍNY prošlo mýma rukama nejméně asi 30 námětů na další krátké hrané filmy, které chtěli natáčet jiní filmoví adepti režie. Sotva dva až tři z těchto námětů a zase až po velkých úpravách – [byly] upotřebitelné. Krátké hrané filmy jsou velmi výhodné zejména proto, že při nejmenším riziku podnikatelském mohou nejlépe odhalit schopnosti adeptů všech složek filmové tvůrčí práce.

Ředitel Karel Feix: Pokusil jsem se natočit první krátký film tohoto druhu. Chtěl bych však upozornit, že práce adepta některého filmového odvětví musí být vyvážena tím, že v jiných oborech jsou už lidé zkušení. Není dobře možno natáčet film, který by režíroval adept a v němž by výhradně hráli také adepti. Takovýto film by byl odsouzen k nezdaru už napřed.

Ing. Karel Smrž: Vracím se ještě k otázce shromažďování filmových námětů. Filmové studio to dělá téměř už od svých počátků a má po této stránce takovou publicitu, že na jeho adresu docházejí nevyžádané náměty z oblasti celého protektorátu. Ale na tuto instituci se obracejí dnes i naši spisovatelé, když se domnívají, že buď některá z jejich knih, nebo původní námět byly by vhodnou filmovou předlohou. Nebylo by proto nesnadné organizovati tuto věc systematictěji. Za spolupráce lektorského sboru dalo by se pak poměrně snadno zařídit, aby z několika opravdu dobrých námětů různého

charakteru byly vypracovány scénáře, které by byly také už napřed projednány ve Filmovém poradním sboru, takže by mohly být nabídnuty výrobci tehdy, když jeho projednávaný film je z jakýchkoli důvodů zamítnut. Během několika měsíců mohli bychom tak mít několik hotových a dobrých scénářů k dispozici.

Ředitel Karel Feix: Pokud jde o Filmové studio, osvědčily se nám soutěže, které byly dosud vypisovány Filmovým studiem. Ať už šlo o prvou, na nejširším podkladě organizovanou soutěž, nebo o námětovou akci z roku 1939, každá z nich nám přinesla řadu námětů, které byly nejen průměrné, nýbrž často až nadprůměrné. Až na malé výjimky, zaviněné jinými okolnostmi, znamenaly tyto náměty vždycky dobré filmy. Doporučuji proto, aby tyto soutěže byly i nadále vypisovány v určitou dobu nejméně jednou ročně. Výrobní firmy se dnes samy snaží, aby získaly vhodné filmové náměty. Stará se o to jejich dramaturgické oddělení. Je pravda, že dnes máme málo dobrých scenáristů. V tomto oboru potřebujeme také nové lidi. Práce na scénáři nemá však být svěřována jedinému člověku. Osvědčil se takový pracovní postup, kde hotový scénář je ještě znovu a znovu prodiskutován dalšími třemi až čtyřmi spolupracovníky, mezi nimiž jsou například spisovatelé, kteří mají k filmu poměr, a tak dále. Do takového kolektiva by měli přijít právě ti mladí lidé, kteří by se chtěli scenáristy stát, aby se tu se scenaristickou prací dokonale seznámili. Soutěž by měla být vypsána i na náměty krátkých hraných filmů, poněvadž toto odvětví je zcela speciální a nedá se slučovat s normálním filmem hraným.

Dr. Vladislav Vančura: Z celé debaty vyplývá, že český film potřebuje se starat o výchovu svého dorostu. Nejideálnější by byla filmová škola. Je-li však tento projekt neuskutečnitelný, mělo by se pamatovat alespoň na jinou formu školení, například na vydávání sbírky publikací, z nichž každá by se podrobně zabývala jedním z mnoha úseků filmové tvůrčí i technické práce. I to by byl dobrý počín k výchově filmových adeptů.

Redaktor Jindřich Elbl: Publicistická činnost mohla by tu hodně pomoci. Je zatím na pramizerné úrovni. Domnívám se, že návrh pana Dr. Vančury je za daných okolností brilantním východiskem z této situace. Je to návrh zcela konkrétní, který by mohl a měl být co nejrychleji realizován. Ať se Ing. Smrž a redaktor Havelka spojí s panem Dr. Vančurou a vypracují návrh souboru takovýchto publikací, které by pak mohly být s podporou z veřejných prostředků vydávány například v knihovně ČEFIS, která se už na filmovou odbornou literaturu specializovala.

Dr. Vladislav Vančura: K otázce soutěží na širokém podkladě bych chtěl poznamenat, že skuteční spisovatelé, i když budou vyzváni, se jich nezúčastní prostě proto, že by se mohlo snadno stát, že ve výsledcích by byli předstiženi novým, neznámým dosud jménem.

Tajemník Miroslav Rumler: Prvý krok, který by se měl udělat v otázce námětů a scénářů, je zajištění několika vhodných námětů nebo dokonce už vypracovaných scénářů, jež by si mohla výrobní firma vybrat a zaplatit například ve Filmovém studiu. Pak by se nemohlo stát, že výrobci půjdou do ateliéru nepřipraveni.

Předseda Miloš Havel: Získání vhodných námětů je poměrně jednoduché. Stačilo by vyzvat určitý počet spisovatelů, aby napsali filmovou povídku, která by jim byla honorována. Dodané práce by pak byly posouzeny a vhodné by autor rozepsal – zase za zvláštní honorář – ve formě treatmentu. To je jediné vhodné řešení. Soutěž nás zatíží spoustou

námětů, z nichž jen velmi malé procento bude vhodných. Výběr dá velkou práci. Je proto lépe koncentrovat se jen na užší okruh skutečných literátů. Finanční otázka není tu tak velká, aby hrála nějakou závažnou úlohu. Kdyby se na tuto akci uvolnilo asi 100 000 K, jistě by se alespoň třetina mohla vrátit zpět, poněvadž alespoň třetina námětů by byla schopna realizace.

Tajemník Miroslav Rumler znovu zdůrazňuje, že je lhostejné, jakým způsobem se k zásobě námětů dojde, ale je důležité, aby ji Filmové studio mělo – a mohlo je proto výrobnám nabízet.

Ing. Karel Smrž: Abychom si tedy shrnuli všechno, co se tu k otázce námětů prodiskutovalo: především jde o jakési soustředění sběru filmových námětů ve Filmovém studiu. Poněvadž se už vlastně děje, bude to vyžadovat jen jisté organizace. Pokud pak jde o nějakou námětovou akci, tu už Filmové studio připravuje tak, že bude moci být vyhlášena už na letošních Filmových žních. Podle dosavadních propozic bude to jakási kombinace širší soutěže s pevnými objednávkami námětů od vybraného okruhu spisovatelů, jejichž dosavadní práce poskytuje naději, že by dovedli pro film psát.

Tajemník Josef Jauris: S obsazováním rolí si někdy skutečně nevíme rady. Venkovská divadla dělají velké potíže a nechtějí herce pouštět do Prahy, poněvadž jich mají málo. Obecenstvo si však přeje a i kritika po tom volá, aby byl počet herců rozmnožen. Pak je tu otázka filmového komparsu. S tím musíme něco dělat. Hledí se na něj jako z povzdálí. Máme dnes asi tisíc členů sboru a kompars vypadá velmi dobře, takže si mohou výrobci skutečně vybrat. Jak je důležitý, ukázalo se například ve filmu NOČNÍ MOTÝL. Obtíž je teď s komparem pánským, který málem nebude, poněvadž je zařazen do pracovního procesu. Budeme asi muset soustředit 150 až 200 osob a stabilně je zaměstnat s pevným měsíčním platem – podobně jako to udělali v Německu, abychom o kompars, hlavně pánský, nepřišli vůbec. Za těchto okolností museli by pak být kdykoli k dispozici. Jinak by se mohlo stát, že bychom jednoho dne byli úplně bez komparsu.

Předseda Emil Sirotek: To je ovšem problém, který si musíme vyřídit interně. Pokud jde o divadelní herce, bude záhodno tuto věc nějak vyřešit. Jednali jsme již s panem ministrem školství Kaprasem, kde jsme se však dověděli, že divadelní herci se filmováním kazí. I v jiných otázkách tohoto druhu jsme tam nenašli dobrou půdu. Vznáším proto prosbu na pana ministra Kratochvíla, aby ve vhodnou dobu s panem ministrem Kaprasem o této věci pojednal, aby byla zjednána náprava.

Ministr Dr. Jaroslav Kratochvíl: Přišel jsem mezi Vás, abych se tu poučil, co a jak by se mělo v budoucnosti dělat. Začneme nejprve u těch námětů: z toho, co jsem tu slyšel, soudím, že je to především věc řádné organizace. Výběr autorů a prací je ovšem individuální a dotýká se charakteru tvořivosti spisovatelů, kteří by mohli být filmu užiteční. Buď někdo má něco v hlavě, nebo nemá. To to se ovšem nedá docílit organizací. Pokud vím, je už jedna námětová akce v proudu. Je to akce – jak bychom ji mohli nazvat – „plné skříň“. To je ovšem akce jednorázová. Bude užitečná i tehdy, přineseli nám jen několik málo upotřebitelných námětů. Z Filmového studia bylo by třeba utvořit docela pravidelnou sběrnou námětů, což by ovšem vyžadovalo určité publicity. Spisovatelé by museli vědět, že námět, který sem pošlou, bude skutečně posouzen po stránce filmové upotřebitelnosti, a bude-li uznán za vhodný, že bude i dále zpracován a nabídnut výrobě.

Ing. Karel Smrž: Velké publicity nebude ani třeba, poněvadž za dobu svého působení si Filmové studio vybudovalo v tomto směru už určitou tradici, takže autoři sem chodí se svými náměty sami.

Ministr Dr. Jaroslav Kratochvíl: Tím lépe. Rozhodně by se však doporučovalo připravit každý rok k určitému datu jednorázovou námětovou akci, která by se stala v českém filmu jakousi tradicí a pravidelností. To je věc, s níž bychom mohli ještě letos začít. Finanční prostředky k tomu jistě najdeme.

Pokud jde o scénáře, je to podle mého mínění především otázka specializace. Aby někdo dovedl napsat dobrý scénář, musí znát i mnoho věcí z filmové techniky a podobně. Doporučovalo by se snad, aby se několik mladých talentovaných lidí specializovalo na psaní filmových scénářů podle vlastních nebo cizích námětů. Je důležité, aby se z toho nedělalo řemeslo.

Pokud jde o zásobní scénáře, považuji tuto věc za opravdu důležitou. Je tu nebezpečí, že některé z nich zastarají, než bude o ně projeven zájem. Ale tady by se mohlo Filmové studio téměř ve všech případech postarat o to, aby se věc nějak upravila. Domnívám se, že několik vhodných a opravdu dobrých námětů by se mělo ihned zpracovat na scénáře. Také na to by se prostředky našly. Pak by tu byla rezerva, po níž se volá a která je opravdu užitečná. Rozhodně bych nebyl proti tomu, aby se na to uvolnily potřebné peníze.

Ing. Karel Smrž: Nebezpečí zestárnutí námětů není tak velké. Bude-li námět dobrý, nebude ani scénář ležet dlouho na skladě – a tím se i investované peníze vrátí buď zpět do státní pokladny, nebo jich bude lze použít na vypracování dalšího námětu ve formě scénáře. O této věci přemýšlím vážně už od případu MODRÉHO ZÁVOJE a dovolím si podat konkrétní návrh na praktické řešení.

Ministr Dr. Jaroslav Kratochvíl: Takový návrh jistě nebude mít překážek, aby byl realizován. Ale teď si promluvme o výchově dorostu. Filmovou školu není možno v dohledné době zřídit. Těžko by se dnes prosazovala. Poněvadž to však není možné, musíme hledat nějakou náhradu. Nepůjde-li to jinak, nezbyvalo by nic jiného než výchova adeptů přímo u producentů, jak o ní tady mluvil pan předseda Havel. A potom hlavně publikacemi, které tu navrhoval pan Dr. Vančura a pan redaktor Elbl. Peněžní částka se na to dá uvolnit – tím spíše, že to bude položka poměrně malá.

Předseda Miloš Havel: Filmové studio by mělo pořídit soupis opravdu schopných a talentovaných adeptů. Takový adept by pak začal svou práci přímo v ateliéru, nejlépe



Emil Sirotek

Foto archiv

jako zapisovatel, poněvadž v této funkci se nejrychleji a nejsnáze seznámí se vším, co bude potřebovat i jako režisér. Tímto způsobem začínal u nás i režisér Čáp. Tak by prodělal nejméně pět filmů. Bude zodpověden za přesnost a už pak se přímo uvidí, zda by byl schopen vážnější práce. Potom měl by být přizván ke psaní scénářů, ještě dříve, než by se mu svěřila režie krátkého, zkušebního hraného filmu. Režisér musí všechny tyto disciplíny bezvadně znát, a proto považuji tento postup za nejsprávnější, a domnívám se, že by se jistě osvědčil.

Ministr Dr. Jaroslav Kratochvíl: Jsme si všichni vědomi toho, že film je do jisté míry také řemeslo. Srovnáváme-li to však s obyčejným řemeslem – jak už jsem dnes jednou udělal –, musíme konstatovat, že tady nejsou žádná pravidla. Snad právě proto, že film je řemeslem jen částečně, a spíše po té technické stránce. Jde o to, aby i to řemeslo se dělalo dobře. To je však věc, která se dotýká spíše přímo Českomoravského filmového ústředí, jež by tady mohlo zjednat nápravu.

Redaktor Jindřich Elbl: Právě v té řemeslné stránce filmového tvoření by mohl vynikajícím způsobem pomoci takový – říkejme tomu – písemný kurs, tedy soustavná edice praktických publikací, jak ji navrhoval Dr. Vančura.

Předseda Emil Sirotek: Myslím, že nejvhodnější půdou pro tuto činnost je Filmové studio, jehož posláním je už od počátku, aby se staralo o kulturní a umělecké povznesení úrovně českého filmu, a tuto svou činnost dosud dobře plnilo. Je tu proto, aby vyburcovalo iniciativní návrhy všeho, co by po této stránce mohlo českému filmu prospět, a aby schválené návrhy také prakticky provádělo.

Redaktor Jindřich Elbl: Nebylo by špatné, kdyby i ve Filmovém kurýru jakožto oficiálním orgánu Českomoravského filmového ústředí vycházely občas články, které by směřovaly k výchově filmových adeptů. Ale vedle toho ovšem je nezbytné, aby v nejkratší možné době se přistoupilo k vydávání edice, jak ji tu navrhl pan Dr. Vančura.

Dr. Vladislav Vančura: Chtěl bych svůj návrh konkretizovat: ať se co nejdříve rozhodne o vydání například deseti svazků, které by vycházely v termínech už napřed stanovených. Jeden by byl věnován například otázce sociologie filmu, jiný otázkám jazykovým, osvětlování, kameře, architektuře, hereckému projevu, dramaturgii – o níž by jistě dovedl dobře napsat pan Dr. M. Rutte – a podobně.

Ministr Dr. Jaroslav Kratochvíl: Nejprve bude asi třeba zřídit jakýsi redakční kruh. Každý z jeho členů se musí starat o svůj úsek práce. Autorům se dají termíny, dokdy mají odevzdat rukopisy, a my na to uvolníme potřebné peníze, aby se k realizaci tohoto podnětného návrhu přistoupilo co nejdříve.

Předseda Emil Sirotek: Chtěl bych především poděkovat panu ministrovi Kratochvílovi za opravdu nevšední a plodný zájem, který o český film projevuje. Zdůrazňuji, že nám vyšel vždycky vstříc, kdykoli jsme se na něho obrátili se žádostí o podporu nějakých našich návrhů. Bude proto záležet jen na nás a na naší iniciativě, aby byly uskutečněny i ty věci, o nichž se tu dnes tak vážně hovořilo. Máme dnes velké možnosti a záležitosti opravdu jen na nás, abychom je dovedli využít.

Redaktor Jindřich Elbl: Chtěl bych – stejně jako pan předseda Sirotek – zdůraznit laskavost a ochotu pana ministra Kratochvíla, s nímž se věnuje problémům českého filmu. A zdá se mi, že je to pouze naše vina, že jsme nedocílili nápravy tam, kde jsme ji už tak dlouho potřebovali docílit.

- 1) Filmové žně byla festivalová přehlídka českého filmu, kterou poprvé uspořádalo Filmové ústředí pro Čechy a Moravu ve dnech 3. – 7. července 1940 ve Zlíně. Druhý ročník Filmových žní se konal 29. 7. – 2. 8. 1941, připravovaný třetí ročník již Němci zakázali.
- 2) Sbor filmových lektorů původně podřízený přímo ministru průmyslu, obchodu a živností byl zřízen na podzim roku 1940 pro zkvalitnění literární přípravy filmové tvorby. Požadavek na zvýšení úrovně českého filmu vyvstal obzvlášť naléhavě poté, co Němci ovládli barrandovské i hostivařské ateliéry a bylo zřejmé, že se zmenší objem české filmové produkce. Členy Sboru filmových lektorů se stali Karel Smrž (hlavní lektor), František Kožík, Miroslav Rutte, Vladislav Vančura a Vilém Werner.
- 3) Vzhledem k těžko zaměnitelnému názvu lze předpokládat, že šlo o zpracování stejnojmenného románu Otomara Schäfera, natočeného pod stejným názvem již v roce 1928 Václavem Kubáskem.
- 4) Filmový poradní sbor byl orgán ministerstva průmyslu, obchodu a živností, který byl zřízen v listopadu 1934 v souvislosti se zrušením kontingentního systému a zavedením systému registračního. Svě zastoupení v něm měly jak vybraná ministerstva, tak klíčové filmové organizace. FPS rozhodoval o zásadních otázkách filmového průmyslu a obchodu, vydával povolení k dovozu filmů a rozhodoval o dotacích pro projekty domácích výrobců. S převedením kinematografie do kompetence ministerstva školství a národní osvěty v lednu 1942 FPS zanikl, byl však znovu ustaven na půdě Českomoravského filmového ústředí.
- 5) Filmové studio založil v březnu 1934 Svaz filmového průmyslu a obchodu jako instituci, která by se zabývala vyhledáváním, registrací a školením nových herců. Její činnost se postupně rozšířila o další oblasti, mj. i o problematiku literární přípravy filmové tvorby. Tajemníkem Filmového studia byl Karel Smrž.
- 6) Toto přání vyslovil ministr Kratochvíl na Filmových žních v roce 1940: „Český člověk v českém filmu zpravidla tančí, pije, miluje a vzdychá. Ve skutečnosti však český člověk především pracuje. Bylo by to nejen vděčné, ale také povzbudivé, kdybychom viděli jednou film o pracujícím českém člověku. Ne film kulturně-výchovný [...], nýbrž celovečerní umělecký film, který by byl jakýsi hymnus práce.“ *Projev ministra obchodu JUDra Jaroslava Kratochvíla na slavnostním shromáždění Filmových žní dne 6. července 1940 ve Zlíně.* Separát, b. m., b. d., s. 17 – 18.
- 7) Filmovou cenzuru převzal, jak známo, již v září 1939 Úřad říšského protektora a česká vláda na ni neměla žádný vliv.
- 8) V titulcích filmu jsou jako scenáristé uvedeni pouze Václav Řezáč a J. A. Holman.
- 9) Jde o adaptaci románu Benjamina Kličky, jejíž dramaturgická příprava začala pod vedením Elmara Klose již koncem roku 1938. Projekt byl určen pro hostivařské ateliéry, které si Baťa v roce 1938 pronajal se zámyslem rozšířit svou dosavadní činnost o produkci hraných filmů. Projekt nakonec nebyl realizován.
- 10) Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ) vzniklo na podzim roku 1940 jako vrcholná česko-německá organizace protektorátní kinematografie podřízená Úřadu říšského protektora (říšský protektor jmenoval předsedu a jeho náměstka). Bylo zmocněno vydávat závazné směrnice pro hospodářský a obchodní provoz celého oboru. Členství v ČMFÚ bylo pro všechny podnikatelské subjekty a filmové pracovníky povinné. V letech 1940 – 1943 vykonával funkci předsedy Emil Sirotek, poté ho vystřídal František Bláha.

Účastníci schůzky:

Jindřich ELBL (1902 – 1969) – za první republiky úředník ministerstva zahraničních věcí a jeho zástupce ve Filmovém poradním sboru. Za protektorátu pracoval v Aktualitě jako scenárista a režisér měsíčníku Defilé i samostatných krátkých filmů a působil jako lektor v Nationalfilmu. Po poválečném zestátnění kinematografie, na jehož ilegální přípravě se za války podílel, působil ve funkci zmocněnce pro dovoz a vývoz filmů. V důsledku reorganizací státního filmu v roce 1948 kinematografii opustil a pracoval pak v gramofonovém průmyslu.

Karel FEIX (1903 – 1972) – ve třicátých letech a za protektorátu vedoucí výroby, dramaturg i scenárista, ředitel společnosti Nationalfilm. Byl členem Filmového poradního sboru jako zástupce Svazu filmového průmyslu a obchodu, v letech protektorátu pak funkcionářem Českomoravského filmového ústředí. Za války se velice agilně účastnil příprav na zestátnění kinematografie, po válce se uplatnil jako vedoucí různých výrobních a tvůrčích skupin na Barrandově.

Miloš HAVEL (1899 – 1968) – jeden z nejvlivnějších filmových podnikatelů v českém filmovém průmyslu do roku 1945, funkcionář významných filmových institucí. Byl předsedou správní rady a hlavním akcionářem filmových továren AB na Barrandově, za okupace byl donucen odprodat svůj podíl Němcům. V letech 1937 – 1945 stál rovněž v čele filmové společnosti Lucernafilm. V zestátněné kinematografii již žádné uplatnění nehledal. Po únoru 1948 strávil po nezdařeném pokusu o emigraci dva roky ve vězení, od roku 1952 žil v exilu v SRN, kde si v Mnichově zřídil restauraci.

Josef JAURIS (1897 – 1945) – herec a odborový pracovník. Ve třicátých letech byl tajemníkem odborové organizace filmových pracovníků Čs. filmové unie, v letech 1941 – 1945 pak působil jako tajemník sekce filmových tvůrčích pracovníků při Českomoravském filmovém ústředí.

Josef KOPTA (1894 – 1962) – novinář, spisovatel a dramatik, bývalý legionář. Podílel se na scénářích k filmům TŘETÍ ROTA (1931) a HLÍDAČ č. 47 (1937) natočených podle jeho próz. V roce 1937 byl zvolen do výboru Čs. filmové společnosti. Za protektorátu napsal několik nerealizovaných filmových námětů. Po válce pracoval nejprve na ministerstvu informací (1945 – 1946), poté byl přednostou kulturního odboru Kanceláře prezidenta republiky (1946 – 1949).

Otomar KORBELÁŘ (1899 – 1976) – divadelní a filmový herec, v letech 1929 – 1945 člen Městského divadla na Vinohradech, kam se opakovaně vracel i v poválečném období (1952 – 1954 a 1956 – 1966). Po válce však působil i v Divadle státního filmu a v polovině padesátých let byl ředitelem divadla na Kladně. S filmem spolupracoval od počátku třicátých až do poloviny sedmdesátých let; jeho filmová kariéra kulminovala právě v letech protektorátu.

JUDr. František KOŽÍK (1909 – 1997) – spisovatel a dramatik, dlouholetý rozhlasový pracovník (Brno 1933 – 1940, Praha 1941 – 1951). Po příchodu do Prahy se stal mj. jedním z lektorů Českomoravského filmového ústředí. V letech 1956 – 1974 působil jako dramaturg Čs. filmu.

JUDr. Jaroslav KRATOCHVÍL (1901 – 1984) – od února 1940 do ledna 1942 ministr průmyslu, obchodu a živností v protektorátní vládě generála Aloise Eliáše. Za první republiky byl významným funkcionářem Svazu majitelů dolů. Publikoval rovněž řadu odborných článků v národohospodářských časopisech.

Miroslav RUMLER (1910 – 1997) – za první republiky důstojník československé armády, po jejím zrušení úředník ministerstva obchodu, kde měl na starost agendu Filmového poradního sboru, v němž ministerstvo také zastupoval. V letech 1942 – 1945 působil ve výrobním oddělení Českomoravského filmového ústředí. Po válce, po krátkém působení ve Státní výrobě filmů, kinematografii opustil a pracoval v n. p. Kniha a dalších organizacích.

PhDr. Miroslav RUTTE (1889 – 1954) – básník, divadelní a literární kritik a teoretik, scenárista. Vydal řadu knižních studií, mj. též o divadelním a filmovém herectví. Byl zakladatelem a předsedou Dramatického svazu. Za protektorátu působil ve Sboru filmových lektorů při Filmovém ústředí, po osvobození pak v dramaturgickém sboru Státní výroby filmů.

Václav ŘEZÁČ (1901 – 1956) – spisovatel a novinář, scenárista, v letech 1920 – 1940 úředník Státního úřadu statistického. Za protektorátu působil jako lektor Lucernafilmu a podílel se scenáristicky či jako autor námětu na filmech RUKAVIČKA (1941), MODRÝ ZÁVOJ (1941) a ROZINA SEBRANEC (1944 – 1945). Další tituly z jeho filmografie již pocházejí z poválečného období. Po válce také vedl na Barrandově tvůrčí skupinu (1947 – 1948) a poté se stal ředitelem nakladatelství Čs. spisovatel.

Emil SIROTEK (1899 – 1971) – dlouholetý funkcionář svazu kinematografů, který za první republiky rovněž zastupoval ve Filmovém poradním sboru. V letech 1940 – 1943 byl předsedou Českomoravského filmového ústředí. Podílel se na ilegálním projektování zestátněné kinematografie, za účast v odboji byl rovněž vězněn. Po válce se stal zmocněncem pro kina, později pak pracoval v Čs. filmexportu.

Ing. Karel SMRŽ (1897 – 1953) – filmový publicista a kritik, dramaturg a scenárista, filmový historik. Ve třicátých letech redigoval několik filmových časopisů. Zastával významné funkce v kinematografických organizacích, byl například tajemníkem Filmového studia, které později zastupoval i ve Filmovém poradním sboru. Za protektorátu řídil jako hlavní lektor Sbor filmových lektorů při Českomoravském filmovém ústředí. Vydal celou řadu odborných i populárních knih z filmového oboru. Po válce působil na FAMU.

MUDr. Vladislav VANČURA (1891 – 1942) – lékař, spisovatel, dramatik, scenárista a filmový režisér. Představitel „vysoké literatury“ a zároveň hluboce přesvědčený bojovník za filmové umění s vlastní filmařskou zkušeností. Byl předsedou Čs. filmové společnosti, za protektorátu působil jako lektor ve Sboru filmových lektorů při Českomoravském filmovém ústředí. Jako účastník odboje byl v době heydrichiády popraven.

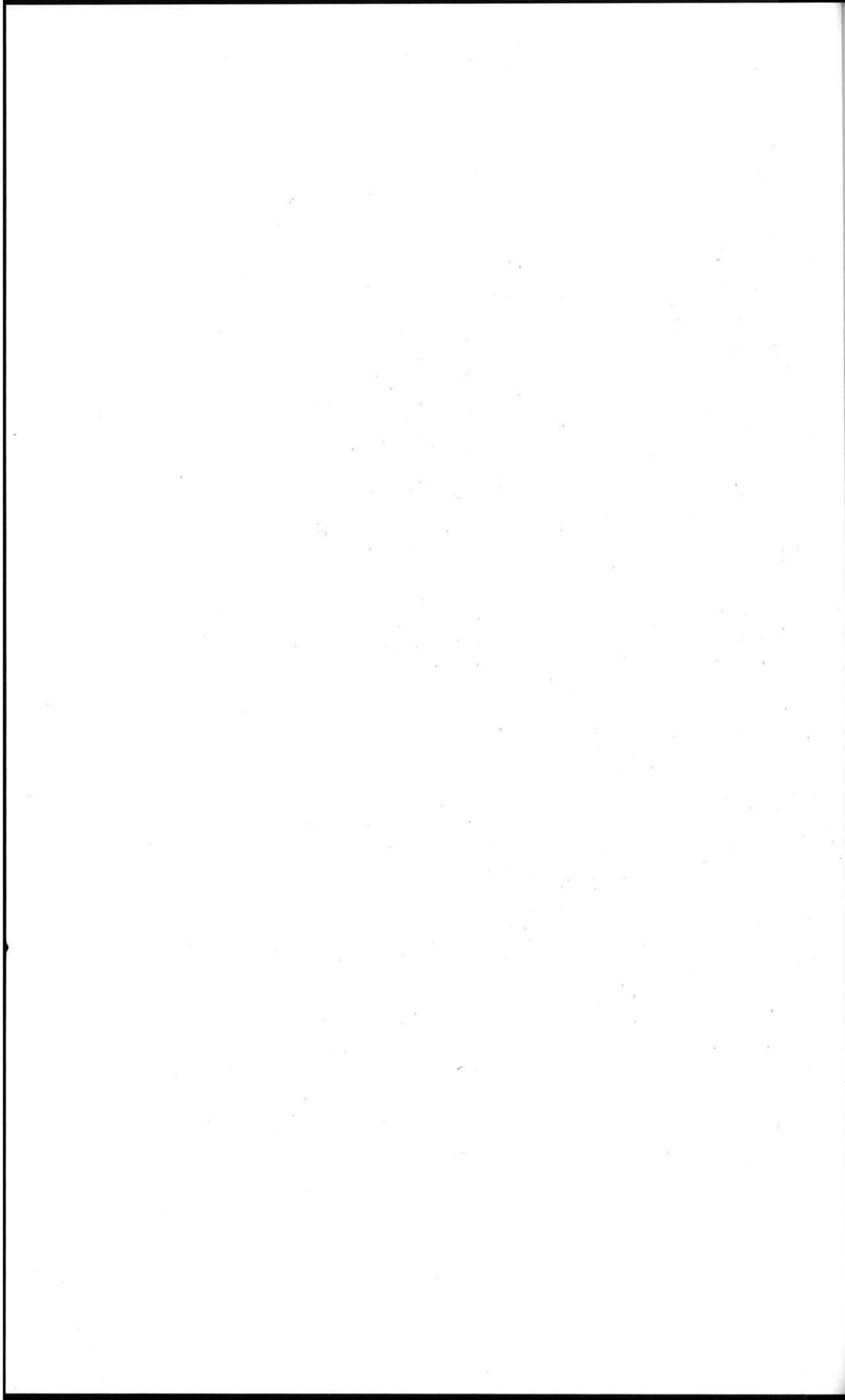
Citované filmy:

Druhá směna (Martin Frič; Elekta, 1940), *Modrý závoj* (J. A. Holman; Elekta, 1941), *Noční motýl* (František Čáp; Lucernafilm, 1941), *Peřeje* (Karel Špelina; Dafa, 1940), *Pro kamaráda* (Miroslav Cikán; Nationalfilm, 1940), *Přednosta stanice* (Jan Svíták; Brom, 1941), *Roztomilý člověk* (Martin Frič; Nationalfilm, 1941), *Střevíčky slečny Pavlínky* (Vladimír Čech; Nationalfilm, 1941).

Ediční poznámka

Protokol ze setkání ministra obchodu Jaroslava Kratochvíla se zástupci domácí kinematografie je uložen ve Státním ústředním archivu ve fondu Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností (karton 260). Jde o cyklostylovaný materiál o 28 stranách formátu A 4. V naší edici uvádíme vždy plná jména všech řečníků a odstraňujeme tak nepravidelné zkracování vlastních jmen, případně jejich vynechávání. Grafické řešení jmen má v dokumentu ustálenou podobu – celé jméno je podtrženo a příjmení psáno proloženě. Názvy filmů, projektů a literárních děl jsou tu systematicky dávány do uvozovek. V intencích nových zásad časopisu *Iluminace* zvýrazňujeme názvy filmů kapitálkami, názvy literárních děl kurzívou a pouze nerealizované projekty ponecháváme v uvozovkách. Bez zvláštního vyznačení rozepisujeme – neboť jde o záznam mluveného slova – řídce se vyskytující zkratky jako *event.*, *r.*, *např.*, *apod.*, *atd.* a další. Podle současného úzu jsme řešili pravopis cizích slov a interpunkci. Výjimečné vstupy editora označujeme hranatými závorkami. PhDr. Josefu Tomešovi jsem zavázán za doplnění biografických dat jednotlivých řečníků.

I. K.



Literární obzor

Poetika grotesky

Petr Král: *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*.

Národní filmový archiv, Praha 1998, 316 stran, náklad 1500 výtisků.

Studie básníka a překladatele Petra Krále o grotesce, jejíž první část vychází pod názvem *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu* jako překlad původního francouzského textu, je výsledkem Králova osobního zaujetí a dlouholeté fascinace tímto filmovým žánrem, které pramení už v jeho dětských letech. Král v úvodu pléduje za „soukromé dějiny filmu“, které vždy vycházejí z privátního prožitku a nesnaží se vytěsnit zdánlivě mimofilmové události, jakými jsou například stáří či (ne)kvalita kopie a projekce, neboť i technické ruchy se mohou stát v náležitém uchopení zdrojem poezie. Už v samotném pojmu „soukromé dějiny filmu“ můžeme číst přihlášení se k statičnosti Salvadora Dalího *Kritické dějiny filmu* ve zkratce, kterou Král do češtiny přeložil.¹⁾ Soukromé dějiny filmu mají být v Králově pojetí uchráněny nebezpečí „umrtvující inteligence“ a školomet-skému duchu, izolujícímu se od prvotního prožitku naivního diváka do alibistické pozice objektivismu. Tomu zde nemá být rozuměno jako výtce proti odbornictví. Král si je spíše vědom nebezpečí, kdy se film, který, jak přiznává, je pro něho „předmětem snění“, stane „pouhým věděním“. Úvod knihy je nesen v obdobném manifestním duchu: *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu* je podle autora psána z pozice „samozvaného příznivce“, nikoli „odborníka“, ačkoli odborné a historické momenty v ní nepřijdou zkrátka. Jak Petr Král nabádá v úvodu, je třeba jeho textu rozumět v první osobě („směju se, cítím“), píše výhradně za sebe, a to i v místech, kam vložil neosobní výrazy v množném čísle („smějeme se“).

Stranou jeho úvah o fenoménu „slapstick“ nestojí ani takové momenty, jakými jsou vzpomínání, snění či nostalgie, které v nás vzbuzuje raný a zlatý věk grotesky, dokonce tvoří jejich podstatnou součást. Právě tam, kde by se expert uchýlil k neosobní tónině, začíná pro Krále samotná doména grotesky, její tajemství, k němuž se lze přiblížit jedině skrze osobní vklad: Královy soukromé dějiny grotesky jsou *de facto* odpovědí na otázky, které právě jemu tyto filmy položily.

Z tohoto hlediska se jedná o „dějiny“ v stálém pohybu, neuzavřené a živé. Otázky, jež grotesky kladou, jsou často zodpovídaný samotným životem. Život autora se tak neustále prolíná s filmem („Mé pletky s groteskou, pravda, trvaly dost dlouho, aby splynuly s mými láskami vůbec.“) a neoddělitelnou součástí tohoto přístupu je, že občas v knize narazíme na pasáže vtahující do proudu autorova uvažování i jeho vlastní vzpomínky, přátele a samozřejmě i sny. Jak Král na jednom místě přiznává, obohatil dějiny grotesky ve svém snu o další snímek s Busterem Keatonem coby jediným hercem. Snový snímek má dokonce i jméno THE BICYCLIST (FRIGO CYKLISTOU) a Král ho věren svému pojetí, jež lze shrnout do příznačné citace: „V podstatě neexistují jiné filmové dějiny než soukromé“, konsekvntně řadí do Keatonovy filmografie.

Film tak nabývá smyslu až v „setkání“ s divákem, v němž se filmové nespojitosti a spáry mezi jednotlivými záběry mohou stát vstupní branou pro divákovy vlastní touhy a obsese, překrývající se s obrazy a filmovými hrdiny. Film je pak čímsi na způsob „magické skříňky“, jež je s to rozkmitat diváka, přivést ho do imaginativního stavu, v němž vzniká poezie. Daleko je pak v tomto pojetí

1) Viz Salvador Dalí, *Kritické dějiny filmu ve zkratce*. „Illuminace“ 6, 1994, č. 4, s. 19 – 22.

filmový režisér a jeho intence, což Král ukazuje na Ejzenštejnových snímcích, které dnes v jeho očích žijí a dýchají naprosto jinými významy, než těmi, které do nich původně vkládal jejich ideologicky ovlivněný tvůrce.

I v tomto se Králova „metoda“ sledování filmů vymezuje od způsobu, jímž na film hledí nezaujatý odborník: proti „studování“ záběrů, což je ten „nejlepší způsob, jak se s nimi minout“, stojí pozorné zkoumání obrazů, jež samy divákovi napoví svůj niterný smysl a mohou ho inspirovat k jedinečné interpretaci, která je v tomto případě plnohodnotná s vlastní poetickou kreací. V každém aktu neodvozené, svobodné interpretace dříme příležitost k poezii. Slovy Petra Krále: „...i vykladači se v konfrontaci s komikou mění v básníky“...

Všechny tyto artikule najdeme více či méně explikovány již v úvodu knihy. Bylo nezbytné je vyjmenovat v co nejúplnější podobě, poněvadž právě na tomto základě se mohou stát patrnými silná a slabá místa Králova textu. Nejsilnější místa představují pasáže, kde je Král věrný svým předpokladům a bez vzdělaneckých a intelektuálních *a priori* předkládá holé obrazy, tak jak je zaznamenala jeho paměť. V některých momentech je čtenáři před očima takřka vyvrácen názor, že film je umění vizuální. Tak přesvědčivá je Králova schopnost podat virtuózním jazykem vybrané scény. Tato sugestivita básníka-vykladače *a vice versa*, jeho schopnost „překládat“ filmové záběry do slov, v průběhu čtení knihy nekolísá. Plasticky tak před námi vyvstávají jednotlivé záběry a virtuozita tohoto „popisu“ zachází až do kontraproduktivních poloh: autor těchto řádek sám sebe několikrát přistihl, že Královy „záběry“ jsou natolik svůdné, že čtenáři berou energii k tomu, aby se pídil po jejich reálných filmových předobrazech. Král je svým jazykem schopen zprostředkovat komický dopad grotesek, jejich hemžení, shon a vířivou povahu, jejich hmatatelnou „konkrétnost“ a „tělesnost“, což jsou podle něj jedny z nejcennějších deviz žánru slapstick.

Analýzu grotesky tak nenásilně odvíjí nikoli z předem daných pojmů, ale ze skutečných obrazů. Objektem autorova zkoumání se stávají takové fenomény jako nostalgie, pomíjivost, akce, náhoda, chaos, které zde nejsou amplifikovány v souvislosti s jejich scientistním zázemím (například chaos v teorii informace), nýbrž Král tyto pojmy nechává působit jen skrze obrazy, aniž by je od nich odtrhával či vzdaloval. Takto vypadá pasáž, v němž autor líčí způsob, jak k nám němý film promlouvá svým mlčením: „Sotva skutečnost utichne, přestane vrzat, šustit, hekat, mění se sama její substance; přesuny nejhroživějších balíků lidského masa – včetně pro grotesku tak typických tlouštíků, policajtů či matron – působí bez funění (a v klasickém zrychlení) jako klouzavý let nové odrůdy motýlů: opravdových létajících slonů. Právě groteska, kde je všechno v trvalém pohybu, je ovšem lehkost oněmělých věcí schopna nejlépe předvést [...]“ (s. 37).

Králův text útočí na všechny smysly, dovolává se spíše imaginativní než racionální hemisféry, aktivizuje vlastní i divákovu obraznost. Pakliže v něm budeme chtít identifikovat nějakou ideovou apriorní vrstvu, která spoluutváří interpretaci, tak je to básníková spřízněnost se surrealismem, která se promítá do výrazů, prosycených psychoanalytickými pojmy přemístění, sublimace, či erotickými významy. Ty se stanou nejvíce patrnými v závěrečné části nazvané Groteska za hranicemi grotesky, kde Král rozvíjí jakousi poeticko-psychoanalytickou interpretaci tématu. Jako by se v těch místech Král prohřešoval vůči premisám svých „soukromých dějin“: najednou nehledá v obrazech jejich skrytý smysl, ale už předem ví, co by v nich měl nalézt. Kniha se touto „aplikací“ v závěru zplošťuje a nadměrné přetížení jedné významové vrstvy – v tomto případě skryté či zjevně erotického potenciálu scén – má za následek vychýlení z rovnováhy mnohoslibných a mnohovýznamových obrazů.

Královy úvahy jsou nejcennější právě tam, kde se nejvíce rozevírají, kde nespějí k doslovnosti, ale naopak k postižení širších souvislostí doby, a to nejen desátých, dvacátých, případně třicátých let, do nichž autor situuje těžiště žánru grotesky, ale i naší nečasové situace. Groteska, která

se v Králově podání spojuje jak s legendami Chaplinem, Keatonem, Lloydem, Laurelem a Hardym, tak s širším okruhem komiků Roscoe Arbucklem, Harry Langdonem, Mackem Sennettem, Snubem Pollardem, bratry Marxovými, jakož i s jejich kontinentálními kolegy Maxem Linderem, André Deedem či Polidorem (obzvláště v příloze Přízraky úsvitu), tu není chápána jako izolovaný jev, ale Král ji pojednává v souvislosti se soudobou modernou, s jazzem, s výtvarným uměním. Překvapivě zde nenalezneme mnoho paralel k ostatním filmovým žánrům. Filmová groteska se tak zdá být více spřízněna s ostatními druhy umění než s kinematografií oné či pozdější doby, příliš poznamenané diktátem dramatičnosti a psychologizací postav. Ostatně právě tyto faktory přispěly k postupnému úpadku grotesky v jejím zralém období, kdy se poetika „nedostatku“, vpády absurdity a živelné iracionální anarchie nedaly skloubit se stále pravděpodobnějšími výjevy mluveného filmu. Zjemnění grotesky přivodilo současně i její stárnutí, jak píše Petr Král. Ještě ve filmech Jacquese Tatiho či Jerryho Lewise se lze dočkat ojedinělého gesta, které dovoluje mluvit o nich jako o následovnicích.

Druhá část názvu knihy zní Morálka šlehačkového dortu. Na první pohled jsme puzeni rozumět mu jako jakémusi dadaistickému oxymoron, neboť povrchní čtení by nás mohlo utvrdit v tom, že groteska, ten výron amorality, vtělený ve své nejčistší podobě do úsměvu „vítězného šílenství“ Harpa Marxe, potřebuje každou morálku jen k tomu, aby neustále svobodně překračovala, případně destruovala její hranice. Po přiblížení jsme nicméně nuceni konstatovat, že na úrovni, jež zjevuje záležitosti metafyzické, když v našich všedních štrapácích dává vyvstat zprvu netušené obřadnosti mýtů a rituálů, se rýsují nejasné kontury původního étosu žánru, který bychom jistě s groteskou nespojovali – tragédie. Zkrácenou podobu tohoto nepředstavitelného spojení najdeme v Králově větě: „[...] tragédie změněná v trapnou frašku: není to definice celého moderního života?“ Není-li pak tato věta smutným a pravdivým odleskem „groteskního“ a „amorálního“ principu spojování a směšování neslučitelných a nesourodých věcí, rekvizit a osob na jednu hromadu, jež přesně charakterizuje povahu našeho „neurotického století“?

R a d o v a n S u k

Nápisy a obrazy v němém filmu

Francesco Pitassio – Leonardo Quaresima (Ed.):
Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto.
 Forum, Udine 1998, 455 stran, náklad neuveden.

Jednou z výrazných tendencí současných výzkumů filmu je obrácení pozornosti k počátkům jeho vývoje, snaha nově a na základě spolehlivých podkladů (restaurované a rekonstruované filmy, dobový tisk, archivní prameny) popsat a interpretovat podoby a způsoby fungování tzv. němého filmu jako kulturního, sociálního, historického a technického fenoménu. Výsledkem tohoto zájmu jsou četné články, sborníky a monografie, ale i publikace obsáhlých historiografických děl (důkladně byly v posledním desetiletí zpracovány např. dějiny amerického nebo ruského němého filmu); o zřetelné institucionalizaci dané oblasti zkoumání svědčí existence specializovaných

publikačních orgánů (ročenka *Kintop*¹⁾), vědeckých společností (DOMITOR, zaměřující se na dějiny kinematografie do roku 1905), festivalů, pravidelně pořádaných konferencí a sympozií.

K důležitým centrům výzkumu počátečního období kinematografie patří severní Itálie. Od roku 1983 se zde ve městě Pordenone koná festival němému filmu (Le Giornate del Cinema Muto), uvádějící v bohaté míře málo známá i zcela zapomenutá díla (památný je např. cyklus německého filmu „před Caligarim“), a v devadesátých letech k tomu v nedalekém Udine přibýly mezinárodní vědecké konference věnované různým aspektům němému filmu, na jejichž organizaci se spolu s tamní universitou podílí zejména universita v Bologni. Čtvrtá z těchto konferencí, uspořádaná v březnu 1997, se zabývala nápisy v němém filmu, vztahy nápisů a obrazů a obecněji vůbec pozicí verbálního jazyka v prvním období vývoje kinematografie. Sborník zahrnující přednesené referáty byl pak vydán v roce 1998. Sluší se podotknout, že v porovnání se sborníky z předchozích konferencí²⁾ jde o svazek značně výpravnější a reprezentativnější: zvětšil se formát, zvýšila se kvalita papíru a tisku a především byla kniha vybavena rozsáhlým autentickým obrazovým materiálem, který dokumentuje znění a optickou podobu nápisů a jejich zapojení do sledu filmových záběrů.

Je pochopitelné, že sborník obsahující více než třicet příspěvků ve čtyřech jazycích (italština, francouzština, angličtina, němčina) nepodává zcela soustavný a jednotný výklad problematiky nápisů v němém filmu; jeho podnětnost tkví právě v tom, že přináší množství různých pohledů a přístupů, opírajících se o rozličné teoretické koncepce (mj. teorie vyprávění Gérarda Genetta, teorie řečových aktů) a o rozličné soubory východiskových dokladů. Nacházíme zde tak pokusy o teoretické vymezení statusu nápisů, klasifikace jejich forem a funkcí, obecné výklady vývoje jejich užívání, ale také příspěvky zaměřené na uplatnění nápisů v některých speciálních druzích filmu (animovaný film, dokumentární film) a v různých národních či státních kulturních sférách (italské, německé, ruské, resp. sovětské, nizozemské, japonské, mexické, české³⁾, černošské), na tvorbu výrazných osobností (mj. Dziga Vertov) i na analýzu jednotlivých filmových děl. Stranou nezůstávají ani otázky rekonstrukce nápisů při restaurování němých filmů.

Se současnými výzkumnými trendy zřetelně koresponduje snaha nesoustředit se pouze na filmy samé, ale respektovat povahu filmové komunikace a komunikace filmy podnícené. Mnoho pozornosti je tak věnováno – i když hlavním tématem konference byla problematika nápisů – průběhu filmových představení, především úloze komentátorů, kteří během promítání vysvětlovali a různé glosovali ukazované obrazy (samozřejmě nechybí tradiční téma: specifčnost projevů japonských komentátorů, tzv. *benšiů*). Několik referátů se zase soustřeďuje na zmapování dobových diskusí o kladných a záporných stránkách nápisů, o přijatelné míře jejich „literárnosti“ a o možnostech optimalizace filmového sdělování, jež měla v zásadě spočívat ve spojení srozumitelnosti s maximální redukcí „rušivých přerušování“ proudy obrazů.

Dodejme ještě, že mnohosti přístupů svým způsobem odpovídá i diferencovanost terminologie, která se prosadila v jednotlivých jazycích. V angličtině a v němčině vystupuje jako základní pojmenování písemné složky němému filmu výraz *title*, resp. *Titel*, tj. „titul(ek), nápis“, jenž je dále východiskem pro jemnější rozlišování (*intertitle*, *subtitle* apod.). Ve francouzských textech se objevuje ekvivalentní výraz *titre*, ale rozšířeno je také označení *carton*, „tabulka“. Konečně v italštině se používá označení *didascalia*, tedy vlastně „vysvětlující poznámky“.

1) Srov. Milan Doinel, *Od „evoluce“ a „primitivů“ k „ztrátě“ a „ranému filmu“*. „Illuminace“ 6, 1994, č. 3, s. 97 – 100.

2) *Il colore nel cinema muto. / Color in Silent Cinema*. Bologna 1996. *Prima dell'autore. / Before the Author*. Udine 1997.

3) O českém filmu pojednává příspěvek autora této zprávy, jenž byl v širší verzi otištěn též v *Illuminaci*. Srov. Petr Mareš, *Dva české němé filmy: narace a mezititulky*. „Illuminace“ 9, 1997, č. 4, s. 5 – 20.

Nelze zde uvádět a probírat všechny otištěné příspěvky, povšimněme si alespoň těch, které mají nepochybný obecnější dosah a zřetelně reprezentují základní témata a směry výzkumu.

Známý francouzský teoretik **François Jost** (*Les mots pour le voir* – Slova k vidění, s. 29 – 37) uvažuje o povaze mezititulků jako řečových aktů a dospívá k závěru, že v zásadě jde o akty deklarativní, které přizpůsobují zobrazený svět slovům a které dosahují úspěšnosti tím, že divák nachází v následujícím obraze prvky slovům odpovídající. Jiná situace však nastává v případě, kdy narativní instancí není anonymní implicitní subjekt, ale postava vyprávějící svůj příběh (jak je tomu např. v *KABINETU DOKTORA CALIGARIHO*): zde je podle Josta vztah mezi slovy a obrazy vztahem transkripce verbálně vyjádřené vzpomínky či představy.

Claire Dupréová la Tour, která se problematikou nápisů soustavně zabývá a je autorkou disertační práce na toto téma, si v příspěvku nazvaném *Les intertitres réduits au silence, aperçus et remises en perspective* (Zamlčené mezititulky, přehledy a odklady v perspektivě, s. 39 – 51) mj. všímá shod a rozdílů mezi psaným textem a pohyblivým obrazem, které podmiňují jejich vzájemné „soužití“: je tu rozdíl ve způsobu produkce – na jedné straně se uplatňuje vztažení k ruce člověka, na druhé vztažení k mechanicky zaznamenávajícímu přístroji, zároveň však jako spojující faktor působí skutečnost, že text i pohyblivý obraz se rozvíjejí v čase a budují významy připojováním nových prvků k prvkům známým.

Jedna z největších autorit v oblasti výzkumu počátků filmu, frankofonní Kanaďan **André Gaudreault**, načrtává několika výraznými tahy základní fáze vývoje užívání nápisů (*Des cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres...* – Od výkřiků komentátora k šepotu mezititulků..., s. 53 – 69). Gaudreault rozlišuje fázi titulů (do roku 1902), fázi pod-titulů (*sous-titres*, 1902 – 1908) a konečně fázi mezititulků (od roku 1908): V prvním období vznikaly velmi krátké, jednozáběrové filmy, jež byly uváděny nápisy sloužícími k jejich identifikaci a ohlašujícími jejich obsah (tyto nápisy byly často umístěny na diapozitivech, promítaných z druhého projektoru). S rozšířením počtu scén došlo pak i k rozšíření počtu nápisů, které zaujímaly pozici dílčích titulů, pod-titulů. Mezititulky v pravém smyslu slova se objevují až tehdy, když filmy přestávají být sledem autonomních scén a začínají fungovat jako koherentní celky – mezititulky vystupují právě jako prostředek vytváření vzájemného pouta mezi záběry. Zároveň se Gaudreault dotýká otázky přechodu od vystoupení komentátora k dominanci nápisů. Pojímá jej především jako změnu typu recepce, jako náhradu veřejného prostoru, v němž publikum oslovuje komentátor, prostorem privátním, intimním, v němž se film obrací na jednotlivého diváka, izolovaného, osamělého v temném sále. (Pro komentátora volí autor důsledně označení *bonimenteur*, tedy vlastně „vyvolavač“. Toto označení se značně rozšířilo, na druhé straně se však stalo i předmětem výtek, protože prý utvrzuje tradiční předsudečné pojetí raného filmu jako fenoménu spjatého s poutěmi a trhy.)

Francouzský badatel **Philippe Dubois** (*L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20* – Figurální písmo v němém filmu dvacátých let, s. 71 – 104) vychází od rozlišení tří základních způsobů přítomnosti textů v němém filmu: mezi obrazy, v obrazech a na obrazech. V prvním případě jde o mezititulky (*intertitres*), jež jsou zobrazenému světu „cizí“ a zaměřují se přímo na diváka, v druhém o nápisy do tohoto světa integrované; autor pro ně volí analogický název *intratitres*. (Jak ukazují některé další příspěvky, je zřejmě ještě třeba rozlišovat mezi nápisy vystupujícími jako součást zobrazeného prostoru a nápisy, které jsou z tohoto prostoru vyčleněny a samostatně vloženy mezi obrazy, tedy tzv. *inserts* – nejčastěji to býval dopis, telegram, vizitka, stránka knihy.) Duboise ovšem zajímá především třetí typ účasti jazyka, zatím badateli jen málo reflektovaný – nápisy na obraze (*sur l'image*), tedy autorovým termínem *surtitres*.⁴⁾ Jsou to nápisy, které se

4) Dané problematiky se pionýrsky dotýká Joachim Paech, který mluví o *Überschreibungen*, „psaní přes obrazy“. Srov. Paechův článek *Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften*. In: Gustav Ernst (Ed.), *Sprache im Film*. Wien 1994, s. 28 – 30.

vznášejí v jakési neurčité přechodové zóně, zjevují a zase mizí, vzpírají se jednoznačnému zařazení. Reprezentativním příkladem může být nápis „Musíš se stát Caligarim“ v KABINETU DOKTORA CALIGARIHO, těkající po obrazu a jevící se jako vizualizace imaginární reality, halucinací, které se zmocňují ředitele psychiatrické léčebny. Vedle této scény Dubois analyzuje ještě několik dalších, velmi zajímavých případů.

Značnou pozornost vzbudil mezi účastníky konference známý fakt, že mezititulky často uvádějí údaje, které jsou pro divácké porozumění vyprávěnému příběhu vlastně nepotřebné, z věcně informačního hlediska jsou nadbytečné, redundantní. **Pierre Sorlin** (*Le didascalie „inutili“ e il sistema filmico* – „Zbytečné“ nápisy a filmový systém, s. 105 – 111) poukazuje na to, že nápisy přispívaly např. k vytváření rytmu filmu nebo k budování poetické atmosféry. **Cobi Bordewijková** („... And she wept for her lost happiness.“ *Seeming Redundancy of Prospective and Retrospective Intertitles in Early Silent Films* – „A plakala kvůli svému ztracenému štěstí.“ Zdanlivá redundance prospektivních a retrospektivních mezititulků v raných němých filmech, s. 159 – 165) přichází s výkladem, že nápisy anticipující obsah filmu (které mimochodem navazovaly na literární a jevištní konvence) v počátcích kinematografie připomínaly, že půjde o zpracování známé látky prostřednictvím nového média, a později navozovaly napětí ve vztahu ke konkrétnímu naplnění toho, co bylo avizováno; retrospektivní nápisy pak napomáhaly uvolnění emocionálního napětí. Proti-kladnou tendencí, snahou o maximální redukci nápisů, se zabývá **Irmbert Schenk** („*Titelloser Film*“ im deutschen Kino der Zwanziger Jahre – „Film bez nápisů“ v německé kinematografii dvacátých let, s. 225 – 246); referát se ovšem v zásadě omezuje na rekonstrukci dobového přijetí děl experimentujících s eliminací mezititulků.

Jiným opakovaně probíraným tématem jsou tzv. dialogové mezititulky, které však uváděly nejen repliky dialogů postav, ale také monologické promluvy a projevy pouze myšlené. Z teoretického hlediska upoutává pomezní status těchto mezititulků: vystupují jako prvek fiktivního světa zobrazeného filmem (prvek diegeze), jejich zapojení do tohoto světa („do úst postav“) je však až věcí divákovy interpretace. V historickém aspektu vzbuzuje pozornost relativně pozdní a obtížné včleňování dialogových mezititulků do souboru užívaných nápisů (ve větší míře se začínají prosazovat až po roce 1910). **Jurij Civjan** (Yuri Tsivian), autor fundamentální práce o ruském němém filmu,⁵⁾ dokládá v referátu *Spoken Titles in Russian Films* (Mluvené nápisy v ruských filmech, s. 247 – 254), že v počátečním období sahal němý film k prezentaci psaných textů i tam, kde by situaci odpovídala bezprostřední mluvená komunikace (ve STĚNKOVÍ RAZINOVÍ z roku 1908 se na shromáždění vzbouřených venkovanů předčítá napsaný projev, který je také ukázán divákům). Příčinu vidí Civjan v tom, že dlouho nebyly ustáleny vizuální signály identifikující moment promluvy a promlouvající osobu. Z opačné strany se téhož problému dotýká **Elena Dagradaová** (*Le film épistolaire* – Epistolární film, s. 255 – 264): výrazné uplatnění komunikace prostřednictvím dopisů kolem roku 1910 bylo později vytlačeno mluvenými dialogy a odpovídajícími mezititulky.

Z dalších témat zmiňme ještě alespoň problematiku vlivu cenzury – ta často vyžadovala pravopisnou a gramatickou korektnost nápisů, na druhé straně se však např. v Itálii rozvíjela produkce užívající dialektů a chyby a zkomoleniny sloužily jako prostředek charakterizace a komiky⁶⁾ – a problematiku změn nápisů při přesunech do jiné kultury: Pierre Sorlin se v už jmenovaném příspěvku zmiňuje o tom, že ve španělské verzi Murnauova FAUSTA byl zvýšen počet nápisů a prodloužena doba jejich přítomnosti na plátně, protože Španělé nebyli obeznámeni s faustovskou legendou a byli méně zběhlí ve čtení než Němci. Mexický historik **Aurelio de los Reyes** (*Le didascalie nel cinema messicano* – Nápisy v mexickém filmu, s. 305 – 315) zase na sérii příkladů ukazuje, že

5) *Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii, 1896 – 1930*. Riga 1991.

6) Pojednává o tom mj. Sergio Raffaelli v referátu *Sulla lingua dei film muti in Italia* (O jazyce němých filmů v Itálii, s. 187 – 198).

americké produkční společnosti upravovaly v exportní verzi svých filmů nápisy, které by u mexických diváků mohly vzbudit negativní reakci.

Velmi užitečným doplňkem sborníku je bibliografie prací o nápisích v němém filmu, připravená mezinárodním týmem pod vedením Claire Dupréové la Tour (s. 441 – 455).

Na závěr ještě dodejme, že o důležitosti a zajímavosti problematiky nápisů svědčí fakt, že na udinské setkání navázala další konference, která se pod názvem *Intertitre et film. Histoire, théorie, restauration* (Mezititulek a film. Historie, teorie, restaurace) uskutečnila v březnu 1999 v Paříži.

Petr Mareš

V Čechách je teď více teorie

Tomáš Pospiszyl (Ed.): *Před obrazem.*
Antologie americké výtvarné teorie a kritiky.
 OSVU, Praha 1998, 191 stran, náklad neuveden.

Výber zo súčasného angloamerického myslenia o výtvarných dielach, ktorý vyšiel pod názvom *Vizuální teorie*,¹⁾ uviedol jeho zostavovateľ a prekladateľ slovami V. V. Štecha: „V Čechách bylo teorie málo...“. O znížovanie tohto deficitu sa výrazne okrem Kesnerovho výberu zaslúžila aj nová antológia americkej výtvarnej teórie a kritiky, ktorú zostavil a z angličtiny preložil Tomáš Pospiszyl. Samotný názov antológie *Před obrazem* je ambivalentne znepokojivý. Na jednej strane nám naznačuje, aby sme si všímali to, čo sa deje s nami, keď stojíme pred *obrazom*. Na druhej strane môže poukazovať k tomu, aby sme si všímali to, čo je *pred* obrazom, teda to, čo predchádza obraz a čo sa nemôže stať obrazom v zmysle zrkadlového, fotografického obrazu, porovnávaného s pred-obrazom, teda s nejakým *modelom*, *originálom* či *objektom*. Obidve tieto lektúry potvrdzujú samotné texty antológie, takže asi túto významovú ambivalenciu nemá zmysel rušiť, skôr naopak, jej energiu treba využiť na udržiavanie plurality, vládnucej medzi jednotlivými textami. Táto pluralita v tomto prípade nie je len formálne proklamovaná, ale aj teoreticky potvrdzovaná, napríklad v rozhovore medzi Peterom Schjeldahlom a Robertom Storrom, a jej nespochybniteľným indexom je aj rôznorodosť žánrov, v ktorých sú jednotlivé texty antológie „odlievané“.

Na začiatku – chronologicky i metaforicky – stojí esej **Clementa Greenberga** s priliehavým a zároveň asketickým názvom *Modernistická malba*. Táto esej bola napísaná na objednávku rozhlasovej stanice Hlas Ameriky v roku 1960. V tomto roku bola aj odvysielaná, ale v krajinách určenia mala veľmi malý vplyv. Bolo to pochopiteľné, v časoch neobmedzenej vlády komunistického Veľkého otca a jeho vzorného Malého syna, zvaného aj socialistický realizmus, o tieto úvahy nebol záujem, pretože príklon k tomu alebo inému umeleckému smeru nebol len záležitosťou súkromného vkusu, ale vyjadrením lojality alebo nelojality k vládnucej režimu. Eсей však našla svojho vnímavého adresáta a tým bol severoamerický kontinent. Toľko k osudom eseje a teraz sa venujme avizovanej problematike.

1) Ladislav Kesner (Ed.), *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Praha 1997. Recenzi na tuto antologii viz Peter Michalovič, „V Čechách bylo teorie málo...“ „Iluminace“ 10, 1998, č. 4, s. 187 – 190.

Podľa Greenberga „modernismus zahrnuje víc než jen výtvarné umění. Do dnešního dne pokrývá téměř vše, co je v naší kultuře skutečně živoucí. Nicméně je to už velice stará novinka. Západní civilizace není první civilizací, která by se obracela k otázce svých základů. Je ale civilizací, která v tom došla zatím nejdále. Ztotožňuji modernismus s mohutnou, téměř rozjitřenou sebekritickou tendencí, která začíná u filozofa Kanta. Byl to on, kdo poprvé kritizoval samotné prostředky kritiky, a proto vnímám Kanta jako prvního skutečného modernistu.“ (s. 35). Greenberg bol presvedčený, že Kant bol prvým modernistom a mimochodom o tom bol presvedčený aj Michel Foucault, ktorý vznik modernej epistémy taktiež vyznačoval menom Immanuel Kant. Modernizmus zasahujúci všetky oblasti sa prejavuje preexponovanou sebakritikou, kritikou vlastných kritických prostriedkov. Keď aplikujeme to isté na oblasť výtvarného umenia, môžeme povedať, že modernistický obraz, na rozdiel od obrazu starého majstra, nie je pokorným služobníkom v službách reprezentácie, nevyčerpáva sa tým, čo je na ňom zobrazené, ale predovšetkým upozorňuje na seba samého a tým vlastne vždy nanovo kladie otázku: Čo je maľba, aké sú pravidlá maľovania? Tradičné chápanie maľovania sa totiž zakladalo na tom, že „základní pravidla či konvence malby jsou současně limitujícími podmínkami, které obraz musí splnit, aby byl vnímán jako obraz. Modernismus objevil, že tyto limity mohou být nekonečně posunovány dál a dál, až obraz přestane být obrazem a změnil se v libovolný předmět. Dále ovšem také modernismus objevil, že čím více jsou tyto limity posunuty, tím výslovněji musí být zkoumány a označeny. Křížující se černé linie a vybarvené obdélníky Mondrianových obrazů zdánlivě jen velmi těžko konstituují obraz, ale současně vnucují obrys obrazu jako regulující pravidlo s novou silou komplexností, jelikož opakují tento obrys s takovou důsledností“ (s. 39).

Modernizmus sa zakladá na prebujnenej inovácii pravidiel maľovania, ale to neznamena, že popiera minulosť. „Modernismus nikdy neznamenal odklon, narušení tradice, ale to znamenalo její další evoluci. Modernistické umění pokračuje v minulosti bez přerušení, ať skončí kdekoliv, nikdy nebude nesrozumitelné z historického pohledu“ (s. 41).

Esej Clementa Greenberga patrí medzi klasické práce americkej výtvarnej teórie a kritiky a na Greenbergovo teoretické dielo v mnohom nadväzuje kritik a historik umenia **Milton Fried**. Jeho štúdiá *Umění a objektovost* (1967) je vlastne polemikou s minimalistickými umelcami konca šesťdesiatych rokov, reprezentujúcich Minimal Art, ABC Art, Primary Structures a Specific Objects. Tieto iniciatívy označuje súhrnným pojmom literalistické umenie. Podľa neho literalistické umenie je motivované výhradami proti modernistickej maľbe a modernistickému sochárstvu. Na maľbe im najviac prekáža nesebestačnosť skoro celého maliarstva a všadeprítomnosť obrazovej ilúzie. Modernistickému sochárstvu vyčítajú to, že je vytvorené z častí, pridávaním a skladaním. Socha je celkom, ktorý pozostáva z prvkov, a práve to im najviac prekáža. Literalizmus sa chce sústreďovať na *celistvosť*, *singularitu* a *nedeliteľnosť*, skrátka na *tvar*. Nejde mu o popretie objektovosti, ale o to, aby objavil objektovosť ako takú, ktorá sa dá prezentovať. Lenže práve problém prezencie je tým, čo literalizmus približuje do tesnej blízkosti s divadlom. Prezencia je niečo ako prítomnosť na javisku. „Je to nejen naléhavostí, a často dokonce agresivitou literalistického díla, nýbrž i zvláštní spoluvinou, kterou toto dílo vymáhá na pozorovateli. Řekneme-li o něčem, že to má přítomnost či prezenci, pak je to tehdy, jestliže to požaduje, aby s tím pozorovatel začal počítat, aby to bral vážně – a jestliže naplnění tohoto požadavku spočívá prostě v tom, že si dílo uvědomujeme, a tak říkájíc jednáme podle toho“ (s. 54 – 55).

Pôsobenie divadla, respektive divadelnosti, sa dá identifikovať v samotnom literalistickom umení. Po prvé v tom, že literalistické diela rešpektujú rozmery ľudského tela. Po druhé v tom, že to, čo sa najviac približuje jeho ideálu, sú iné osoby. A po tretie, „očividná dutost většiny literalistických děl – jejich kvalita spočívající v tom, že mají vnitřek – je takřka křiklavě antropomorfní“ (s. 55 – 56).

Milton Fried je presvedčený, že divadlo a divadelnosť viedli vojnu nielen s modernistickým umením, ale s umením ako takým. Túto jednoduchú propozíciu rozvádza v nasledujúcich troch bodoch:

„1. Úspech, dokonca prežití umění, začalo stále více záviset na jeho schopnosti zvítězit nad divadlem. To je pravděpodobně nejevidentnější v divadle samotném, kde se potřeba zvítězit nad tím, co jsem nazval divadelností, projevila především jako potřeba vytvořit drasticky odlišný vztah k publiku. (Relevantní texty jsou samozřejmě texty Brechtovy a Artaudovy.)[...]

2. Umění degeneruje, když se blíží podmínkám divadla. Divadlo je společným jmenovatelem, který pojí dohromady velkou a zdánlivě disparátní různost aktivit, a to odlišuje tyto aktivity od radikálně odlišných záležitostí modernistického umění. [...]

3. Pojmy kvality a hodnoty. Do jaké míry jsou tyto pojmy pro umění centrální a pro samotný pojem umění mají význam. Anebo svůj plný význam mají v rámci jednotlivých disciplín umění. To, co leží mezi disciplínami umění, je divadlo“ (s. 63 – 64).

Čo je na tejto štúdii fascinujúce? Predovšetkým schopnosť argumentácie v našej kunsthistórii temer nevidaná a potom samotný tón (zbavený afektívneho nádychu), ktorým sa vedie polemika s inou koncepciou umenia.

Tretím v poradí je text **Roberta Smithsona** s názvom *Průvodce po uměleckých památkách města Passaic* (1967). Keď porovnáme tento text s predchádzajúcimi dvoma, tak na prvé čítanie je evidentné, že nemá nič spoločné s písaním, ktoré sa pestuje na konzervatívnych univerzitách, strážiach posvätenú tradíciu akademického diskurzu. Je to text, ktorý je výsostne osobnostne ladený, má nepochybné beletristické kvality. Svoju inakosť nepotvrdzuje len spôsobom písania, ale aj témou, ktorej sa venuje. Smithson, dnes už uznávaný predstaviteľ land-artu čitateľovi približuje svoje putovanie po štáte New Jersey. Zmyslom tohto putovania nie je prejsť z jedného bodu do druhého, ale sugestívne nám predstaviť rozostavanú diaľnicu, parkovisko ako umelecké dielo. Gesto provokácie je však v tomto prípade znásobené aj tým, že pokiaľ sa pohybujeme na dolnej hranici významovosti, tak potiaľ je všetko jednoznačné a zdá sa, že autor je vyslovene na strane obhajoby industriálnej krajiny ako umeleckého diela. Keď však začneme balansovať na hornej hranici významovosti, tak táto naša istota začne byť subverzovaná jemnou iróniou, ktorá všetko prečítané začne štiepiť medzi póly vážneho a nevážneho. Keď mám byť úprimný, v tom prípade ani tak nejde o definitívne rozriešenie sporu medzi vážnym a nevážnym, ako o pokus rozšírenia hraníc pojmu umenie. Keď ho chápeme v tomto zmysle, tak potom má hodnotu aj pre súčasné myslenie o umení a je veľmi dobré, že sa ocitol v tejto antológii.

Antipódom Roberta Smithsona môže byť historik umenia **Leo Steinberg**. Jeho klasický akademický rukopis sa vyhyba extravaganciám, to však neznamená, že by sa v jeho tkanive objavovali škvrny ako spoľahlivé indexy pokročilej staroby.

Steinberg sa v štúdii *Jiná kritéria* (1972) odhodlal ku kultivovanej polemike s Clementom Greenbergom.

Svoju štúdiu začína komparáciou dvoch článkov o umení, ktoré vyšli v ekonomickom časopise Fortune. Prvý bol napísaný v roku 1946 a autor v ňom v závere na adresu obyvateľov a obchodov a umením v umeleckej štvrti na 57. ulici v New Yorku, ktorá je podľa neho „jedným z najvykútenejších a najrafinovanejších bazarů na světě“ (s. 89).

Druhý článok je z roku 1955 a jeho štylistickým modelom je burzová správa. „Dozvíme se, že v daném období vykazuje General Motors bilanci o trochu lepší než Cézanne, ale zdaleka ne takovou jako Renoir“. A Vermeer přednedávnem utržil, jak se v prepočtu ukázalo, „1252 dolarů za čtvereční palec“, zatímco hodnota stejně velké plochy čtverečního palce pozemku firmy Morgan na Wall Street je jen pro porovnání pouhé 2 dolary 10 centů“ (s. 89 – 90).

Ani nie desať rokov uplynulo medzi vyjdením prvého a druhého článku a aká obrovská zmena k umeniu. Podobné radikálne zmeny možno vidieť aj v rámci samotného umenia. Umenie v zmysle

obrazu začína nahrádzať umenie v zmysle udalosti. Činy, akcie, konanie, fascinácia ne-umením, anti-umením, vyhľadávanie škandálov zachvátilo americké moderné umenie. „Každá generace amerických umelcov obrací naruby stav umění, se kterým se setkává. Každá přináší novou vlnu radikálních změn a názorů, s jejichž pomocí se zbaví stárnoucích obdivovatelů“ (s. 93).

Na radikálnu inováciu pravidiel umeleckej tvorby, porovnateľnú s Kantovou logikou definovania vlastných hraníc upozornil už Greenberg. To je v podľa Steinberga v poriadku, lenže čo nie je v poriadku, že je až príliš zjednodušujúca Greenbergova predstava pred-modernistického umenia. Diferencia medzi nim a modernistickým umením sa nedá zredukovať len na diferenciu v ilúzii a plochosti obrazu, pretože tieto obidva prvky sú prítomné v obidvoch štýloch, samozrejme v každom má dominanciu iný prvok. Túto tézu potom Steinberg v texte detailne rozvádza a podporuje presvedčivými argumentami. Pre mňa je fascinujúci spôsob, akým sú vybrané ukážky interpretované a ako sa interpretácia diel starých majstrov nenápadne posunula až k mágom modernistického umenia. Tento pohyb je totiž taký plynulý, že si ani neuvedomujeme, kedy sme prekročili hranicu medzi týmito regiónmi umenia.

Peter Schjeldahl je v tejto antológii zastúpený hneď dvoma textami. V prvom – *Jen propojit: Bruce Nauman* (1982) – sa venuje interpretácii, dnes už klasika postmoderného umenia, Brucea Naumana. Autor sleduje genézu Naumanovej tvorby, od jeho ranej fascinácie estetických možností nových technológií (video, film, fotografia, holografia) až po jeho vrcholné obdobie. Nebudem sa detailne zaoberať všetkými aspektami Schjeldahlovho textu a radšej selektívne upozorním len na vynikajúci interpretačný výkon Naumanovej dvojitej výstavy *Violins, Violence, Silence* (Husle, násilie, ticho).

Druhý text *O umění a umělcích* (1982) je rozhovorom, v ktorom Peter Schjeldahl odpovedá na otázky **Roberta Storra**. Je to zvláštny rozhovor o kritike a umení v situácii radikálnej plurality, ktorá podľa Schjeldahla robí problémy drtivej väčšine kritikov, navyknutých vytvárať taxonometrické systémy. Zvláštnosť tohto textu znásobuje aj implantát v jeho tkanive, ktorým je báseň.

Úvahou pojednávajúcou o múzeu sa predstavuje **Douglas Crimp**. V texte *Na ruinách muzea* (1983) sa zaoberá základnou inštitúciou, sprostredkujúcou umenie. Základnú stratégiu skúmania múzea a jednej disciplíny zvanej dejiny umenia bola inšpirovaná Foucaultovými analýzami mocenských inštitúcií ako väzenie, útulok a dokonca aj klinika. K týmto inštitúciám podľa Crimpa treba priradiť aj múzeum, ktoré je, v rozpore s tradovanými názormi, taktiež mocenskou inštitúciou. Túto, pre väčšinu kunsthistorikov odchovaných na odkaze klasického humanistného myslenia a dejín ideí (krúžiaceho okolo pojmov tradícia, vplyv, vývoj, evolúcia a zdroj) šokujúcu tézu potom podrobne rozvíja a podopiera argumentami, ktoré však už korenia vo Foucaultovej metodológii výskumu diskurzu a ktoré sa zakladajú na sérii pojmov diskontinuita, prerušenie, prah, limit a transformácia. Táto štúdia je pozoruhodná ešte aj tým, ako sa v nej dôsledne nerešpektujú hranice medzi filozofiou, teóriou výtvarného umenia a samotným umením. Autor plynule prechádza z jedného diskurzu do druhého a keď náhodou by hrozila porážka vypovedateľného, do hry vťahuje príklady z oblasti vizuálneho. Skrátka, jedná sa o štúdiu, ktorá svojimi parametrami môže byť súputníkom filozofických textov postštrukturalistickej proveniencie.

Zdá sa, že súčasný diskurz o umení začína čoraz intenzívnejšie komunikovať s filozofickým diskurzom a výsledkom tejto komunikácie sú obojstranné zisky. Na jednej strane v súčasnosti nie je raritou, aby filozof napísal štúdiu či dokonca knihu, venovanú výtvarnému umeniu, spomeniem aspoň Michela Foucaulta, Jacquesa Derridu, Jeana Baudrillarda, Gillesa Deleuza a Jean-Françoisa Lyotarda. Na druhej strane zase výdobytky filozofie teória výtvarného umenia začína transformovane modifikovať na výtvarné umenie a výsledkom sú zaujímavé interpretačné výkony. Signifikatným príkladom tejto spolupráce je **Rosalind E. Kraussová**, ktorá sa predstavuje záverečnou kapitolou z knihy *Optické nevědomí* (1993).

O čom vlastne je táto kapitola? Predovšetkým je pokusom zachytiť teoretickým jazykom, a keď to nestačí, tak aj jazykom krásnej literatúry závažný bod zlomu v dejinách výtvarného umenia a to prechod od *objektu* k *poľu*. „[...] Místo iluze věcí je nám nyní nabízena iluze způsobu dění: jmenovitě to, že hmota je netělesná, nehmotná a existuje jen opticky jako fata morgána“ (s. 148). Tento zlom možno aj signovať, jeho signatúrou je Jackson Pollock, ktorý sa ako prvý pokúsil zbaviť maľby ako pocitu prítomnej reálnosti. Vôbec prítomnosť, prezencia sa stáva podozrivou, vytráca sa z nášho života a túto nedôveru potvrdzujú už aj také banality, akými sú graffiti. „Graffitista príjde ke zdi. Udělá znak. Můžeme říct, že ho dělá proto, aby označil svou přítomnost, intervenuje do prostoru jiných, aby proti nim zaútočil se svou vlastní deklarácí ‚jsem tady‘. Ale to bychom udělali chybu. Pokud je totiž jeho deklarácí znak, je nevyhnutelně strukturován momentem *po* jeho vytvoření, a dokonce i tehdy čas infikuje jeho vytváření, budoucí moment, který nedělá ze svého vlastního vytváření víc než minulost, minulost, která říká: ‚Byl jsem tady, tady *byl* Kilroy.‘ A tak dokonce i v momentu graffitistovy akce je tato akce minulostí; vstupuje na scénu jako zločinec a ví, že znak, který vytváří, na sebe vezme formu důkazu. Dopravuje svůj znak do budoucnosti, kde sám nebude přítomen, a tak jím vytvořený znak odřezává jeho vlastní přítomnost od jeho samotného, rozděluje ji na to, co bylo předtím a co bylo potom“ (s. 157 – 158).

Okrem výtvarnej dekonštrukcie „metafyziky prítomnosti“ je v tejto štúdii zaujímavé aj uvažovanie o túžbe, ktorá je vždy „okopírovaná z touhy niekoho iného; každý objekt touhy je zakořeněný v srdci toužícího subjektu tak, že byl poprvé zpozorován jako objekt hledání někoho druhého – prostředníka. Proto je vždy ve vesmíru metafyzické touhy nutný následující triumvirát: subjekt, objekt a prostředník. Dokonce i v případě sexuální lásky mezi dvěma lidmi je tento triumvirát přítomný. Milující a milovaný touží po stejném objektu, po těle milovaného, který pro oba slouží jako prostředník touhy toho druhého“ (s. 166).

Posledným textom je text **Dave Hickeya** *Světly okamžik / shovívavý soulad* (1995). Na rozdiel od tradičných teoretických textov, ktoré, povedané slovami Umberta Eca, preferujú rekonštrukciu určitého sveta, tento preferuje rozprávanie. Hickey v prvej polovici textu opisuje zážitok s novou susedkou Magdou, Židovkou, ktorá emigrovala do USA pred nacistami. Túto susedku zobrali na jazz session, ktoré prebiehali v sobotu. Skúsenosť s touto novou hudbou pre Magdu bola hrozná. Podľa Hickeya „byla rozrušená až k smrti. Bylo téměř možné slyšet, co si myslí: ‚Pane jo, tak až sem jsem se dostala z naší Birkenstrasse! Jsem na Divokém západě – na americkém jazz sessionu s černochoy, co kouří marihuanu!‘“ (s. 182) Skúsenosť židovskej emigrantky Magdy je pre Hickeyho príkladom, ktorý má dokumentovať diferencie medzi kultúrami, medzi jednotlivými umeleckými tradíciami. To, že je niečo iné, ešte neznamená, že je to niečo, čo je hodnotovo nižšie. Preto je načas problematizovať hierarchickú opozíciu vysoké umenie – masové umenie. Treba zabezpečiť, aby svoje miesto dostali aj maľby Normana Rockwella, ilustrátora časopisu Saturday Evening Post, „kterého snad můžeme přirovnat k americké kombinaci Mikoláše Alše a Josefa Lady nebo k čelnímu představiteli ‚kapitalistického realismu‘“ (s. 178).

Krátka správa o jednotlivých textoch antológie *Před obrazem* by mohla byť ukončená, ale nebude, pretože treba spomenúť vynikajúci suplement v podobe úvodnej štúdie Tomáša Pospiszyla *Umění z druhé strany oceánu*. Táto štúdia nielenže prezrádza dôvernú znalosť danej problematiky, ale jej hodnota spočíva predovšetkým v tom, že pôsobí ako kontext k jednotlivým textom, ako nevyhnutné pozadie, ktoré umožní hlbšie pochopenie situácie moderného a trúfam si povedať, že aj post-moderného amerického výtvarného umenia a teoretického myslenia o ňom. Bez zbytočných rétorických ozdôb si dovoľm tvrdiť, že je to kniha, ktorá pomáha zaceliť ruptúru medzi našou a americkou výtvarnou teóriou a kritikou.

Peter Michalovič

Americká filozofia umenia v Rusku

Bohdan Dziemidok – B. V. Orlov (Ed.):

Amerikanskaja filosofija iskusstva.

Delovaya kniga, Jekaterinburg 1997, 320 stran, náklad neuveden.

Premyslený a citlivý prístup, akým sa vyznačuje antológia textov amerických estetikov, ktorí úvodnými a vysvetľujúcimi komentármi doplnil významný poľský teoretik profesor **Bohdan Dziemidok**, umožňuje i nezasvätenému čitateľovi v priereze zachytiť a pochopiť vývoj severoamerickej estetiky v posledných štyroch desaťročiach druhej polovice 20. storočia. Ide o obdobie, ktoré je čitateľovi v post-komunistických štátoch pomerne málo známe, ale ktoré predstavuje celý rad východísk nesmierne dôležitých i pre dnešok. Skvelá znalosť oboch teoretických prostredí – amerického i ruského – umožnila profesorovi Dziemidokovi, aby s odstupom času a s adekvátnym kritickým zhodnotením vyčlenil najvplyvnejšie a originálne prístupy amerického myslenia daného obdobia. Sledoval pri tom niekoľko aspektov, z ktorých azda najdôležitejším je úsilie zmysluplne predstaviť skúsenosť amerických teoretikov nielen s tradičnými a novými oblasťami teoretického myslenia, ale najmä teoretickú skúsenosť, podmienenú intenzívnym pohybom v oblasti umeleckého myslenia a tvorby. Kniha sa pritom tematicky sústreďuje na autorov, ktorí bezprostredne súvisia s *filozofiou umenia*, respektíve s okruhom problémov, ktoré sa viažu priamo k nej.

Bohdan Dziemidok rozdelil antológiu do troch častí, v ktorých postupne predstavuje antiesencializmus, perceptualizmus a inštitucionálnu teóriu umenia.

V prvej časti sa zaoberá antiesencializmom, ktorý vychádza z reakcie na tradičnú filozofiu, analytickú estetiku (najmä „neskorého“ Wittgensteina) a moderné umelecké avantgardy, pričom zjednocujúcim motívom je otázka, či je filozofická teória umenia možná, alebo či je nevyhnutná. Tej sa venujú najmä pripojené štúdie **Williamu E. Kennicku** a **Morrisu Weitzu**. Základným východiskom estetického antiesencializmu bola odpoveď na chybu esencializmu (*essential fallacy*), teda reakcia na predpoklad, že každý jav má „jednu“ podstatu, bez ktorej ho nemožno pochopiť – preto by svoju absolútnu podstatu malo mať aj umenie. V tomto duchu predstavuje otázka všeobecného pojmu umeleckého diela (dokumentovaná napríklad v štúdiu **Paula Ziffa**) takmer neriešiteľný problém, ktorý estetika antiesencializmu videla najmä v logickej nemožnosti takéhoto pojmu. Pokiaľ tento pojem skúmala v tradičných koncepciách, hodnotila ho buď ako príliš úzky, alebo ako príliš široký: tradičné koncepcie vychádzali z predpokladu, že ak má pojem „umelecké dielo“ platiť pre umelecké diela rozličných umení, potom musia mať spoločné charakteristické črty, na základe princípu *unum nomen, unum nominatum*. Na túto predstavu nadväzoval mylný predpoklad, že bez jednotného pojmu a primeranej definície nie je možná ani umelecká kritika. Weitz i Kennick však dospeli k záveru, že taký pojem nepotrebuje ani teória, ani kritika, ba nepotrebuje ho ani obyčajný vnímateľ umenia. Preto hľadali cestu k tomu, čo majú umelecké diela spoločné, v *hodnotení* a *vnímaní* umeleckého diela, napríklad v tom, aké city vyvoláva. Dospeli však k záveru, že táto cesta, ktorá je však neschodná z podobných dôvodov, stimulovala rozvoj ďalších teórií. Bohdan Dziemidok uzatvára prvú časť poukázaním na kritickú iniciatívu, ktorú nakoniec antiesencializmus vyvolal, a ilustruje ju štúdiou **Mauricea Mandelbauma**, a stručne a prehľadne podáva pozitívne, ale aj neskôr odmietnuté črty, prípadne obmedzenia tejto teoretickej iniciatívy.

V druhej časti predkladá autor problematiku estetického perceptualizmu, t. j. empirického nasmerovania v americkej analytickej filozofii umenia. Ilustruje ju prehľadnou analýzou a vývojom myšlienok v diele a vplyve **Monroa C. Beardsleyho**, ktorý zdôraznil úlohu bezprostrednej estetickej

skúsenosti s umeleckým dielom. Bez pochopenia úlohy estetickej hodnoty umenia a úlohy, ktorú zohráva skúsenosť s umeleckým dielom, by prístup k umeleckému dielu nebol adekvátny, ba bol by vopred odsúdený na neúspech. Koncepcia vychádza z akcentovania významu širšie ponímanej umeleckej kritiky (do ktorej zahŕňa i jednotlivé umenovedy), voči ktorej sa (v zjednodušenom zmysle) uplatňuje ako metakritika. Názory Monroa C. Beardsleyho dopĺňajú štúdie **Johna Fishera**, **Carolyn Corsmayerovej** a **Guya Sircella**.

V tretej časti sa autor venuje problematike inštitucionálnej teórie umenia, ktorá predpokladá, že podstatu umenia nemožno hľadať v predmetných alebo funkcionálnych črtách umeleckého diela, ale v jeho kontexte, teda v konkrétnej umeleckej praxi alebo vo svete umenia. Svet umenia je teda všeobecným „inštitútom“ umenia, ba vlastne celým systémom umeleckých inštitútov. Hlavnou myšlienkou inštitucionálnej teórie umenia je presvedčenie, že umenie je to, čo sa vo svete umenia považuje za umenie; a umeleckým dielom je to, čomu sa tento štatút priznáva. Hlavným predstaviteľom inštitucionálnej teórie umenia je **George Dickie**, ktorý tradičným koncepciám vyčítal, že sa sústreďovali na také definície umenia, ktoré sa vzťahovali iba na určité obdobia umeleckého vývinu a boli preto poznačené normativizmom. Teória však podľa jeho názoru nesmie rezignovať ani pred antiumením. Každé umelecké dielo je artefaktom, teda dielom človeka, ale zároveň má aj štatút „umeleckosti“, ktorý mu svet umenia prideluje. Dôsledky tejto teórie, ako upozorňuje Dziemidok, prinútili samotného autora v priebehu rokov značne korigovať svoje postoje. Napriek tomu sa inštitucionálna teória umenia prejavila ako teória pomerne jednostranná. Táto problematika je, okrem George Dickieho, ilustrovaná štúdiami **Teda Cohena**, **Marcia Mueldera Eatona** a **Timothy Binkleyho**.

Kniha pochopiteľne predpokladá i ďalšie pokračovanie, prinajmenšom v rovnakom rozsahu. Celkove by jej však vzhľadom na jej poslanie určite neškodili orientačné charakteristiky aspoň najvýznamnejších zo spomenutých amerických estetikov, ktoré by sprístupnili podstatné momenty ich života a diela.

Na záver by som chcel poznamenať, že Dziemidokov prístup, v ktorom pomocou nespočetných otázok a odpovedí odhaľuje zmyslupnosť, viac alebo menej úspešných riešení estetických problémov v teóriách uvedených autorov, umožňuje svojim syntetickým i hodnotiacim pohľadom na danú problematiku vzácné spojenie učebnice s konkrétnymi textami. Dosahuje tým nielen pomerne rýchlu a prehľadnú orientáciu v problematike, ale umožňuje aj osobnú konfrontáciu čitateľa s danými názormi. Je preto v rovnakej miere podnetná pre laika i pre zasvätenca. Výber autorov, i Dziemidokove analýzy, ktoré ich zasadzujú do širšieho kontextu, preto plnia nielen prirodzené teoretické poslanie, ale majú v spomenutých krajinách aj nepopierateľný širší kultúrny dosah.

Oliver Bakoš



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ALPE

Alpe Adria Cinema: Icontri meetings con with il the cinema dell' Europa centro orientale, central and eastern cinema. X. edizione 1998/1999: [MFF]. Trieste (ITÁLIE), 17.01.1999 – 24.01.1999. Associazione Alpe Adria Cinema, Trieste (ITÁLIE). – [1. vyd.] – [Trieste]: [Associazione Alpe Adria Cinema], [1999]. – 536 s.: čb. fot. – Index filmů, jmenný, biofilmografie (brož.)

Výpravný katalog k přehlídce filmů ze zemí bývalé Jugoslávie obsahuje historicko-kritické eseje a biofilmografické profily jednotlivých tvůrců.

BERGMAN, Ingmar – o něm

Ingmar Bergman: Seminář archivního filmu. Uherské Hradiště (ČESKÁ REPUBLIKA), 15.05.1998 – 17.05.1998. Pořádají Městská kina Uherské Hradiště, Uherské Hradiště (ČESKÁ REPUBLIKA) / redakce Josef Korvas; [text] Ivo Pondělíček, Stanislava Přádná, Zbyněk Černík. – [1. vyd.] – Uherské Hradiště: Městská kina Uherské Hradiště, 1998. – 12 s.: čb. fot. – Text převzat: I. Pondělíček – Bergmanův filosofický film a problémy jeho interpretace; S. Přádná – Literární noviny 5, 1994, č. 7. – Seminář je pořádán ve spolupráci s AČFK, ASFK, NFA Praha a Audiovizuálne centrum Bratislava (brož.)

Katalog ze semináře filmů Ingmara Bergmana.

BLIMP

Blimp. – No. 39, 1998. – Graz: Edition Blimp. ISSN 1027-5991

Z obsahu: Carmen VENDELIN: *Sugar and Spice and Everything Nice – Is that what little Girls are made of?*, s. 11 – 16; Christian RAPP: *Vom Grauen abgrundtiefer Spalten*, s. 17 – 24; Peter MUDIE: *Thought Lines fluid in Static Frame*, s. 25 – 32; Andrea B. BRAIDT: *The Stuff that Gender is made of...*, s. 33 – 40; Jack STEVENSON: *Highway to Hell*, s. 47 – 58; Stefan GRIESSEMANN: *Die elektromagnetische*

Erinnerung, s. 59 – 67; Peter MUDIE:

In Memorandum – Kurt Kren, s. 68 – 69.

BLIMP

Blimp. – No. 40, 1999. – Graz: Edition Blimp. ISSN 1027-5991

Z obsahu: Gerald KOLL: *Alphabet der Liebe. Verbale Vergewaltigung, sexuelle Totung bei David Lynch*, s. 4 – 13; Jack STEVENSON: *Touched by Genius – Raped by Lobster. A Revised, Updated Appraisal of American Filmmaker John Waters*, s. 21 – 30; Peter ZACH: *Besser geht es nicht! Zum Film besser und besser von Alfredo Knuchel und Norbert Wiedmer*, s. 32 – 36; Robert BUCHSCHWENTER: *Wirklichkeit im Comic-Format?*, s. 37 – 40; Lev MANOVICH: *Database. Semiotics, History, and Aesthetics*, s. 41 – 48; Eduardo KAC: *Beyond the Image. New Directions in Interactive Art*, s. 49 – 54; Lev MANOVICH: *Behind the Screen. Russian New Media*, s. 55 – 59.

CAPRARA, Valerio

Dino Risi: *Maestro per caso / Valerio Caprara; con la collaborazione di Fabrizio Corallo*. – [1. vyd.] – Roma: GREMESE EDITORE, 1993. – 191 s.: čb. fot. – (Cinema & Miti). – Filmografie, bibliografie ISBN 88-7605-756-0 (váz.) Monografie italského režiséra.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 37, Spring 1998, No. 3. – Austin: University of Texas Press. ISSN 0009-7101

Z obsahu: Joanne HERSHFIELD: *Race and Romance in Bird of Paradise*, s. 3 – 15; Rhona J. BERENSTEIN: *Adaptation, Censorship, and Audiences of Questionable Type: Lesbian Sightings in Rebecca (1940) and The Uninvited (1944)*, s. 16 – 37; Sumiko HIGASHI: *Melodrama, Realism, and Race: World War II Newsreel and Propaganda Film*, s. 38 – 61; Martin ROBERTS: *Baraka: World Cinema and the Global Culture Industry*, s. 62 – 82; Sabine HAENNI:

Staging Methods, Cinematic Technique, and Spatial Politics, s. 83 – 108.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 37, Summer 1998, No. 4. – Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: David BOYD: *The Public and Private Lives of a Sentimental Bloke*, s. 3 – 18; Catherine JURCA: *Hollywood, the Dream House Factory*, s. 19 – 36; Adam LOWENSTEIN: *Films Without a Face: Shock Horror in the Cinema of Georges Franju*, s. 37 – 58; Christina LANE: *From The Loveless to Point Break: Kathryn Bigelow's Trajectory in Action*, s. 59 – 81; Robert BAIRD: *Animalizing Jurassic Park's Dinosaurs: Blockbuster Schemata and Cross-Cultural Cognition in the Threat Scene*, s. 82 – 103.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 38, Fall 1998, No. 1. – Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Arthur M. ECKSTEIN: *Darkening Ethan: John Ford's The Searchers (1956) from Novel to Screenplay to Screen*, s. 3 – 24; Beth McCOY: *Manager, Buddy, Delinquent: Blackboard Jungle's Desegregating Triangle*, s. 25 – 39; Lee GRIEVESON: *Fighting Films: Race, Morality, and the Governing of Cinema, 1912 – 1915*, s. 40 – 73; Héctor RODRÍGUEZ: *Questions of Chinese Aesthetics: Film Form and Narrative Space in the Cinema of King Hu*, s. 73 – 97; Michael KACKMAN: *Citizen, Communist, Counterspy: I Led 3 Lives and Television's Masculine Agent of History*, s. 98 – 114.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 38, Winter 1999, No. 2. – Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: David M. LUGOWSKI: *Queering the (New) Deal: Lesbian and Gay Representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code*, s. 3 – 35; David R. SHUMWAY: *Rock'n'Roll Sound Tracks and the Production of Nostalgia*, s. 36 – 51; Ruth HOTTELL: *Including Ourselves: The Role of Female Spectators in Agnes Varda's Le Bonheur and L'Une chante, l'autre pas*, s. 52 – 71;

Lily AVRUTIN: *The Soldier, the Girl, and the Dragon: Battles of Meanings in Post-Soviet Cinematic Space*, s. 72 – 97.

CYSAŘOVÁ, Jarmila

16x život s televizí: Hovory za obrazovkou / Jarmila Cysařová. – [1. vyd.] – [Praha]: FITES, 1998. – 117 s.: 4 s. čb. obr. příl. – Vydal FITES – Český filmový a televizní svaz (brož.)

Knihy rozhovorů o historii Československé televize s pracovníky, kteří se podíleli na vzniku různých televizních pořadů.

ČERNÝ, Jindřich

Jiřina Štěpničková / Jindřich Černý; autoři fotografií Lubomír Rohan, Vilém Sochůrek, Svatopluk Sova ...[aj.]. – 2. dop. vyd – Praha: Nakladatelství Brána, 1999. – 254 s.: čb. fot. na příl. – Soupis divadelních a filmových rolí, použitá literatura. – O autorovi
ISBN 80-7243-037-8 (váz.)
Komplexní biografie české herečky.

DENEMARKOVÁ, Radka

Evald Schorm: Sám sobě nepřitelem / autor textu, obrazová příloha, dokumentární materiály, soupis díla Radka Denemarková; odborný poradce Milena Honzíková. – 1. vyd – Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. – 322 s.: čb. fot. v textu a na příl., fotokop. rkp. – Poznámky, chronologický soupis díla, životopisné kalendárium (brož.)
Biografie Evalda Schorma chronologicky mapuje jeho život a tvorbu od 60. let až do jeho smrti v roce 1988 v souvislosti s politickými událostmi.

DVOŘÁČKOVÁ, Markéta

Jean Reno / Markéta Dvořáčková. – 1. vyd – Praha: Cinemax, 1998. – 95 s.: bar. fot. – (Profil pro film). – Na obálce podnázev: Životní a filmové role. – Filmografie
ISBN 80-85933-27-6 (brož.)
Biografický text o kariéře francouzského herce.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 23, Fall 1998, No. 1. – Meadville, PA: Allegheny Collage.
ISSN 0163-5069

Z obsahu: Gwendolyn Audrey FOSTER: *Performativity and Gender in Alice Guy's La Vie du Christ*, s. 6 – 17; Christian A. GREGORY: *Performative Transformation of the Public Queer in Paris Is Burning*, s. 18 – 37; Elaine S. CHARNOV: *The Performative Visual Anthropology Films of Zora Neale Hurston*, s. 38 – 47; Wheeler Winston DIXON: *Performativity in 1960s American Experimental Cinema: The Body as Site of Ritual and Display*, s. 48 – 60; Shantanu Dutta AHMED: „I Thought You Knew!“: *Performing the Penis, the Phallus, and Otherness in Neil Jordan's The Crying Game*, s. 61 – 73; Michael John PINFOLD: *The Performance of Queer Masculinity in Derek Jarman's Sebastiane*, s. 74 – 82.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 10, 1998, No. 2. – London: John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160

Z obsahu: Richard KOSZARSKI: *Film, photography and television*, s. 115 – 117; William URICCHIO: *Television, film, and the struggle for media identity*, s. 118 – 128; Richard KOSZARSKI: *Coming next week: Images of television in pre-war motion pictures*, s. 128 – 140; David PIERCE: „Senile celluloid“: *Independent exhibitors, the major studios and the fight over features on television, 1939 – 1956*, s. 141 – 164; Anthony R. GUNERATNE: *The birth of a new realism: Photography, painting and the advent of documentary cinema*, s. 165 – 187; Gary W. HARNER: *The Kalem Company, travel, and on-location filming: The forging of an identity*, s. 188 – 207; Andrew G. BONNELL: *Melodrama for the master race: Two films by Detlef Sierck (Douglas Sirk)*, s. 208 – 218; Richard NEUPERT: *Variety's New Wave*, s. 219 – 230; Nuria TRIANA-TORIBIO: *In memoriam: Pilar Miró (1940 – 1997)*, s. 231 – 240.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 10, 1998, No. 3. – London: John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160

Z obsahu: Daniel J. LEAB: *Introduction: The Cold War and the movies*, s. 251 – 253; Mark KRISTMANSON: *Love your neighbour*, s. 254 – 274; Susan L. CARRUTHERS: *Redeeming*

the captives, s. 275 – 294; Nicholas J. CULL: *Auteurs of ideology*, s. 295 – 310; John A. NOAKES: *Bankers and common men in Bedford Falls*, s. 311 – 319; Daniel J. LEAB: *From even-handedness to Red-baiting*, s. 320 – 331; G. Tom POE: *Secrets, lies and Cold War politics*, s. 332 – 345; James J. LORENCE: *The suppression of Salt of the Earth*, s. 346 – 358; Thomas DOHERTY: *Frank Costello's hands*, s. 359 – 374; Pierre SORLIN: *The cinema: American weapon*, s. 375 – 381; Stefan SOLDOVIERI: *Socialist in outer space*, s. 382 – 398; Gerd GEMUNDEN: *Between Karl May and Karl Marx*, s. 399 – 407; John Earl HAYNES: *Hellman and the Hollywood inquisition*, s. 408 – 414; Elaine SPIRO: *Hollywood strike – October 1945*, s. 415 – 425.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 10, 1998, No. 4. – London: John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160

Z obsahu: Richard KOSZARSKI: *Introduction: Film literature / literature and film*, s. 427 – 428; A century of cinema literature: The Film History survey, s. 429 – 447; Jay LEYDA: *Have you any books about the movies?*, s. 448 – 453; Karol IRZYKOWSKI: *Death of the Cinematograph*, s. 453 – 458; David PIERCE: *Carl Laemmle's outstanding achievement*, s. 459 – 476; Kevin LEWIS: *The third force: Graham Greene and Joseph L. Mankiewicz's The Quiet American*, s. 477 – 491; Laurence SENELICK: *Seduced and abandoned: When Hollywood wooed the Moscow Art Theatre*, s. 492 – 500; Udo BAYER: *Laemmle's list: Carl Laemmle's affidavits for Jewish refugees*, s. 501 – 521.

FILMEXIL

Filmexil. – November 1998, Nr. 11. – Berlin: Edition Hentrich.
ISBN 3-894-68294-3

Z obsahu: Jan-Christopher HORAK: *Awodah: Helmar Lerskis erste Filmregie*, s. 9 – 18; Ronny LOEWY: *Adamah: Helmar Lerskis letzter Film*, s. 19 – 30; Barbara von der LUHE: *Ufa-Stadt in Herzlia. Margot Klausner und die Israel Motion Picture Studios Ltd.*, s. 33 – 49; Hillel TRYSTER: *All of us look, but a photographer sees. Rolf M. Kneller: Excerpts from an oral history in progress*, s. 50 – 60;

Hillel TRYSTER: *Associated with one of the local lots. In search of Juda Leman*, s. 61 – 70;
Joachim SCHLOR: *Heinz Fenchel. Ein Berliner Filmarchitekt in Tel Aviv*, s. 71 – 75;
Gabriele S. WOLTER: *Ein zerborstenes Klavier. Victor Vicas in Jerusalem*, s. 76 – 81.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 52, Fall 1998, No. 1. –
Berkeley: University of California Press.
ISSN 0015-1386

Z obsahu: Justin WYATT: *The Particularity and Peculiarity of Hal Hartley: An Interview*, s. 2 – 6;
Ira KONIGSBERG: *Our Children and the Limits of Cinema: Early Jewish Responses to the Holocaust*, s. 7 – 19; Robert F. ARNOLD: *Termination or Transformation? The Terminator Films and Recent Changes in the U. S. Auto Industry*, s. 20 – 30.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 52, Winter 1998 – 99,
No. 2. – Berkeley: University of California Press.
ISSN 0015-1386

Z obsahu: Gordana P. CRNKOVIC: *Interview with Agnieszka Holland*, s. 2 – 9; James TOBIAS: *Buñuel's Net Work: Performative Doubles in the Impossible Narrative of The Phantom of Liberty*, s. 10 – 22; In Memoriam: Albert Johnson, s. 23; Rodney FARNSWORTH: *John Wayne's Epic of Contradictions: The Aesthetic and Rhetoric of War and Diversity in The Alamo*, s. 24 – 34.

FILMOVÝ

Filmový smích Oldřicha Lipského s Lubomírem Lipským a Stellou Zázvorkovou: Filmový smích Oldřicha Lipského [tematický seminář].
Rychnov nad Kněžnou (ČESKÁ REPUBLIKA),
02.10.1998 – 04.10.1998.

Filmový klub, Rychnov nad Kněžnou.

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV.

ASOCIACE ČESKÝCH FILMOVÝCH KLUBŮ,
PRAHA (ČESKÁ REPUBLIKA) /

k vydání připravil Jan Tydlitát. – 1. vyd –
Rychnov nad Kněžnou: Filmový klub, 1998. –
22 s.: čb. fot. – (Filmový smích). –

Filmografie
(váz.)

Publikace, vydaná v rámci semináře
v Rychnově nad Kněžnou, obsahuje vzpomínky
herce Lubomíra Lipského a herečky
Stelly Zázvorkové na režiséra Oldřicha Lipského
a jeho filmy.

FRAYLING, Christopher

Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from
Karl May to Sergio Leone / Christopher Frayling. –
[2. rev. vyd.] – London; New York: I.B.Tauris
Publishers, 1998. – 304 s.: 245 čb. fot. –
(Cinema and Society). – 1. vyd. 1981. –
Filmografie, bibliografie, index
ISBN 1-86064-200-4 (brož.)
Historicko-kritická monografie věnovaná
specifickému filmovému žánru.

GAREL, Alain – PORCILE, Francois
Hudba a film / koordinátoři Alain Garel,
Francois Porcile; z francouzštiny přeložila
Jaroslava Kerzerho; editor a předmluva
Jaromil Jireš. – 1. vyd – Praha: Akademie
múzických umění, filmová a televizní fakulta,
1999. – 328 s. – (Studijní texty). –
Orig.: La musique et l'écran. B.m.: Cinémaction.
Sacem/Corle-Télérama, 1992. –
Vydala katedra režie, vedoucí katedry
Klein, Dušan. –

Poznámky v textu, skladatelé na filmovém plátně. –
O autorech

ISBN 80-85883-42-2 (brož.)

Sborník textů charakterizující situaci filmové
hudby v některých evropských zemích,
USA a Kanadě, doplněný anketou s 70 tvůrci
filmové hudby.

GOVERNI, Giancarlo

Vittorio De Sica: *Parlami d'amore Mari* /
Giancarlo Governi; con la collaborazione di
Anna Maria Bianchi. – [1. vyd.] –
Roma: GREMESE EDITORE, 1993. –
183 s.: čb. fot. – (Cinema & Miti). –
Biofilmografie, bibliografie
ISBN 88-7605-533-9 (váz.)
Monografie italského režiséra.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. –
Vol. 18, October 1998, No. 4. –
Abingdon: Carfax Publishing Company –
IAMHIST.

ISSN 0143-9685

Z obsahu: David CULBERT: *Introduction. Hanns Eisler (1898 – 1962): the politically engaged composer*, s. 493 – 502; Albrecht BETZ: *A Source is Revealed: a conversation with Joris Ivens about Hanns Eisler (1972)*, s. 503 – 508; Tobias FASSHAUER: *Hanns Eisler's Chamber*

Symphony op. 69 as Film Music for White Flood (1940), s. 509 – 522; Volker HELBING: *Hanns Eisler's Contribution to the New Deal: The Living Land* (1941), s. 523 – 534; Martin HUFNER: *Composing for the Films* (1947): *Adorno, Eisler and the sociology of music*, s. 535 – 540; Berndt HELLER: *The Reconstruction of Eisler's Film Music: Opus III, Regen and The Circus*, s. 541 – 560; Horst WEBER: *Eisler as Hollywood Film Composer, 1942 – 1948*, s. 561 – 566; Jurgen SCHEBERA: *Hangmen Also Die* (1943): *Hollywood's Brecht-Eisler collaboration*, s. 567 – 574; Albrecht DUMMLING: *Eisler's Music for Resnais' Night and Fog* (1955): *a musical counterpoint to the cinematic portrayal of terror*, s. 575 – 584; Larry WEINSTEIN: *Solidarity Song: The Hanns Eisler Story* (1996): *some comments from the filmmaker*, s. 585 – 590.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 19, March 1999, No. 1. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST. ISSN 0143-9685

Z obsahu: Sato MASAHARU, Barak KUSHNER: *Negro Propaganda Operation: Japan's shortwave radio broadcasts for World War II Black Americans*, s. 5 – 26; David F. KRUGLER: *Radio's Cold War Sleight of Hand: the Voice of America and Republican dissent, 1950 – 1951*, s. 27 – 38; Megan MULLEN: *The Pre-history of Pay Cable Television: an overview and analysis*, s. 39 – 58; Ronald GARAY: *Televising Presidential Impeachment: the US Congress sets the stage*, s. 57 – 68; Dina IORDANOVA: *Kusturica's Underground* (1995): *historical allegory or propaganda?*, s. 69 – 86; Historical Journal of Film, Radio and Television Index, 1981 – 1998, Volumes 1 to 18, s. 87 – 128.

HUSTON, John

An Open Book / John Huston. – 2. vyd., 1. vyd. v tomto nakl. – New York: Da Capo Press, 1994. – 389 s.: čb. fot. na příl. – (Orig.): New York: Knopf, 1980. – Index ISBN 0-306-80573-1 (brož.) Autobiografie amerického režiséra.

KOENIGSMARK, Alex – JIRÁSKOVÁ, Jiřina Jiřina Jirásková o sobě / Alex Koenigsmark, Jiřina Jirásková; fotografie Viktor Kronbauer ...[aj.]. –

1. vyd. – Praha: Nakladatelství FORMÁT : BLÍZKÁ SETKÁNÍ : KNIŽNÍ KLUB, 1999. – 322 s.: čb. fot. na příl. – Podskalský, Zdeněk: povídka Karbanátky plněné vejcem natvrdo aneb bílení ložničky. – Výběrový seznam divadelních a filmových rolí ISBN 80-86155-18-8. – ISBN 80-242-0037-6 (váz.) Biografická kniha ve formě rozhovorů, vzpomínek, vyprávění, ukázek z korespondence i dobového tisku.

KRÁL, Petr

Groteska čili Morálka šlehačkového dortu / z francouzštiny přeložil, doplnil, rozšířil, ediční poznámku napsal a rejstřík sestavil Petr Král; redaktor svazku a redakční poznámku napsal Jan Lukeš; rejstříky sestavila Alena Tejnická; odbornou revizi provedli Karel Čáslavský, Věroslav Hába, Blažena Urgošíková. – 1. vyd., v ČR dopl. a rozš. – Praha: Národní filmový archiv, 1998. – 316 s.: čb. fot. na příl. – (Knihovna Illuminace / řídí Jan Lukeš; 10). – Orig.: *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*. Paris: Éditions Stock, 1984. – Bibliografie, rejstřík jmen a filmů ISBN 80-7004-092-0 (brož.) Poetika grotesky zkoumaná z hlediska filmové estetiky, psychologického, sociologického i metafyzického.

MACDONALD, Scott

A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers / Scott MacDonald. – [1. vyd.] – Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1988. – 410 s.: čb. fot. – Filmografie, bibliografie, index ISBN 0-520-05800-3 (váz.) Sborník podrobných rozhovorů s americkými nezávislými filmaři, představiteli různých proudů experimentální kinematografie. Každý z rozhovorů doplňují úvodní profily jednotlivých tvůrců.

NORMAN, Marc – STOPPARD, Tom Zamilovaný Shakespeare: Fakta, fikce, film / Marc Norman, Tom Stoppard; Filmový scénář z angličtiny přeložila Anna Kareninová;

Fakta a fikce Milan Lukeš;
O filmu Milica Pechánková. – 1. vyd –
Praha: Cinemax, 1999. – 157 s.: čb. a bar. fot. –
Orig.: Shakespeare in Love. A Screenplay. –
Příloha: studie Fakta a fikce od M. Lukeše
a esej O filmu Zamilovaný Shakespeare
M. Pechánková. –
Oscary za rok 1998
ISBN 80-85933-32-2 (váz.)
Filmový scénář s úvodní studií o Shakespearovi.

PREMINGER, Otto
Preminger: An Autobiography / Otto Preminger. –
[3. vyd.] – Toronto; New York; London:
Bantam Books, 1978. – 245 s. –
(Autobiography). – 1. a 2. vyd. 1977. –
Filmografie, index
ISBN 0-553-11351-8 (brož.)
Autobiografie rakouského, později amerického,
divadelního a filmového režiséra.

PRÉVERT, Jacques
Le crime de Monsieur Lange; Les portes de la nuit /
Jacques Prévert; [úvod] André Heinrich. –
[1. vyd.] – B.m.: Gallimard, 1990. –
382 s.: čb. fot. na příl. – (Collection Folio /
Édition présentée par André Heinrich)
ISBN 2-07-040390-4 (brož.)
Edice dvou filmových scénářů:
Zločin pana Langa (Jean Renoir, 1935),
Brány noci (Marcel Carné, 1946).

ROBB, Brian J.
Nicolas Cage: Hollywood's Wild Talent /
Brian J. Robb. – 1st print –
London: Plexus, 1998. – 160 s.: čb. fot. –
Filmografie
ISBN 0-85965-264-5 (brož.)
Biografický text o kariéře amerického herce.

SCREEN
Screen. – Vol. 39, Autumn 1998, No. 3. –
Glasgow: University of Glasgow.
ISSN 0036-9543
Z obsahu: Charlotte BRUNSDON: *Structure of anxiety: recent British television crime fiction*, s. 223 – 243; George KOUVAROS: *Where does it happen? The place of performance in the work of John Cassavetes*, s. 244 – 258; Nezih ERDOGAN: *Narratives of resistance: national identity and ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975*, s. 259 – 271;

Maria PRAMAGGIORE: *The Celtic Blue Note: jazz in Neil Jordan's „Night in Tunisia“, Angel and The Miracle*, s. 272 – 288.

SCREEN
Screen. – Vol. 39, Winter 1998, No. 4. –
Glasgow: University of Glasgow.
ISSN 0036-9543
Z obsahu: Laura U. MARKS: *Video haptics and erotics*, s. 331 – 348; Emma WILSON: *Three Colours: Blue: Kieslowski, colour and the postmodern subject*, s. 349 – 362; Brett FARMER: *I remember mama: cinema, memory and gay male matrocentrism*, s. 363 – 380; Julianne PIDDUK: *Of windows and country walks: frames of space and movement in 1990s Austen adaptations*, s. 381 – 400.

SCREEN
Screen. – Vol. 40, Spring 1999, No. 1. –
Glasgow: University of Glasgow.
ISSN 0036-9543
Z obsahu: Martin HUNT: *The poetry of the ordinary: Terence Davies and the social art film*, s. 1 – 16; Jyotika VIRDI: *Reverence, rape – and then revenge: popular Hindi cinema's woman's film*, s. 17 – 37; Elizabeth HILLS: *From „figurative males“ to action heroines: further thoughts on active women in the cinema*, s. 38 – 50; Pauline MacRORY: *Excusing the violence of Hollywood women: music in Nikita and Point of No Return*, s. 51 – 65; David OSWELL: *And what might our children become? Future visions, governance and the child television audience in postwar Britain*, s. 66 – 85.

SCHRADER, Paul
Taxi Driver / Paul Schrader. – 1st publ –
London: Faber and Faber, 1990. – 89 s.: čb. fot. –
(Sight and Sound). –
Publikace je přílohou časopisu Sight and Sound
ISBN 0-571-202152 (brož.)
Edice filmového scénáře Taxikář
(Martin Scorsese, 1976).

STARÝ, Rudolf
Filmová hermeneutika: Výbor z filmových recenzí
1981 – 1994 s úvodní studií O hermeneutice /
Rudolf Starý. – 1. vyd –
Praha: Sagittarius, 1999. – 243 s. –
Poznámky v textu
ISBN 80-901898-8-1 (brož.)
Výbor z filmových recenzí z let 1981 – 1994
s úvodní studií O hermeneutice.

ŠTĚDRÝ, Karel

Z mého života / Karel Štědrý; literární spolupráce Petr Hořec; předmluva Pavlína Filipovská. –

1. vyd – Praha: Nakladatelství FORMÁT, 1999. – 221 s.: čb. fot. na příl. –

Na obálce podnázev:

Trochu nostalgie nikoho nezabije. –

Přehled písní

ISBN 80-86155-29-3 (váz.)

Autobiografie Karla Štědrého.

TAYLOR, Richard

Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany / Richard Taylor. – 2nd rev. ed –

London; New York: I.B.Tauris Publishers, 1998. – 266 s.: čb. fot. –

(Cinema and Society / general editor Jeffrey Richards) (KINO The Russian Cinema Series / series editor Richard Taylor). –

Poznámky, filmografie, bibliografie, index, seznam ilustrací. –

Předmluva

ISBN 1-86064-167-9 (brož.)

Historicko-kritická analýza srovnávající historické pozadí, témata a variace filmové propagandy v sovětském Rusku a nacistickém Německu.

THOMSON, Elizabeth – GUTMAN, David

The Bowie Companion / edited by Elizabeth Thomson, David Gutman. – 1st ed –

New York: Da Capo Press, 1996. –

XXXII, 260 s.: čb. fot. na příl. –

(Orig.): London: Macmillan, 1993. –

Poznámky v textu, výběrová bibliografie, diskografie, index

ISBN 0-306-80707-6 (brož.)

Soubor textů věnovaných různým aspektům fenoménu pophvězdy jménem David Bowie.

TRAVEN, Janko

Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih: (do 1918) / Janko Traven; [komentar]

Lilijana Nedič, Stanko Šimenc; predgovor

Silvan Furlan. – [1. vyd.] – Ljubljana:

Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992. –

215 s.: čb. fot., il., reprodu. – (Slovenski film; 11). –

Poznámky v textu, rejstřík jmenový (brož.)

Knižní studie o počátcích kinematografie ve Slovinsku, založená na kritice historických pramenů.

VALTROVÁ, Marie

Vratislav Blažek: Hráč před bohem a lidmi /

Marie Valtrová; kresby Vratislav Blažek,

Jiří Brdečka, Haďák. – 1. vyd –

Praha: Achát, 1998. – 179 s.: čb. fot. na příl., kresby. –

Život a dílo, bibliografie

ISBN 80-902221-8-8 (váz.)

Biografie Vratislava Blažka mapující jeho život a tvorbu – literární počátky, působení v divadle, rozhlase, ve filmu a činnost v emigraci.

VINKLÁŘ, Jakub

Jana Dítětová: Vzpomínky z lásky / Jakub Vinklář. –

1. vyd – Praha: VIVO, 1998. –

139 s.: čb. fot. na příl. – (Svět podle...). –

Ve spolupráci s nakl. FORMÁT

ISBN 80-86155-22-6 (váz.)

Biografie herečky Jany Dítětové, napsaná jejím synem Jakubem Vinklářem.

VRDLOVEC, Zdenko

Ples v dežju: Analiza filma Boštjana Hladnika / Zdenko Vrdlovec. – [1. vyd.] –

Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1991. – 148 s.: čb. fot. – (Slovenski film). –

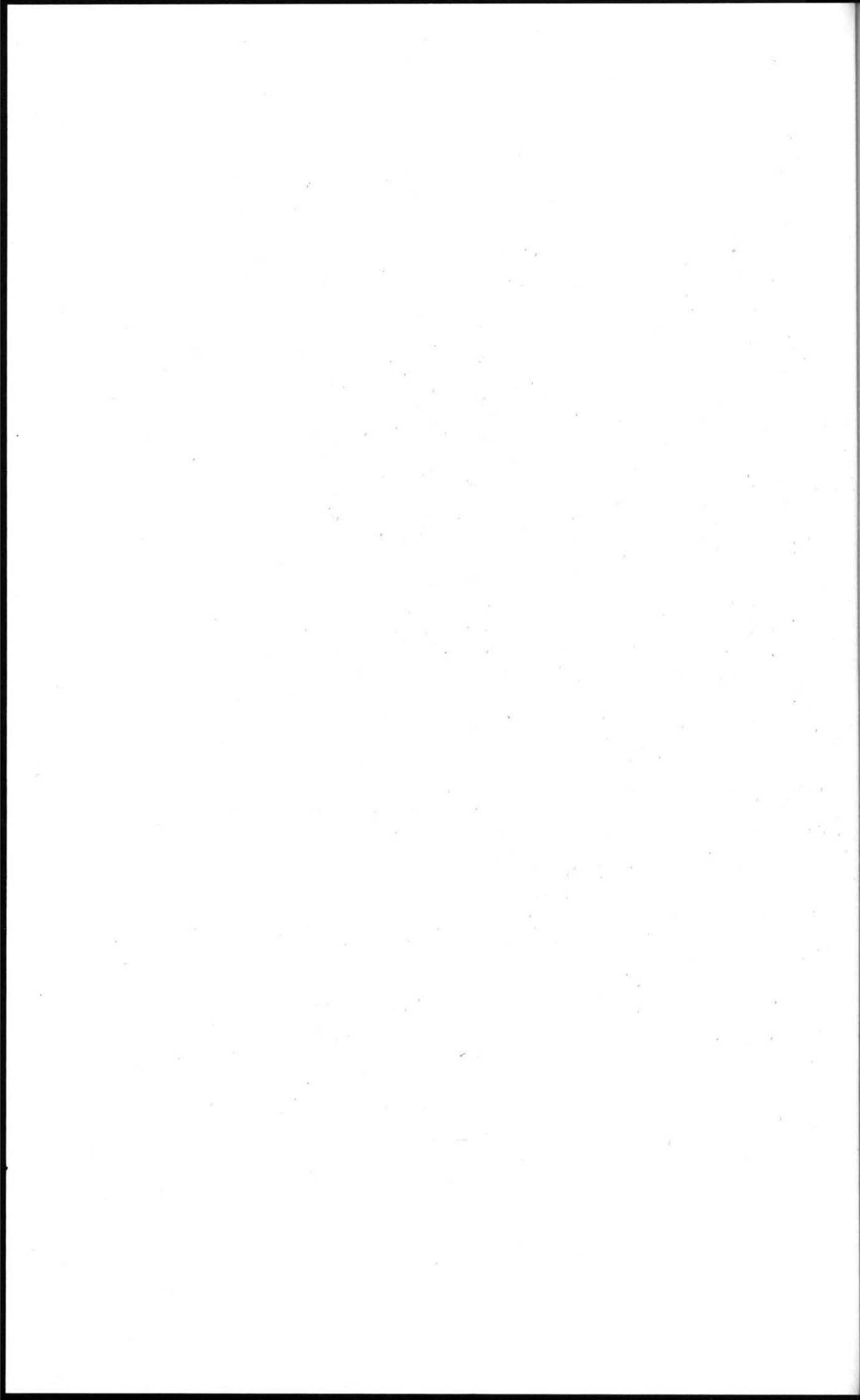
Filmografie, bibliografie, poznámky v textu (váz.)

Analytický esej o filmu Ples v dežju

(Tanec v dešti; Boštjan Hladnik, 1961),

doplněný rozhovorem s režisérem

a obrazovou dokumentací.



*Encyklopedické heslo***VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI***Vojtěch Jasný, 1968*

Námět a scénář: Vojtěch Jasný. **Dramaturgie:** Václav Nývlt. **Kamera:** Jaroslav Kučera. **Střih:** Miroslav Hájek. **Hudba:** Svatopluk Havelka. **Texty písní:** Pavel Kopta. **Zvuk:** Dobroslav Šrámek. **Choreografie:** Karel Vrtiška, Olga Ferebauerová. **Architekt:** Karel Lier. **Kostýmy a výtvarná spolupráce:** Ester Krumbachová. **Výprava:** Jiří Rulík. **Produkce:** Jaroslav Jílovec.

Hrají: Vlastimil Brodský (Očenáš), Radoslav Brzobohatý (František), Vladimír Menšík (Pyřk), Waldemar Matuška (Zášinec), Drahomíra Hofmanová (Veselá vdova), Pavel Pavlovský (Bertin), Václav Babka (Franta Lampa), Josef Hlinomaz (Frajz), Karel Augusta (Józa Trňa), Ilja Prachař (Plécmerna), Václav Lohniský (Zejvala), Jiří Tomek (Máčala), Věra Galatíková (Marie, Františkova žena), Helena Růžicková (hospodská Mařka Pačena), obyvatelé obce Bystře u Poličky; Martin Růžek (vypravěč) ad.

Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Bohumil Šmída – Ladislav Fikar, 114 min, bar., 35 mm. **Premiéra:** červenec 1969, zákaz distribuce: říjen 1971, obnovená premiéra: leden 1990.

Film zachycuje vývoj a proměnu moravské vesnice v období od konce druhé světové války do sklonku šedesátých let. Vyprávění je členěno do jedenácti kapitol otevíraných vždy letopisným údajem: Máj 1945, Předjaří 1948, Červen 1949, Červenec 1951, Podzim 1951, Červen 1952, Vánoce 1954, Jaro 1955, Léto 1957, Zima 1958, Epilog. Na tomto historickém pozadí, kdy poválečnou euforii střídá komunistický teror a násilná kolektivizace, se epizodicky odvíjejí životní osudy hlavních protagonistů – „sedmi kamarádů a Veselé vdovy“. Stěžejní motiv představuje životní odysea bohobojného sedláka Františka, který se odmítá kolektivizovat, je vězněn a nakonec se pod tlakem okolností ujme vedení upadajícího družstva; v epilogu se zpětně dovídáme o jeho smrti. Varhaník Očenáš se stane místním funkcionářem KSČ a později vynuceně vesnici opouští. „Kradák“ Pyřk raději volí smrt, než aby šel do „kriminálu se školením“. Umírá i mladý náivka pošlák Bertin, kterého zasáhne jemu neurčená kulka. Smrt si přijde také pro bohatého sedláka Zášinka, pronásledovaného pocitem viny za smrt své ženy-židovky za války. Svěráznou venkovskou komunitu dále tvoří věčně ustrašený Franta Lampa, naivistický malíř Frajz a femme fatale Veselá vdova, jejíž láska vždy končí nešťastnou smrtí milovaného. Místní poúnorovou politickou moc reprezentují vedle Očenáše domkař Zejvala, který stane v čele menšinového družstva, polír Máčala, dosazený do funkce tajemníka obce a prospěchář Plécmerna.

Autorský film Vojtěcha Jasného pramenně vychází ze skutečnosti a mnohé postavy mají svůj reálný předobraz v obyvatelích autorovy rodné Kelče. Jasný sbíral materiál již od roku 1946, na realizaci pomýšlel od roku 1956, politické poměry však umožnily projekt uskutečnit až o další desetiletí později. V průběhu prací prošel film několika vývojovými fázemi: první verze scénáře (1967) předpokládala dvoudílný film v celkové délce šesti hodin, druhá verze jej zkrátila na polovinu, první sestřih (kombinované kopie) trval tři a půl hodiny a byl poté upraven (na základě návrhů Jana Kučery) do výsledné podoby (chybí například sekvence setkání živých s mrtvými při závěrečném reji masek). Stávající tvar je tedy svého druhu torzem. Navzdory (či naopak díky) uvedeným okolnostem vzniklo dílo ojedinělé umělecké a lidské intenzity, která vyvěrá z hlubinných zdrojů: „Všichni dobří rodáci jsou filmem mého srdce, jsou i mým návratem ke kořenům. Já v Rodácích dělám to, co mě bylo souzeno, co začal můj otec, matka a moji sousedé. A dělám to rád.“ [Jasný, Kino, 1968, č. 10.]

Epický základ filmu má kronikářský ráz, projevující se časovými mezititulky, diachronní kompozicí i úlohou vypravěče, který mimo obraz komentuje či předvídá děj pevně ukotvený v konkrétním historickém údobí, v místních reáliích a přírodní scenerii. Obraz dějinné epochy vyrůstá z mozaiky drobných lidských osudů

obyčejných venkovánů, jejichž životaběh tragicky poznamená změna společenského systému a násilná kolektivizace. Politické události vedou k rozpadu kamarádkého souručenství rodáků a k narušení řádu celé venkovské komunity, který byl odedávna budován v souladu s přírodními zákonitostmi. Rozklad pospolného života provází i hospodářský úpadek vesnice, neboť kolektivizovaného majetku se ujmou ti, kteří sami hospodařit neumí.

Expozice filmu se odvíjí v pastorálních obrazech. Krajina vyzařuje obrozenou vitalitu sytou zelení luk, rozkvetlými stromy, teplým jasem slunce. Malí kluci střídají z nalezených zbraní, na horizontu širého pole oráč s koněm kypří půdu, na blankytném nebi se volně vznáší pták. Muži odpálí v lomu starou německou minu a večer se scházejí v hospodě: jejich hlučné veselí vrcholí ve vířivém tanci a procitající den je zastihne v tichu krajiny, jak znavení spí pod mohutným letitým javorem, jehož korunu postupně do zlatova rozžihá vycházející slunce. Tento esteticky nesmírně působivý záběr, snímáný ve velkém „neohraničeném“ celku, symbolicky evokuje mýtus zrození, mýtus prvotní jednoty všehomíru. Potom však přichází únorový mráz, ostrý vítr žene po polích sněh, nastává čas sváru, lidského protivenství, osobních tragédií. Poetizující, humorná, euforická stylizace vstupní části ustupuje elegickým tónům. „Svět se rozdělil na dvě půlky,“ říká vypravěč a František v rozhovoru s Očenášem dodává: „Dostali jsme se oba mezi veliká kola. A ta se točí a drtí, ať chceš, nebo ne.“

Vnucené kolektivizaci nejdůsledněji vzdoruje sedlák František se svou početnou rodinou. Tuto postavu obdařil autor nejen signifikantním „křesťanským“ jménem, ale celkovou „biblickou“ auru, úctou k Bohu, k rodové tradici, k půdě, jež se projevuje prostými gesty, leč nezdolnými zásadami. František ztělesňuje novodobého mučedníka, obětuje se za svou pravdu, a tím i snímá hříchy z ostatních (věznění, nemoc, pozdější vedení družstva). Zvláštní druh hrdosti si v sobě nese také Jožka Pyřk, typ lidového koumáka a nenapravitelného zlodějčka, jehož imperativem je svobodný, nevázaný způsob života; proto volí smrt, která si pro něj přijde v památné scéně, kdy Pyřk leží v blátě svého dvorku a z nebe na něj pomalu dopadá běloskvoucí peří. Zdánlivého protihráče představuje postava Očenáše, který oddaně sloužil Bohu i straně. V epilogu navštíví rodnou ves (tento návrat lze chápat jako formu pokání) a v jeho teskném smíření dospívá film k závěrečné katarzi.

Jasný zalidňuje prostor řadou dalších postav, které oživuje výmluvnými charakterizačními zkratkami. Kolektivní portrét strukturuje individualizovanými hrdiny a všechny, včetně groteskně fraškovitých figur nových lokálních mocipánů, sleduje s chápavou pozorností, v níž nostalgická vzpomínka překrývá tragické rozpory. Životy všech dobrých rodáků jsou dány nejen pozemským údělem, ale i vyšším úrady, jehož vůle se projevuje již uvozujičím titulkem: „V životě každého člověka je jeden nejvíce rozhodující okamžik.“ Lidské osudy jsou tu vklíněny mezi aktuální politickou realitu a věčný majestát přírody s jejím cyklickým časem. Vyšší síly formálně zastupuje i vševědoucí vypravěč či nemá postava stařenky, jež se jako vědma opakovaně zjevuje v detailu zvrásněné tváře. Právě perspektiva *sub specie aeternitatis* povyšuje snímek na úroveň mýtu či alegorie obecně lidského údělu.

Jasný staví film na tematicko-kompozičním paralelismu lidských a přírodních dějů. Člověka pojímá jako integrlální součást přírody a trvalými přírodními zákony poměřuje dočasný lidský mikrovsvět. Každá kapitola je uvedena sérií přírodních záběrů, jež upomínají na životodárnou (mateřskou) roli přírody i na její vyšší autoritu (krajinné celky jsou vesměs snímány tak, že stoupají ke vzdálenému horizontu a implikují tak pomyslnou „duchovní“ vertikálu). Přírodní obrazy současně tvoří lyrický kontrapunkt dramatických peripetií a zakládají výjimečné výtvarné a barevné kvality filmu. Například symboliku ročních období a jejich střídání, které strukturuje a rytmitizuje vyprávění, dotváří specifické výtvarné řešení: strohé, symetrické, statické a celkové záběry zimní scenerie stojí proti impresionistické stylizaci detailních barevných ploch letní přírody. Jasného bohatá básnivá imaginace se projevuje i „umělou“ estetizací některých lidských obyčejů a úkonů (tanec, senoseč). Formou zpomaleného, rozfázovaného pohybu jsou obřadně stylizovány scény umírání. Film esteticky ozvláštňují také autonomní výtvarné obrazy (bělouš na pozadí zasněženého pole). Celkově dává režisér filmu malebný vizuální kolorit, jenž souzní s jeho smířlivou, harmonizující, „křesťanskou“ filosofií. Tempo vyprávění je lyricky pozvolné, otevřené přirozenému plynutí času, emocionálním přesahům a poetickým evokacím.

VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI jsou filmem výsostně osobním, konfesijním. Vojtěch Jasný tu nostalgicky apostrofuje duši Moravy, vyznává se z lásky k domovině, z úcty a pokory k přirozenému řádu života, k harmonii přírody a lidské pospolitosti. Každé narušení této harmonie, každý pokus o přeseknutí kořenů, z nichž po věky vyrůstá lidský rod, přináší jen zlo a smrt. Film současně vyjadřuje víru, že původní a přirozené v člověku může obstát i v dobách tragických zkoušek. Právě tato víra umožňuje dospět v závěru k jistému vyrovnání, jehož bolestně očistná forma umocňuje celkově elegické vyznění.



Všichni dobří rodáci (Vojtěch Jasný, 1968)

Foto archiv

Dobová kritika zahrnuje film chválou jako dílo „zpívající žal o osudech této země“ [DN], které vyniká básnivými hodnotami, vřelostí pohledu a v dílčích složkách potom kongeniální kamerou a hereckými výkony (zejména životní kreací Vladimíra Menšíka); ojedinělé výhrady směřovaly k drobným kompozičním a rytmickým nesrovnalostem a k hereckému projevu Waldemara Matušky. Záhy se ovšem objevily výhrady ideologického charakteru a film putoval do trezoru. Obnovená premiéra přinesla novou vlnu obdivných kritik a například Jan Lukeš [Záběr] označil film za „opus magnum“ československé kinematografie.

VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI představují svébytný epicko-lyrický útvar, v němž jsou moderní filmovou řečí artikulovány filosofické a etické ideály přirozeného světa, polemicky konfrontované s danou „revoluční“ epochou a obecně s racionalismem sociálního inženýrství. V kontextu české kinematografie ojedinělé dílo bývá obvykle řazeno k nejvýznamnějším projevům lyricko-poetického proudu, který má poměrně hodnotnou tradici (ŘEKA Josefa Rovenského, filmy Václava Kršky ad.). Jasný reprezentuje moderní vývojovou fázi tohoto žánru již svým snímkem TOUHA (1958). Tematicky můžeme film přiřadit k dílům, jež kriticky reflektují problematiku tzv. kolektivizace venkova (viz Jasného satira PROCESÍ K PANENCE, 1961; dále srov. NOC NEVĚSTY Karla Kachyni, 1967; SMUTEČNÍ SLAVNOST Zdenka Sirového, 1969). V kontextu díla Vojtěcha Jasného tvoří VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI spolu s TOUHO a AŽ PŘIJDE KOCOUR (1963) volný triptych, který nyní autor rozšířil filmem NÁVRAT ZTRACENÉHO RÁJE (1999). VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI znamenají vrcholné dílo Vojtěcha Jasného, jež se stalo i jeho posledním hraným českým filmem před odchodem do exilu v roce 1970.

BIBLIOGRAFIE: *Všichni dobří rodáci*. Filmový přehled 1969, č. 19 a 1990, č. 6, s. 46. • Ladislav Kapek, *Třináct jarních známostí*. Kino 23, 1968, č. 10 (16. 5.), s. 8 – 9. • Ladislav Tunys, *Když se natáčel film Všichni dobří rodáci*. Kino 23, 1968, č. 17 (22. 8.), s. 8 – 10. • Václav Vondra, *O všech dobrých rodácích*. Práce 25, 17. 4. 1969, č. 77, s. 6. • (an) [Gustav Franc], *Všichni dobří rodáci*. Lidová demokracie 25,

15. 5. 1969, č. 112, s. 6. ● Galina Kopaněvová, *Všichni dobří rodáci*. Mladá fronta 25, 15. 5. 1969, č. 112, s. 4. ● (a) [Václav Šašek], *Všichni dobří rodáci*. Zemědělské noviny 25, 22. 5. 1969, č. 118, s. 2. ● Jan Kliment, *Všichni rodáci jedna rodina?* Tribuna 1, 1969, č. 20 (28. 5.), s. 14. ● Jan Kliment, *Nad dopisy k jedné filmové kritice*. Tribuna 1, 1969, č. 25 (2. 7.), s. 15. ● Ivan Soeldner, *Dobrý rodák, který nesnáší nylon v podbřišnici*. Kino 24, 1969, č. 11 (29. 5.), s. 5. ● Svatoslav Svoboda, *Všichni dobří rodáci*. Kino 24, 1969, č. 13 (26. 6.), s. 4. ● Drahomíra Novotná, *Kronika básníková*. Filmové a televizní noviny 3, 1969, č. 13 (25. 6.), s. 5. ● (), *Zamyšlení nad filmem Všichni dobří rodáci*. Filmové a televizní noviny 3, 1969, č. 14/15 (9. 7.), s. 12. ● Aleš Fuchs, *Člověk není věčný*. Divadelní noviny 12, 1969, č. 21/22 (2. 7.), s. 7. ● Jan Dvořák, *Jasného cesta k rodákům*. Film a doba 15, 1969, č. 7, s. 350 – 355. ● Jan Kučera, *O lidech a smrti*. In: *Film a doba. Antologie textů z let 1962 – 1970*. Praha (nedat.), s. 212 – 224. ● Jiří Cieslar, *O rodácích, ale také o sobě*. Lidové noviny 24. 1. 1990, s. 5. ● Jan Lukeš, *Všichni dobří rodáci*. Záběr 23, 1990, č. 2 (25. 1.), s. 6. ● Jan Jaroš, *Všichni dobří rodáci*. Kino 45, 1990, č. 2 (30. 1.), s. 8 – 9. ● Jiří Voráč, *...melancholická je duše Moravy*. Scéna 15, 1990, č. 18 (5. 9.), s. 5. ● Stanislava Přádná, „...a vyplň se osude“. ROK, únor 1990 (nečís.), s. 30. ● Milan Hanuš, *O poetičnosti Všechných dobrých rodáků*. Film a doba 36, 1990, č. 6, s. 344 – 347. ● Jan Žalman, *Umlčený film*. Praha 1993, s. 80 – 84.

CENY: Cena Finále Plzeň 1969 (ex aequo *Zbehovia a pútnici*); Cena české filmové kritiky za rok 1968; Trilobit 68 režisérovi za film; Trilobit 68 Vladimíru Menšíkovi za herecký výkon; XXII. Mezinárodní filmový festival v Cannes 1969 – Cena za režii a Cena Nejvyšší technické komise za kameru; 3. místo v anketě „Top 10 česko-slovenského hraného filmu“ všech dob, uspořádané u příležitosti 100. výročí naší kinematografie (viz Filmové listy – Projekt 100, zima 1998).

Jiří Voráč

SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.
ISSN 0862-397X

Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
Czech Republic
tel. ++420/2/683 21 50
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
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. ++420/2/683 21 50
++420/2/828 101
fax ++420/2/684 77 31
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 květnu 1999.

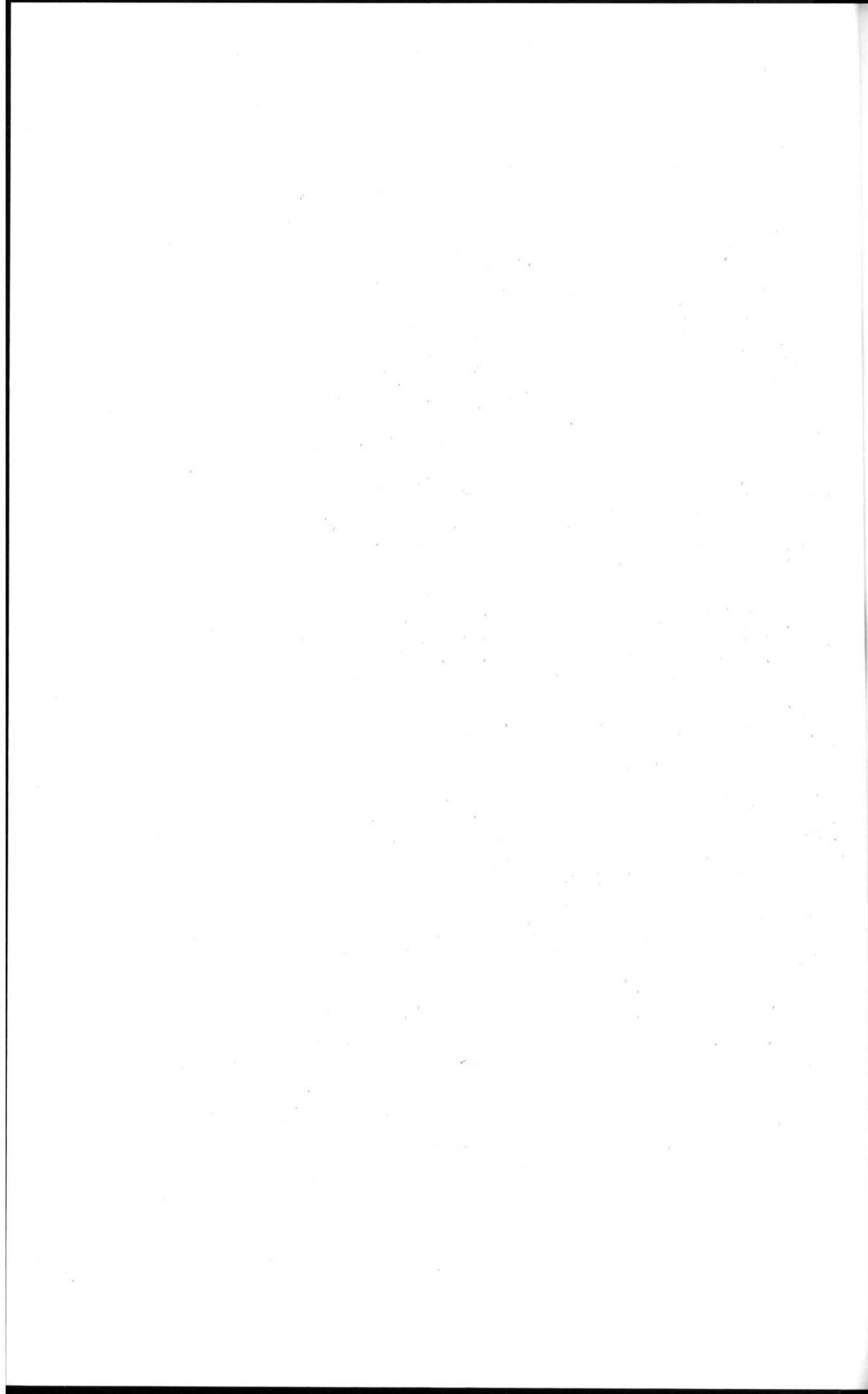
Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

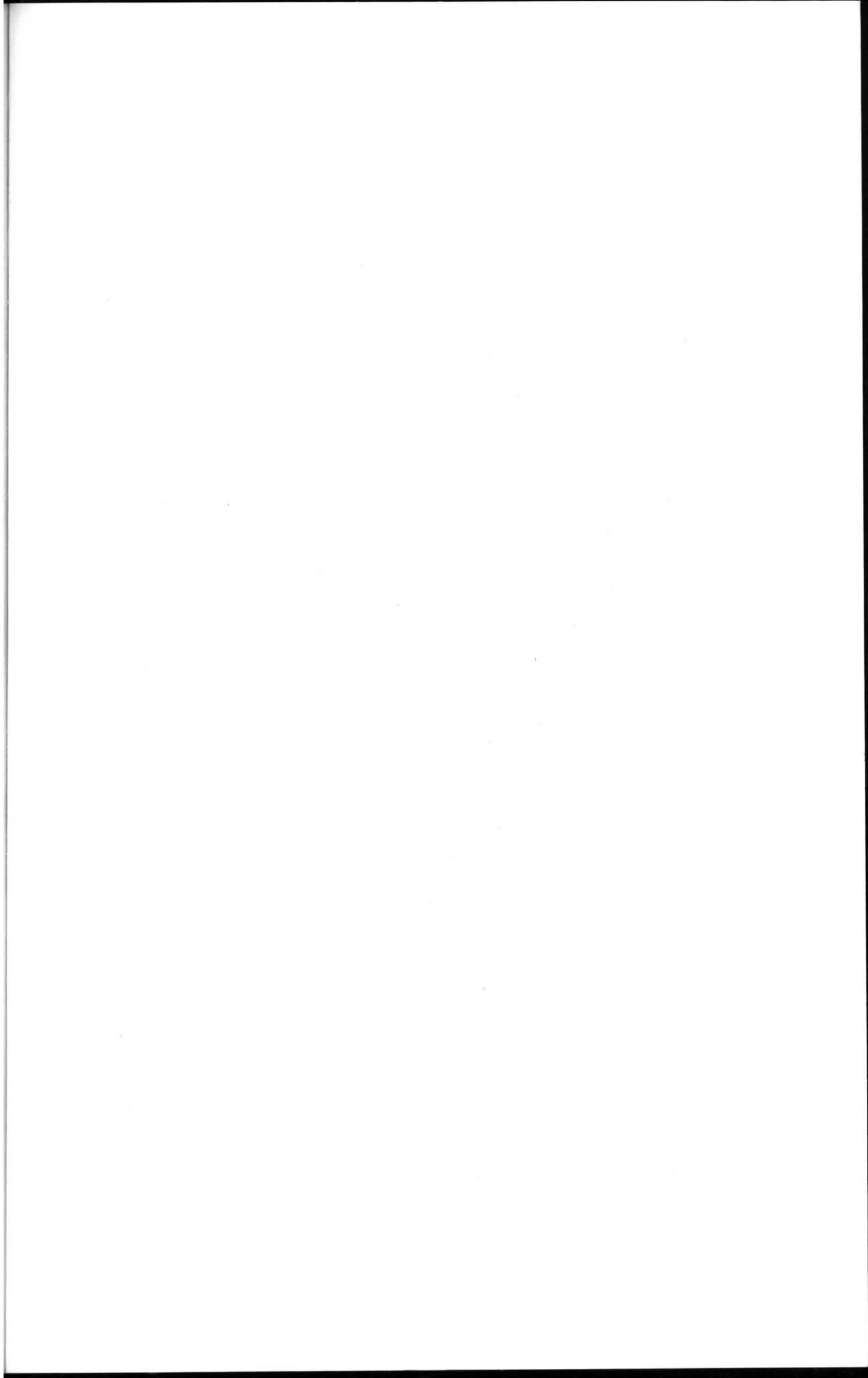
Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98.

Vychází 4x ročně.
Cena jednoho čísla 60,– Kč.

MK ČR 55255; MČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce detail portréту
Friedricha Wilhelma Murnaua*





35029/1999/2



10091805 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, světem fyzikálním a světem 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, zážít 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 matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění fašše 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.