

2

2000

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

25029/2000/2

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 12

2000

Číslo / No. 2 (38)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŮŇ

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofroň

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

Michail Jampolskij: Film a teorie intertextuality 5

Eva Strusková: Šachta pohřbených ideí. Historie filmu 41

Oliver Bakoš: Zabriskie Point 73

Thomas Elsaesser: Vábivé zvuky. Vánoční zvony Franze Hofera
a transformace hudebních žánrů v raném německém filmu 85

Rozhovor

Christa Blümlingerová: Filmy Kina Dějiny Archivy Výzkumy.
Rozhovor s Thomasem Elsaesserem 101

Edice a materiály

Antonín Horák: Světla a stíny zlínského filmu 121

Dvoj pohled

Miroslav Marcelli: Medzi nostalgiou a absurditou: pohľad 141

Miroslav Petříček jr.: Nostalgie v čase exilu 144

Obzor

Peter Michalovič: Obhajoba písma, ktoré píše obrazy 147

Karel Thein: „Kdo je k čertu Tony Clifton?“
(*Muž na Měsíci jako vrchol Formanovy tvorby*) 150

Peter Michalovič: Případ Foucault
(*Michel Foucault: Dozerač a trestat. Zrod väzenia;*
Michel Foucault: Slová a veci. Archeológia humanitných vied) 153

Jan Svoboda: Ohlédnutí a připomenutí
(*Ivo Pondělíček: Svět k obrazu svému*) 158

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 161

CONTENTS

Articles

- Michail Jampolskij:** Film and the Theory of Intertextuality 5
- Eva Strusková:** Pit of buried Ideas: A History of Film 41
- Oliver Bakoš:** Zabriskie Point 73
- Thomas Elsaesser:** Sounds Beguiling: Franz Hofer's Weihnachtsglocken and the Transformations of Music Genres in Early German Cinema 85

Interview

- Christa Blümlinger:** Films Cinemas Histories Archives Researches.
An Interview with Thomas Elsaesser 101

Documents

- Antonín Horák:** Lights and Shadows of Zlín Cinema 121

Double-view

- Miroslav Marcelli:** Between the Nostalgia and the Absurdity: A view 141
- Miroslav Petříček, Jr.:** A Nostalgia in the Time of the Exil 144

Horizon

- Peter Michalovič:** The Defence of Writing Which Write Images 147
- Karel Thein:** „Who the Hell is Tony Clifton?“
(*Man of the Moon as an Apex of Forman's Career*) 150
- Peter Michalovič:** The Case of Foucault
(*Michel Foucault: Dozerať a trestať. Zrod väzenia;*
Michel Foucault: Slová a veci. Archeológia humanitných vied) 153
- Jan Svoboda:** The Prompt and the Hindsight
(*Ivo Pondělíček: Svět k obrazu svému*) 158

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 161

92817

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10092817 *Národní filmový archiv*

FILM A TEORIE INTERTEXTUALITY

Michail Jampolskij

Dějiny filmu jako textový prvek: ikonografie a ikonologie

V roce 1989 vyšlo zvláštní vydání francouzského časopisu *Hors Cadre*. Pod názvem *Filmová teorie a krize v teorii* poukazovalo na epistemologickou krizi, která byla v poslední době předmětem diskuse filmových kritiků. Obecný pocit krize vyjádřil Jacques Aumont:

„Nejprve musíme konstatovat fakt, že dnes neexistuje žádná dominantní teorie, nic, co by vskutku vůbec teorií bylo. Nedá se to přirovnat k sémiologii, jaká byla v letech 1965 až 1970, ani k přibližování Marxe a Freuda z roku 1970, psychoanalýze roku 1975, ani té analýze filmu, která tak mnohým z nás nabízela útočiště na konci sedmdesátých let. Jestliže dnes existuje převládající vědecký diskurs, pak je to diskurs Historie: je to problematický diskurs *par excellence*, velmi obtížně totiž definuje i sebe sama.“¹⁾

Aumontovo tvrzení ovšem nemůžeme přijmout tak, jak je předkládáno. Teorie existuje a nadále se rozvíjí. V posledních letech se obor naratologie a pragmatiky rozvinul a díky feministické filmové teorii a studiu nových technologií vznikly některé zajímavé práce. Samozřejmě, že nic z uvedeného nikterak nezpochybňuje obecný patos Aumontova stanoviska. Skončila doba teoretizování „ve velkém měřítku“ a následné vakuum vyplnily historické studie.

V humanitních vědách poukazuje takovýto scénář obecně na krizi metody. Když končí velké pojmové paradigma, dochází k návratu k empirickému zkoumání, jakkoli obohacenému zkušeností předcházejícího teoretizování.

Avšak vztah teorie a historie nemůžeme redukovat na myšlenku, že se ve společenských vědách prostě střídají, a ještě méně na protiklad teoretického a empirického poznání. Krize teorie je do značné míry výsledkem její vlastní neschopnosti integrovat historický materiál díky jakémusi „vrozenému“ odporu, který historie projevuje vůči všem formám systematického teoretizování. To je spojeno především s tendencí teorie vytvořit si vlastní „specifické“ nebo imanentní pole, do něhož se historie s velkým objemem různorodé látky nevejde.

V tomto scénáři zůstává historie jakožto diachronní úroveň analýzy, řečeno slovy Aumontovými, „problematickým diskursem“, který „obtížně definuje i sebe sama“.

1) Jacques Aumont, *Crise dans la crise*. „Hors Cadre“ 1989, s. 199.

Je pravdou, že většina nejnovějších dějin filmu, zvláště období jeho počátků, směřuje k většímu smyslu pro vědeckou přesnost a sladí teoretický přístup s výsledky konkrétních výzkumů (zejména je to patrné u pokusů vytvořit historii systémů reprezentace). Účinná konceptualizace historie však zůstává nedosažitelnou. Michèle Lagny, jejíž stať *Historie a film* představuje dosti úspěšný pokus o sjednocení historického a teoretického přístupu k filmu, k tomu uvádí:

„Ve skutečnosti existuje základní neslučitelnost mezi přístupy, které se v první řadě snaží vysvětlit to, jak psaní funguje a jakým procesem je vytvářen význam, a mezi historickým způsobem dotazování, který se spíše než textem samotným zabývá tím, čím stopu text náhodou představuje. Sémiotika, svou podstatou nechronologická a srovnávací, nemá stejné potřeby jako historie, která se typicky pokouší uspořádat konkrétní události podél lineární časové osy.“⁽²⁾

Postřeh Michèle Lagny je zde velmi věcný. Zdá se, že teorie – která studuje vytváření významu – a historie nemají žádné zjevné styčné body, ačkoli význam díla se váže jak k historickému kontextu jeho vzniku, tak k postavení daného textu ve vývoji umění. Sémantická plnost každého textu je zajisté výsledkem jeho schopnosti navázat spojení s texty, které mu předcházely, a příležitostně i s texty, které přišly po něm.

Psaní vzniklo k uchování paměti. Totéž se dá říci o jiných trvalých formách textového vyjádření. Z tohoto důvodu psaní, chápané v nejširším slova smyslu, zvyšuje závažnost problému posílení tradice. Při zkoumání této otázky dochází Jurij Lotman k závěru důležitému tím, co nám sděluje o historii kultury: „Aby se psaní stalo podstatným, musí být historické podmínky nestabilní, okolnosti dynamické a nepředvídatelné a musí být pocíťována potřeba různých druhů sémiotického překladu, potřeba vznikající z častého a déletrvajícího kontaktu s jiným etnickým prostředím.“⁽³⁾

Jinak řečeno, potřeba upevnění paměti je sama o sobě výsledkem nestálého a dynamického kulturního momentu, vykazujícího vzrůstající tendenci k inovaci. I když moderní kultura zmnožuje možné způsoby textového vyjádření, zároveň neustále hledá nové. Novost a tradice se dynamicky spájejí, a to z větší části zodpovídá za tvorbu nových významů. Tvorba významů se v podstatě řeší v tomto „zápase“ paměti a způsobu jejího překonávání. Historie je vtahována do struktury textu jako sémanticky produktivní prvek.

Problém přítomnosti kulturní historie v textu byl dlouho v podstatě redukován na otázku vlivu předchůdce na toho, kdo po něm následoval. Vliv byl považován za hlavní známku přítomnosti tradice v textu. Ukázalo se však, že samotný pojem „vliv“ je naprosto vágní a klade před badatele více problémů, než jich řeší.

Předně, pojem vliv předpokládá, že minulost se i nadále dotýká přítomnosti, kdežto „volba vlivu“ se provádí v přítomnosti. Vliv starších textů na současné se tak jevil jako výsledek činnosti soudobého autora. Dá se takový způsob přenosu tradice nazvat *vlivem*? I kdybychom převzali psychoanalytickou interpretaci vlivu jako internalizace jisté zkušenosti, bylo by těžké nedospět k závěru, že trauma počátku [originary trauma]

2) Michèle Lagny, *Histoire et cinéma: Des amours difficiles*. „CinémaAction“ 1988, č. 47, s. 73 – 78.

3) Jurij M. Lotman, *Něskoľko myslej o tipologii kultur*. In: T ý ž, *Jazyki kultury i problemy perevodimosti*. Moskva 1987, s. 11. (Pozn. red.: srov. slovenský překlad J. M. Lotman, *Text a kultura*. Bratislava 1994, s. 19 – 30.)

je do značné míry retroaktivní výplod následné zkušenosti. Celá problematika vlivu nemohla uniknout tomu, co Laplanche a Pontalis nazvali „přeludem počátků“.⁴⁾

Další převládající způsob, jak vysvětlit vliv, zahrnoval odosobnění tvůrčího procesu. Podle této perspektivy má umělec jen omezený vliv na výběr materiálu. Materiál se mu spíše předkládá jako soubor témat, motivů, výplodů, jinak řečeno jako daný „umělecký jazyk“, který umožní tvorbu nového textu. Takový postoj slouží k demystifikaci pojmu vliv. Konečně, těžko bychom mohli mluvit o *vlivu* jazyka, kdyby byl jazyk chápán jako prostředek, v němž se text tvoří a dále existuje. Takové odosobnění tradice provedla v říši výtvarného umění Vídeňská škola dějin umění a jejím vyvrcholením byly ikonografické studie Erwina Panofského.

Obor filmové vědy se také může pochlubit velkým množstvím rádoby ikonografických studií, především v oblasti specifických žánrových filmů, jako např. *westerny*, *film noir* atd. Existují snahy o sestavení vyčerpávajícího „symbolária“ světového filmu.

Raymond Durgnat například vytvořil „malý slovník poetických motivů“, které putují z jednoho filmu do druhého, aniž by měly autora. Do Durgnatova slovníku se dostaly tyto motivy: slepota, karnevaly, vězení, trhy, květiny, mechanizovaná hudba, zrcadla, obrazy a plakáty, nádraží, výlohy, sochy, gramofony a podsvětí. Hlavní nedostatek Durgnatova thesauru symbolů a podobných slovníků je v tom, že se pokoušejí přiřknout danému motivu jakýsi jednoznačný a neměnný význam. Například: „Trh není svoboda, ale anarchie, která generuje chaos.“⁵⁾

Poněkud méně arbitrární jsou slovníky symbolů se specifickým vymezením, kde jsou ikonografické formy definovány daným kinematografickým dílem, případně vysoce kodifikovaným žánrem. Bylo několik nepřiliš úspěšných pokusů analyzovat ikonografii melodramat D. W. Griffitha.⁶⁾ Ikonografický přístup k počátkům filmu propagoval Erwin Panofsky, který se domníval, že důsledně ikonografické stadium bylo nezbytné v tom, jak film rozvíjel své sémantické strategie. Tradiční ikonografie nám pomáhá pochopit počátky filmu. Účinkuje podobně jako titulky v němém filmu, které, podle Panofského, hrály obdobnou roli jako středověké *tituli*:

„Další, méně nápadnou metodou výkladu, bylo zavedení fixní ikonografie, která od začátku informovala diváka o základních faktech a postavách; velmi se to podobalo oněm dvěma dámám v pozadí za císařem: ta, která drží meč, je jednoznačně identifikována jako Síla, druhá drží kříž a je to tedy Víra. Podle standardizovaného vzhledu, chování a atributů bylo možno rozpoznat dobře známý typ ‚vampa‘ a ‚hodného děvčete‘ (snad nejpersvědčivější moderní ekvivalenty středověké personifikace hříchu a ctnosti), ‚otce rodiny‘ a ‚padoucha‘, který byl charakterizován černým knírem a špacírkou. Noční scény se točily na modrý nebo zelený film. Kostkovaný ubrus znamenal jednu provždy ‚chudé, ale poctivé‘ prostředí; šťastné manželství, které mělo být vzápětí ohroženo stíny

4) Jean Laplanche – J. B. Pontalis, *Fantasme des origines, origine des fantasmes*. „Les temps modernes“ 1964, č. 215 (duben), s. 1833 – 1868.

5) Raymond Durgnat, *Films and Feelings*. Cambridge, MA 1976, s. 230; viz také s. 229 – 235.

6) Srov.: Michel Cieutat, *Naissance d'une iconographie: Les courts-métrages de D. W. Griffith (1908 – 1913)*. „Positif“ 1982, č. 282, s. 6 – 15; Roman Gubern, *Contribution à une lecture de l'iconographie griffithienne*. In: J. Mottet (Ed.), *David Wark Griffith*. Paris 1984, s. 117 – 125.

minulosti, symbolizovala mladá manželka, nalévající manželovi kávu; před prvním polibkem si dáma jemně pohrávala s partnerovou kravatou a bez výjimky přitom vykoplala levou nohou.⁷⁾

Přetrvávající motivy, které zde Panofsky vypočítává, nesou s sebou nezměnitelný význam, na který se film a vlastně každý umělecký text může spolehnout. Přesto se tyto motivy neúčastní tvorby nového významu; spíše významy pasivně přenášejí z minulosti do přítomnosti. Panofsky sám vyhostil tyto motivy do říše ikonografie tím, že je nazval „sekundární“ nebo „konvenční“. Poskytuje nám výmluvný příklad, když zdůrazňuje, že třináct mužů posazených určitým způsobem u stolu představuje Poslední večeři, což je konvenční ikonografický význam. Přesto obraz Leonarda da Vinci na toto téma znamená něco mnohem většího – a tento nový význam, příznačný pro da Vinciho fresku, nazývá Panofsky jejím „vnitřním významem“ nebo „obsahem“: „Objev a interpretace těchto ‚symbolických‘ hodnot (kterých si umělec sám často není vědom a které se mohou dokonce výrazně lišit od toho, co chtěl vědomě vyjádřit) je předmětem toho, co bychom mohli nazvat ‚ikonologie‘ v protikladu k ‚ikonografii‘.“⁸⁾

Potenciál i složitost ikonologického přístupu k významu objasní následující příklad. Záměrně jsem jej převzal z dějin počátků filmu, v nichž byla ikonografická vrstva důsledně zvýrazňována. Mám na mysli konkrétní motiv ve filmu D. W. Griffitha *INTOLERANCE* (1916), sochy slonů se zdviženými choboty zdobící hlavní stavbu v epizodě odehrávající se v Babylonu. Všeobecně se míní, že Griffith si tyto slony vypůjčil z italského filmu *CABIRIA* (1914), který režíroval Giovanni Pastrone. Dnes se vztah mezi Griffithem a Pastronem jeví mnohem složitější, nežlo jen o to, že by Pastrone Griffitha ovlivňoval; přesto je podle výzkumu Briana Hansona v této věci nesporné, že k nějakým výpůjčkám došlo.⁹⁾ Je významné, že k nim došlo přes Pastroneho zuřivý odpor k jakékoli formě plagiátu: italský režisér dokonce podnikl opatření a nechal pro *CABIRII* postavit falešnou scénérii, aby plagiátům předešel. Ačkoli tato lest byla z větší části úspěšná, byli sloni přesto ukradeni, ještě než se k nim dostal Griffith, aby se krátce po *CABIRII* objevili ve filmu *SALAMMBO*.¹⁰⁾

Touha předvést slony jako dekorativní motiv v *CABIRII* a *SALAMMBO* nás příliš nepřekvapí, když si vzpomeneme, že se oba filmy odehrávají v Kartágu, městě, které snadno vyvolá asociaci slonů díky Hannibalovu legendárnímu přechodu přes Alpy na hřbetě slona. Přesto je Griffithovo rozhodnutí umístit slony do Babylonu poněkud matoucí, protože mezi Babylonem a slony tradičně žádná asociace neexistuje a protože Griffith sám byl obecně rozhodně proti takovým anachronismům. Griffithův asistent Joseph Hennabery vzpomíná:

„Griffith byl do těch slonů celý žhavý. Chtěl, aby na každém z osmi podstavců Belšassarova paláce stál jeden. Hledal jsem ve svých podkladech. „Je mi líto,“ řekl jsem, „nemohu

7) Erwin Panofsky, *Style and Medium in Moving Picture*. In: D. Talbot (Ed.), *Film: An Anthology*. Berkeley, 1959, s. 15 – 32. (Pozn. red.: srov. český překlad: E. Panofsky, *Styl a médium ve filmu*. „Illuminace“ 3, 1991, č. 1, s. 19 – 34.)

8) Erwin Panofsky, *Meaning in the visual Arts*. Garden city, NY 1955, s. 31.

9) Brian Hanson, *D. W. Griffith: Some Sources*. „Art Bulletin“ 1972, č. 54, s. 500; srov. také: Fausto Montesanti, *Pastrone e Griffith: Mito di un rapporto*. „Bianco e nero“ 1975, č. 5, s. 8 – 17; Adriana Belluccio, „Cabiria“ e „Intolerance“ tra il serio e il faceto. „Bianco e nero“ 1975, č. 5, s. 53 – 57.

10) Paolo Cherchi Usai, *Pastrone*. Florence 1986.

pro ty slony najít žádné opodstatnění. Je mi jedno, co namaloval Doré nebo jiní bibličtí umělci – nenacházím důvod, proč bychom tam slony měli dát. Předně, nepocházeli z této země. Možná, že se o nich vědělo, ale nemohu k tomu najít žádné odkazy.¹¹

Nakonec kolega Wales našel někde zmínku o slonech na zdech Babylonu a Griffith se jí s potěšením hned chopil. Velice tam ty slony chtěl mít.¹²

Vyvstává tedy otázka: Jaký význam by tento motiv mohl mít jako součást babylonské scény? Musíme se zde krátce zmínit o zobrazování slonů v ikonografické tradici.¹³ Slon se všeobecně jeví jako moudrý, bohobojný tvor. Byl obdařen schopností se červenat a z tohoto důvodu se stává symbolem cudnosti. Kniha *Physiologus*, základní pramen většiny křesťanských bestiářů, hovoří o protikladu mezi slonem a drakem. Při útěku před drakem slonice ve vodě porodí. *Physiologus* přirovnává slona a slonici k Adamovi a Evě poté, co ochutnali zakázané ovoce, zatímco novorozené slůně vidí jako Ježíše Krista. Není nutné říkat, že drak je ztotožněn s ďáblem. Leonardo da Vinci pohlížel na slona jako na vtělení cti, rozvahy, spravedlnosti a nábožnosti, zatímco Bernini použil slona na svém proslulém obelisku jako slunečního tvora. Představa slona jako slunečního zvířete sahá až do 19. století a definitivně ji ustaluje J. Collin de Plancy v knize *Dictionnaire Infernal*.¹⁴

Bylo řečeno dosti, abychom si uvědomili, že ikonografická symbolika slona se obtížně srovnává s obecným kontextem Babylonu a se specifickým obsahem Griffithovy babylonské epizody, v níž se starobylé město evokuje podle svého tradičního obrazu jakožto vtěleného hříchu. V tomto smyslu vrhá ikonografická tradice jen málo světla na význam motivu; vskutku, motiv se nyní zdá být ještě záhadnější.

Přesto má babylonská scénérie v Griffithově filmu ještě jeden figurativní zdroj, který je alespoň tak významný jako CABIRIA – totiž obraz *Belšassarova hostina* (*Belshazzar's Feast*) (1820) od anglického umělce Johna Martina. Griffith, který tento obraz dobře znal, zahrnul jeho reprodukci do velkého alba výtvarných materiálů, které si pro film sestavil.¹⁴ Je jasné, že Griffithova babylonská scénérie sleduje širokou koncepci Martinova obrazu. V *Belšassarově hostině*, podobně jako v Griffithově scénérii, nacházíme obrovské sloupy; zjišťujeme však, že je nezdobí sloni, ale hadi. Had je na Martinových obrazech primárním zvířecím symbolem; ovíjí se kolem sloupů na levé straně plátna a také kolem modly stojící v pozadí paláce. Přítomnost hada na Martinových obrazech má dvojí motivaci. Je to symbol hříchu a zároveň tvor z babylonské mytologie zvaný Tiamat, „drak temnoty“, kterého zničil sluneční svit a světlo dávající babylonské božstvo Marduk. Na Martinově obraze je i několik slonů, i když plní funkci sotva viditelných ornamentálních atributů. Martinovi sloni stojí u nohou Belšassarova trůnu, se vztyčenými choboty, a na zádech nesou hady, svinuté a hotovící se k útoku.

11) Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By*. New York 1968, s. 53n

12) K této tradici viz William S. Heckscher, *Bernini's Elephant and Obelisk*. In: E. Verheyen (Ed.), *Art and Literature: Studies in Relationship*. Durham, NC – Baden-Baden 1985, s. 65 – 96.

13) Jacques-Albin-Simon Collin de Plancy, *Dictionnaire Infernal*. Paris 1863, s. 231; srov. také: Erwin Panofsky, *Idea*. Paris 1989, o cudnosti; *Physiologus: Frühchristlicher Tiersymbolik*. Berlin 1987, s. 81; Ksenija Muratova, *Srednevekovij bestiarij*. Moskva 1984, s. 103, o slůněti jako Kristu; *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. Scarborough, NY 1960, s. 173; Howard Hibbard, *Bernini*. London 1978, s. 213.

14) B. Hanson, c. d., s. 504.

Je jistě podivné, že Griffith nahradil slony za hady, kteří jsou tradičně považováni za jejich nepřátele. Tato volba se jeví ještě podivnější ve světle další historie Martinova obrazu během 19. století. Roku 1831 vytvořil H. C. Selous, umělec-epigon Martinovy doby, rytinu s názvem *Zničení Babelu* (*The Destruction of Babel*), zřejmou imitaci Martina, na níž jsou čtyři obrovští vytesaní sloni. Pod Martinovým vlivem napsal Victor Hugo báseň *Oheň z nebes*, která vypráví o zničení Babylonu, Sodomy a Gomory. Také zde nečekaně nacházíme „žulové slony nesoucí gigantickou kupoli“. Báseň ilustroval v roce 1831 známý rytec Louis Boulanger, jehož práce také jasně ukazuje na Martinův vliv. V levé části Boulangerova tisku nacházíme obrovskou sochu slona stojícího na zadních nohách; v pozadí je budova v plamenech, kde jsou místo karyatid sloni, kteří také zdobí hlavice sloupů. Několik detailů v Boulangerově kresbě tedy těsně anticipuje použití stejného motivu u Griffitha.¹⁵⁾

Zdálo by se, že Griffith se takto zařadil do specifické ikonografické tradice, která sahá až k Martinově *Belšassarově hostině* a která se spojuje spíše s Babylonem než s Kartágem. Mohli bychom se pak ptát, co asi způsobilo zařazení slonů do Griffithovy vize Babylonu a jeho zániku.

Měli bychom říci, že slon jako symbol prozrazuje známky ambivalence už v dávné historii. Víme, že Behemót, jeden z pekelných démonů, mohl na sebe brát podobu slona.¹⁶⁾ Tisk známého francouzsko-holandského umělce Bernarda Picarda, *Bůh moudrosti, zdraví a prosperity podle Sinhálců* (*The God of Wisdom, Health and Well-Being According to the Sinhalese*) (ze série z let 1723 – 1731 nazvané *Náboženské obřady a zvyky* [*Religious Ceremonies and Customs*]), popisuje modlu s hlavou slona a kopyty kozla, jejíž uctívání silně připomíná černou mši. Nicméně je významné, že uctíváný objekt v této dosti dvojnárodné rytině je přesto nazýván bohem moudrosti a blahobytu.

Teprve poté, co Portugalci objevili na ostrově nedaleko Bombaje v Indii Sloní jeskyně [Elephanta Caves], začaly být asociace se slonem výrazně negativnější. V Elephantě byla objevena řada jeskynních chrámů s nesčítnými sochami slonů a také obrovské žulové lingamy, výrazné stopy falického kultu. Tento objev silně ovlivnil evropskou představivost: vytvořil spojení mezi slonem jako sochařským motivem a zničením modloslužebného a hříšného města. Právě v Elephantě sloužili sloni jako karyatidy v těsné blízkosti ohrad s falickými kameny.¹⁷⁾ Koncem 19. století Felicien Rops znázorňuje ve své rytině *Modla* (*The Idol*) slona s falickým chobotem. Celá rytina působí jako alegorie neřesti. Ostatně Charles Baudelaire také ve své básni *Cesta* píše o „modlách, které mají choboty“ ve městě prostopášníků:

15) K Boulangerovi a Martinovi viz N. Geiger, *Louis Boulanger: Sa vie, son œuvre*. In: *Louis Boulanger: Peintre-graveur de l'époque romantique (1806 – 1867)*. Dijon 1970, s. 11; a Ch. Thompson, *Le Feu du ciel de Victor Hugo et John Martin*. „Gazette des Beaux-Arts“ 65, 1965, č. 1155, s. 247 – 256; k Hugoově básni viz Victor Hugo, *Les Orientales. Les Feuilles d'automne. Les chants du crépuscule*. Paris 1872, s. 20; k Martinovi a H. C. Selousovi viz William Faver, *The Art of John Martin*. Oxford 1975, s. 110 – 111.

16) Srov. J.-A.-S. Collin de Plancy, c. d., s. 86.

17) Viz Louis Langlès, *Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan, décrits sous le double rapport archéologique et pittoresque*. 2. Paris 1821, s. 147 – 170.

„Zdravili jsme modly s choboty;
Trůny zdobené lesklými klenoty;
Jemně vypracované paláce jejichž pohádková pompa
By byla ničivým snem pro vaše bankéře;

Kostýmy opájející zrak;
Ženy s nabarvenými zuby a nehty
A moudré kejklíře, které laskal had.“¹⁸⁾

U Baudelaira slon jasně sdílí společný sémantický kontext s hadem.

Tato „nová“ ikonografie, okrajová vzhledem ke klasické ikonografické tradici, zahrnuje do své historie další kinematografický moment, film *SEDM HLAVNÍCH HRÍCHŮ* od George-se Mélièse (1900), v němž je alegorická epizoda nazvaná Hrad pýchy. Alegorie pýchy je zpracována podle klasické ikonografie popsané Panofským. Pýchu představuje žena vynořující se z pavího peří. Páv samozřejmě klasicky personifikuje samolibost, ale možná nejen tu. Z bestiáře *Livre du trésor* Brunetta Latiniho ze 13. století se dovídáme, že hříšnou povahu tohoto nádherného ptáka vyjadřuje jeho „hadí hlava a ďábelský hlas“.¹⁹⁾ V každém případě nemusíme chodit tak daleko do historie. Páv nadále působil jako symbol hříchu ve francouzské kultuře konce 19. století, např. na obraze Edmonda Louyse *Dívka s pávem* (*Jeune fille au paon*) (1895) a v básni Pierra Aman-Jeana *Žena s pávem* (1891), která popisuje sexuální spojení ženy s pávem.²⁰⁾ Alegorický detail, který nás zde zajímá, je zobrazení slona se zdviženým chobotem vyryté na zdi zámku Pýchy.

Detaily, které jsme rekonstruovali, nám umožňují dekódovat symbolický význam slona v Griffithově *INTOLERANCI*. Můžeme jej vykládat jako znak pýchy nebo neřesti, hříchů, které zatratily město Babylon. Tento význam se však neodvozuje čistě z tradiční ikonografie: vynořuje se v průsečíku řady textů náležejících k romantické a symbolistické tradici.

Naše analýza klade další otázky, na něž není snadná odpověď. Nemůžeme s jistotou říci, že Griffith vědomě umisťoval postavu slona přesně do toho symbolického kontextu, který jsem načrtl. Máme jediný řádný důkaz: že Griffith znal *CABIRII* a byl obeznámen s *Hostinou Belšassarovou*. Kdybychom došli k závěru, že Griffith převzal slony od Pastroneho, mohli bychom také předpokládat, že sochy v *INTOLERANCI* nemají žádnou symbolickou hodnotu a pouze reprodukují dekorativní motiv, který Griffith zahlédl

18) Charles Baudelaire, *Le Voyage*. In: T ý ž, *Les Paradis artificiels*. Paris 1966, s. 397. (Pozn. red.: k tomu ale srov. český překlad Jiřího Pelána:

„My šli jsme pozdravit idoly, jejich chrámy,
paláce ztopené v zářivé nádheře
a trůny, jejichž lesk a hvězdné drahokamy
by byly zhoubným snem pro vaše bankéře;

báječné oděvy, jež lidské oči zpíjí,
ženy, jež bílý chrup si rády začerní,
a moudré kejklíře s krajtami kolem šíjí.“

Viz Ch. Baudelaire, *Čas je hráč*. Praha 1986, s. 240.)

19) Brunetto Latini, *Livre du trésor*. In: *Bestiaires du moyen age*. Paris 1980, s. 210.

20) Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*. Geneva 1982, s. 124.

a který se mu zalíbil. Ale právě toto nemůžeme s jistotou říci: mohou být citátem z Martina (v jehož malbách sloni také vystupují, i když ne ústředně) spíše než z Pastroneho. Rovněž nemůžeme s jistotou říci, že Griffith neznal rytiny H. C. Selouse, Boulangerova nebo Feliciana Ropse, Hugovu a Baudelairovu poezii (i když u Baudelaira to není pravděpodobné), ani Mélièsův film. Nedostatek jistoty naznačuje, že bychom v tomto výčtu mohli pokračovat. Nejdůležitější však je, že nemůžeme zavrhnout ani možnost, že se Griffith vlastně nespolehal na žádnou převzatou tradici a že se rozhodl zařadit slony do výpravy z rozmaru či z nějakého zcela osobního a nevědomého podnětu (např. jako falický obraz).

Analytická tradice, v níž se nacházíme, je taková, že nás nedokáže zbavit „genealogické zvědavosti“, jak to kdysi nazval ruský fenomenolog Gustav Špet. „Když nastoupí zvědavost,“ řekl Špet, „vytvoří druh lidí, kteří dokáží provádět neuvěřitelné intelektuální pokrouceniny, aby nepochopili, co říká X, když nevědí, kdo byli jeho rodiče, jaké bylo jeho náboženské vzdělání, přesvědčení atd. Problém je, že i když to všechno zjistí, stále ještě nedokáží nic pochopit, protože je mučí pochybnosti, že by v tomto případě důvěryhodný pan X mohl lhát a proľhaný pan Y by mohl říkat pravdu.“²¹⁾

„Genealogická zvědavost“ je většinou metodologicky neplodná. V konečné analýze nemůžeme nikdy určit autentický zdroj, motivace volby, ani přesný symbolický význam postavy slona v Griffithových dekoracích. Nicméně, „genealogická zvědavost“ není specifickým rysem jediného „lidského druhu“, jak to popisuje Špet: je to fundamentální rys kultury obecně. Spojuje se se skutečností, že se nám text jeví vždy tak, jako by vyvěral z nějakého jiného textu, jakési Platónské „ideje“ textu. Diskurs si nemůžeme představit bez nějakého metafyzického počátku. Uvedu zde obsáhlý citát Michela Foucaulta, protože on toto obecné ztvárnění počátků popsal nejlépe:

„Zcela zřejmý diskurs se tajně zakládá na tom, ‚co již bylo řečeno‘ a... toto ‚již řečené‘ není jenom věta, která byla vyslovena nebo text, který již byl napsán, ale i ‚nikdy nevyřčené‘, nehmotný diskurs, hlas tichý jako dech, psaní, které je jenom svojí prázdnotou. Proto se předpokládá, že vše, co je v diskursu formulováno, bylo již vyřčeno v onom polo-tichu, které mu předchází, které v pozadí tvrdošíjně trvá, ale které diskurs ukryje a umlčí. Zjevný diskurs proto není ničím jiným, než represivní přítomností toho, co neříká; a toto ‚nevyřčené‘ je prázdnota, která zevnitř podkopává všechno, co je řečeno.“²²⁾

Tato pociťovaná potřeba korelovat text k nějakému předchozímu tichému diskursu se v podstatě váže ke skutečnosti, že diskurs díky jeho lineární povaze vnímáme v čase. Těžko si dokážeme představit možnost, že diskursu nepředcházelo plynutí času, „dech“ nebo „hlas“, tedy něco časového a neviditelného, protože čas nevidíme. Prázdnota vytvořená neviděným „již řečeným“ je pak vyplněna kulturním materiálem. Do textu se promítne smysl, přesně jako něco „již řečené“, které působí coby dvojnásobek zjevného diskursu. Toto všechno se přirozeně týká říše čtení, fenomenologie našeho vnímání diskursu. Ikonologie rekonstruuje na rozumovém základě předchůdce diskursu, naplňuje jej konkrétním kulturním materiálem a zviditelňuje v textu „dech času“.

21) Gustav G. Špet, *Sočinenija*. Moskva 1989, s. 396.

22) Michel Foucault, *Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York 1972, s. 25.

Anagram

Mnohem sofistikovanější model pro spojení zjevného a latentního diskursu vypracoval Ferdinand de Saussure ve své teorii anagramů, která sehrála důležitou roli u vzniku teorie intertextuality. Saussure svou teorii anagramu formuloval předtím, než napsal *Kurs obecné lingvistiky*, ale jeho práce o anagramu získaly na intelektuální přitažlivosti až po roce 1964, kdy byly vydány spolu s jeho dalšími nepublikovanými pracemi. Saussure tvrdí, že se ve staré indoevropské básnické tradici (rané latinské, řecké a starogeránské) objevil „obecný princip pro skládání verše pomocí ‚anagramu‘. Mnoho básnických textů v této komplexní tradici, jako jsou hymny Rgvédy, se zdají být vytvořeny v souladu s akustickou (fonologickou) skladbou klíčového slova, obvykle jména nějakého božstva (zpravidla nezmiňovaného). Zbylá slova textu byla volena tak, aby se zvuky (fonémy) klíčového slova s jistou pravidelností opakovaly.“⁽²³⁾

Saussure shromáždil obrovské množství materiálu týkajícího se místa anagramu v indoevropské poetice, který z několika důvodů nikdy nepublikoval. Za prvé ho zarazila skutečnost, že žádný z básníků, které studoval, nikdy nepřipustil, že by vědomě použil anagram jako princip. Za druhé, nemohl s konečnou platností prokázat, že jím nalezené anagramatické struktury nejsou výsledkem náhody: „Neexistuje způsob, jak vyřešit otázku náhody [v anagramech], což ukáže následující ilustrace: nanejvýš by se proti tomu dalo říci, že existuje šance najít průměrně v každých třech řádcích prostředek – ať už legitimně nebo ne – k vytvoření libovolného anagramu.“⁽²⁴⁾

Saussurovy pochybnosti nezakryly širší metodologický význam anagramu jako grafického modelu toho, jak jeden text vstupuje do druhého, jak vnější prvek (např. jméno) ovlivňuje význam „vnitřních“ prvků textu. Saussure sám v diskusi o *Nibelunzích* poznamenal, že jakákoli změna v charakteru jména, které je vyjádřeno anagramem, může úplně změnit význam textu: „V uspořádání vyprávění není symbol jakožto materiál jen prostě používán; je modifikován. Neboť uspořádání je modifikovatelné a samo se stává činitelem modifikace. Postačí *obměnit, vnější vztahy* původního materiálu, aby se začaly lišit zjevně ‚vnitřní‘ charakteristiky. Identita symbolu se ztrácí v diachronickém životě legendy.“⁽²⁵⁾

Takto získává určité pořadí prvků (jímž byla tradičně přisuzována klíčová role ve vytváření významu) velmi odlišnou funkci. Anagramatizuje totiž jiný text (text-předchůdce) a tím vytváří význam v syntagmatické jakož i paradigmatické dimenzi, synchronicky a zároveň diachronicky. Pořadí prvků používá anagramy ani ne tak k uspořádání lineární posloupnosti, jako spíše jakousi vertikální osu, východ, který vede k jiným textům, jinými slovy – intertextualitu. Anagram nám umožňuje vidět, jak jiný vnější text, skrytá citace, může uspořádat a modifikovat pořadí prvků daného textu.

Saussure rozlišuje několik typů anagramu: *hypogram*, *logogram* a *paragram*. Pro teorii intertextuality je zvláště důležitý paragram: „Termínem paragramatická síť popisujeme

23) Vjačeslav V. I v a n o v, *Očerki po istoriji semiotiki v SSSR*. Moskva 1976, s. 251.

24) Cit. dle Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris 1971, s. 128.

25) Tamtéž, s. 17.

(nelineární) *tabelární model* pro zpracování jazyka textu. Termín *sít'* nahrazuje jednohlasy (lineární) princip tím, že jej do sebe začlení a navrhuje, aby každý soubor (sekvence) byla dokončením a začátkem polyvalentního vztahu. Termín *paragram* ukazuje, že každý prvek funguje jako dynamická značka, jako *pohybující se „gram“*, který *dává smysl*, spíše než by jej prostě *vyjadřoval*.²⁶⁾

Kritička Julia Kristeva věnovala jistou pozornost pojmu *paragram*, stejně jako Saussurově obecné studii o anagramu. Byla to také ona, kdo zavedl běžné používání termínu *intertextualita*. Jako první se pokusila teoreticky ocenit Saussurovy práce na toto téma:

„Samotný básnický význam odkazuje zpět na jiné diskursivní významy tak, že v rámci básnické promluvy je čitelných několik diskursů. Kolem vlastního básnického významu se tak vytváří vícenásobný textový prostor, jehož prvky lze vkládat do konkrétního básnického textu. Tento prostor nazveme *intertextuálním*...“

Z této perspektivy je jasné, že na vlastní básnický význam nemůžeme pohlížet tak, jako by závisel na jediném kódu. Je průsečíkem několika kódů (alespoň dvou), které jsou vůči sobě ve vztahu negace.

Problémem, jak způsobit, aby se několik cizích diskursů mohlo protínat (a explodovat) v básnickém jazyce, se zabýval Ferdinand de Saussure ve své práci o anagramech.²⁷⁾

Zde je důležitá skutečnost, že různé básnické diskursy projevující se v oblasti *paragramu* nejenom prostě koexistují, narážejí do sebe nebo se vzájemně zasahují; místo toho se vzájemně negují, aby vytvořily význam, tak jako je samotný *paragram* destrukcí psaní jiným psaním, aktem sebedestrukce psaní.²⁸⁾ Vskutku, kdybychom měli číst báseň, do níž by jméno Boha bylo vepsáno zakódovanou formou, vnímali bychom buď text básně, nebo Boží jméno. Jakmile jméno do textu básně vstoupí, zničí (nebo alespoň silně modifikuje) to, co je v ní napsáno.

Některé z postulátů Julie Kristevy, zvláště ty, které se zabývají rozmanitostí kódů a textových systémů existujících v daném textu, stejně jako jejich konfliktní a vzájemně destruktivní povahou, převzal a aplikoval v oblasti filmu Christian Metz – aniž by však použil termín *paragram*.²⁹⁾ Je to zcela pochopitelné, protože je v samotné povaze *paragramu* vyskytovat se ve verbálním textu, což umožňuje jeho dělení na akustické segmenty. Jelikož ve filmu je primárním výrazem vizuální ztvárnění, které je možné dělit na souvislé segmenty jedině pomocí montáže, jsou *paragramatické* konstrukce ve filmu sotva možné.

Nejpřirozenějším způsobem zavedení anagramů do filmu by proto zahrnovalo jeho lingvistické prvky. Uvedu příklad. Název filmu Jeana Viga *À PROPOS DE NICE* (1929) nás zarazí svou neobvyklostí. Vazba „à propos de“ („pokud jde o...“) je v názvech uměleckých děl vzácná; zdá se, že spíše patří k žánru vědecké statě nebo eseje. Vigovu volbu názvu můžeme vskutku číst jako variaci názvu krátkého eseje Guy de Maupassanta *À propos de rien* (1886), který se zabývá právě městem Nice. Je významné, že *Nice i rien*

26) Oswald Ducrot – Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris 1979, s. 446.

27) Julia Kristeva, *Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 255.

28) Srov. tamtéž, s. 195.

29) Christian Metz, *Langage et cinéma*. Paris 1977, s. 16 – 79.

jsou paragramy (tj. neúplné anagramy) sebe sama. Paragram nám tak umožňuje nově zvážit význam Nice v tomto filmu: formuluje rovnici Nice = nic, prázdnota, čirá negace. To ale není všechno. Anagramatický vztah mezi názvy dvou textů nám umožňuje je spojit a na sebe promítnout, což přináší některé podivuhodné následky.

Maupassantův esej začíná popisem svátku květin a karnevalu v Nice (obojí má ústřední místo i ve Vigově filmu). Hezká drobná blondýna hází květy ze stánku na účastníky průvodu. Unavena na chvíli strne a pak je udivena tím, čeho si předtím nevšimla: „Panebože! Jak jsou ti lidé ohavní!“ Poprvé si všimla, uprostřed svátku, všech těch květů, radosti a opojení, že ze všech zvířat je lidský živočich ten nejošklivější.³⁰⁾ Maupassant pak živě líčí všechna lidská znetvoření, která hrdinka pozoruje, aby dospěl k závěru:

„Lidé jsou zajisté stejně oškliví každý den a pořád stejně odporně páchnou, ale naše oči, zvyklé na ten pohled, a nos, zvyklý na ten pach, jsou schopny uvědomit si tu ošklivost a pach jedině, když si je uvědomí v náhlém a silném kontrastu.

Lidské bytosti jsou strašné! Abychom dali dohromady galerii groteskních typů, které by rozesmály i mrtvolu, stačilo by sebrat prvních deset kolemjdoucích, seřadit je a vyfotografovat jejich různé postoje, příliš dlouhé, nebo příliš krátké nohy, příliš tučná, nebo příliš vychrtlá těla, tváře brunátné, nebo bledé, zarostlé, nebo hladké, úsměv, nebo vážný výraz.“³¹⁾

Maupassant dále vypočítává různé jiné důvody pro naši lidskou slepotu, mezi něž zahrnuje všechny formy společenských předsudků – náboženství, morálku, zvyk, v podstatě všechny projevy standardizovaného lidského chování. Na konci eseje se Maupassant znovu obrací ke své hrdince: „Již nepromluvila! Nač asi myslela? ... Nepochybně na nic!“³²⁾ Tato závěrečná věta dodává esejí kruhový charakter, vrací nás k názvu, *À propos de rien*.

Maupassantův esej se zabývá protikladem mezi viděním a vědomím. Vidění je zde nazýváno jako mechanické a nevědomé registrování reality (fotografování náhodných kolemjdoucích), zatímco slepota se rovná vědomí ve všech jeho formách, včetně té verbální. Právě v tomto kontextu nabývá plného významu Maupassantovo obrácení se k hrdince, která už nemyslí na nic a tudíž poprvé *vidí*. Jeho paradox spočívá v tom, že to, co viděla hrdinka, nemůže vyprávět spisovatel („Již nepromluvila!“), protože jazyk by zničil to, co viděla. Abychom byli schopni vidět, musí vědomí spočívat v „nicotě“ (*rien*).

Jestliže předpokládáme, že paragram, daný názvy, koreluje Vigův film i Maupassantův esej, pak můžeme Maupassantův text chápat jako vysvětlení nebo komentář k filmu, s galerií groteskních zrůd a stárnoucích mužů a žen. Film se stává schránkou čisté vize beze slov, která vzniká z „ničeho“ ve vědomí, které naplňuje klišé a které se ztotožňuje se samotným městem Nice. Jako vtělení „nicoty“ nám Nice umožňuje vidět lidi takové, jací skutečně jsou. Pro Viga i Maupassanta se Nice stává ideálním místem vidění (a vizionářů).

Anagram založený na názvech se může rozšířit a pojmout i texty jako celek, korelovat oba texty, aby osvětlil sémantickou strategii skrytou v jednom z nich (v tomto případě je to

30) Guy de Maupassant, *Chroniques*. 3. Paris 1980, s. 234.

31) Tamtéž, s. 234n.

32) Tamtéž, s. 237.

Vigův film). Nexus Vigo-Maupassant je též jedinečně intertextuální v tom, že zahrnuje literární text předpokládající nepřítomnost jazyka jako podmínku vidění, a kinematografický text, který efektivně realizuje toto bezeslovné vidění. Přesto sama nepřítomnost jazyka ve Vigově filmu nalézá svou motivaci verbálně, v Maupassantově textu, který jako by zprošťoval *À PROPOS DE NICE* jakékoli potřeby uchýlit se k řeči. Vigův film tak neguje Maupassantův esej, ale nabývá tak dalšího významu právě z tohoto negovaného textu.

Můj druhý příklad, který je složitější, se zabývá filmem *ŠKEBLE A KNĚZ* (1927) od Antonina Artauda a Germaine Dulacové. Byl to jediný Artaudův scénář, který byl skutečně natočen; Artaud byl nicméně nespokojen s prací Dulacové, zřekl se jakékoli účasti na filmu a dokonce se snažil zabránit jeho uvedení při oficiální premiéře, která se konala ve Studio des Ursulines. Dodnes nevíme, proč Artaud film odmítl, i když kritici a účastníci nabídli mnoho dohadů. Georges Sadoul, který byl účastníkem tohoto skandálu, shrnuje Artaudovy možné důvody: „Očekával, že bude ve *ŠKEBLI A KNĚZI* hrát hlavní roli, a i když byla dána někomu jinému prostě proto, že byl [Artaud] nemocen, byl přesvědčen, že je v tom nějaký podraz a vyvolal při premiéře rozruch hlučnou surrealistickou demonstrací.“³³⁾ Další očitý svědek, Jacques Brunius, píše, že Dulacová „poškodila film průměrným hereckým výkonem Alexe Allina a tím, že jej utopila v orgii technických triků, kterou přežila jen hrstka silných obrazů“.³⁴⁾

Tyto hypotézy stran Artaudových motivů pro odmítnutí filmu byly široce přijímány. Řada vědců se pokusila dát Artaudovu jednání životopisný a psychologický základ. Naomi Greeneová např. pohlíží na střet Artauda s Allinem jako na výraz Artaudova strachu ze svého dvojníka; Richard Abel vidí v samotném Artaudově scénáři odraz jeho vztahu k Gênice Athanasiou, stejně jako k matce a otci.³⁵⁾ Nicméně Artaudovo odmítnutí filmu může být chápáno v širším smyslu jako výraz Artaudovy touhy vytvořit jakýsi „absolutní text“, který v podstatě nemůže být realizován v materiální formě.

Artaud viděl v divadle možnost překonat jazyk, transcendovat vlastní hru ve prospěch nového konkrétního jazyka znaků, který kladl na roveň egyptským hieroglyfům: „Chci tím říci,“ prohlásil, „že neuvedu na scénu žádnou hru, založenou na psaní a na jazyce.“³⁶⁾ Jacques Derrida ukázal, že pro Artauda jednou pronesené slovo, zvláště slovo Jiného, je něco ukradeného tělu.³⁷⁾ Odtud Artaudův zájem o jazyk, který je „přímo komunikativní“ tím, že „vymazává slova gesty“.³⁸⁾ Odtud představa divadla beze zkoušek, divadla čistě bezprostřednosti, divadla bez textu – jinými slovy utopického, nerealizovatelného představení. Linda Williamsová navrhuje – a má zajisté pravdu – že film představoval pro Artauda prostředek pro uskutečnění utopie jazyka, který nemusí „krást“ slova tělu, jazyka, který se „zdá působit přímo na imaginaci bez oddělování zvuku a smyslu, které je pro jazyk tak zhoubné“³⁹⁾. Hledání jazyka, který neodděluje zvuk od významu, ukazuje

33) Georges Sadoul, *French Film*. London 1953, s. 38.

34) Jacques-B. Brunius, *En marge du cinéma français*. Lausanne 1987, s. 82.

35) Naomi Greene, *Artaud and Film: A Reconsideration*. „Cinema Journal“ 23, 1967, č. 4, s. 28 – 40; Richard Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915 – 1929*. Princeton 1984, s. 478.

36) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*. Paris 1968, s. 168.

37) Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*. Paris 1979, s. 268.

38) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*. Paris 1968, s. 162.

39) Linda Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana, IL 1981, s. 21.

na jedné straně k filmu, v němž se spájí označující s označovaným. Na druhé straně se zdá být podobný funkci anagramu, který svým vlastním způsobem také ruší rozdíl mezi významem a zvukem. Má teze bude, že scénář, který Artaud napsal pro ŠKEBLI A KNĚZE, přesto, že se orientuje na film, obsahuje také složité anagramy, jež nelze vzhledem k jejich povaze přeložit do vizuálních forem ztvárnění.

Kromě filmu a anagramu vykazuje Artaudův scénář ještě třetí orientaci. Text jasně obsahuje řadu alchymických podtextů, které se již staly předmětem kritické pozornosti.⁴⁰⁾ V roce 1932 napsal Artaud článek *Alchymické divadlo*, v němž se pokusil vypracovat analogii mezi alchymii a divadlem. Pro Artauda jsou alchymie i divadlo poznamenány vnitřní dvojznačností, neboť hledají zlato tím, že současně přepracovávají látku a vytvářejí symbolické abstrakce. Oba se tak účastní hledání, jak spojit hmotu s významem, a tím reprodukují základní dilema jazyka. Artaud se nadto domníval, že alchymie i divadlo vznikly ze zhroucení jakési prajednoty; na takto vzniklém konfliktu prosperuje divadlo, kdežto rozdělením světa na duch a hmotu vznikla alchymie. Úkolem alchymie i divadla, říká Artaud, je „rozuzlit nebo i vniveč obrátit všechny konflikty, jež jsou plodem antagonismu hmoty a ducha, ideje a formy, konkrétního a abstraktního, a všechny zdánlivé rozpory roztavit v jediný tvar, podobný zduchovnělému zlatu.“⁴¹⁾

Alchymie byla pro Artauda především rozštěpením prajednoty do jisté duálnosti, kterou by bylo možné znovu překonat opětným vytvoření předchozí jednoty ve „zlatě“. Stejnou schopnost Artaud přisuzoval fonetické artikulaci (jejíž duálnost byla jedním z hlavních témat jeho úvah). Roku 1934 uveřejnil jednu ze svých nejvíce enigmatických a filosofických prací, *Heliogabalus aneb Korunovaný anarchista*, která odhaluje prvotní zdroj jeho lingvistických utopií, knihu *Filosofické dějiny lidského rodu* (*L'Histoire philosophique du genre humain*) od Fabre d'Olivet, známého okultisty, který psal na počátku 19. století. V *Heliogabalovi* vzdává Artaud poctu d'Olivetově velkému objevu, že totiž Jedno, Nevy-slovitelné, se projevuje zvukem. Zvuk je svou povahou duální, bipolární, založený na kolizi dvou principů, ženského a mužského: „Právě zvuk, akustická vibrace, nám spíše než chuť, světlo, hmat, vášnivý cit či povznesení duše z těch nejčistších důvodů podává zprávu o chuti, světle a vznícení těch nejjemnějších citů. Je-li původ zvuku dvojitý, je vše dvojitý. A zde je počátek neklidu. Anarchie, která v sobě zahrnuje válku a vzájemnou řež. A existují-li dva principy, je jeden mužský, druhý ženský.“⁴²⁾ Historie Heliogabala (hermafrodita) je historií jednoho stvoření světa, který se rozpadá na mužský a ženský princip.

Artaudova alchymie tak nabývá výrazně akustického charakteru, který se programově realizuje ve formě anagramů. Anagramy tím, že spájí několik významů do jediného zvuku, jsou schopné znovunastolit předchozí jednotu. Stávají se metaforickým prostředkem nalezení „duchovního zlata“. Jedním příkladem je název Artaudovy proslulé sbírky *Pupek předpeklí* (*L'Ombilic des Limbes*), založený na složité slovní hříčce. Slovo *limbes*

40) Inez Hedges, *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*. Durham, NC 1983; Grażyna Szymczyk-Kluszyńska, *Antonin Artaud et l'idée du cinéma sans film*. Nepublikovaný rukopis 1989.

41) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*. Paris 1968, s. 78. (Pozn. red.: cit. z českého překladu viz A. Artaud, *Divadlo a jeho dvojec*. Praha 1994, s. 58.)

42) Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*. Paris 1979, s. 130. (Pozn. red.: cit. z českého překladu viz A. Artaud, *Texty I*. Praha 1995, s. 132.)

(předpeklí) je anagramaticky obsaženo ve slově *ombilic* (pupek), jehož tři slabiky se v jákési slovní hříčce dělí na *homme-bile-liq(uide)* (člověk-žluč-tekutina). Slovo *ombilic* je tedy paragramem slova *alambic* (alembik), což je starý přístroj pro alchymickou destilaci. Nejdůležitější je, že slovo také obsahuje slabiku *ÓM* (nebo *AUM*), prvotní zvuk v hinduistické tradici, o němž se Artaud domníval, že má mystický význam. *ÓM* je zároveň Bůh, slovo, zdroj všech věcí a nositel principu trojice (jeho psaný symbol má v sanskrtu tři složky). V upanišadě Mandukya čteme, že *AUM* je „symbol toho, co bylo, co je / A co bude. *AUM* také představuje / To, co leží za minulostí, přítomností a budoucností.“ Tato jednota veškerého bytí se zvlášť jasně promítá do duality řeči a dechu, která je v upanišadě Chandogya zároveň mužská i ženská: „Řeč a dech, Sama a Rig, jsou / párem a v nehynoucím *ÓM* se / spojují, aby naplnily touhu jeden druhého.“⁴³⁾

Významná je i skutečnost, že hinduistická tradice spojuje slabiku *ÓM* s lasturou, která je také ústředním motivem filmu. V hinduistické mytologii vyšel z lastury první zvuk, který kdy rozechvěl svět, mystické *ÓM*. Lastura ústřice se asociuje s uchem a perla v ní uložená je slovo. V jiných mýtech se lastura sama stává zvukem (prvotním zvukem, který je v ní obsažen) a jazykem. V upanišádách je lastura Višnuovým atributem a obsahuje prvotní živly světa, jeho zárodek, kterým je také *ÓM*.⁴⁴⁾

Je-li *ÓM* anagramaticky přítomno ve slově *ombilic*, stojí za to vyjmenovat některé ze „skrytých významů“, které této slabice přisuzuje hermetická tradice. Každé písmeno má svůj vlastní význam. *M* je hieroglyf znamenající vodu, ale může také být symbolem matky nebo ženy. *Ó* (franc. *eau*) také znamená vodu. Tak *ÓM* v sobě ukrývá symbolickou jednotu *Ó = M* (voda = voda). Při vertikálním uspořádání nabývají tatáž písmena další hieroglyfickou hodnotu:

Ó – je slunce, Boží oko vznášející se nad

M – vodami, prvním živlem při stvoření světa.⁴⁵⁾

Stojí za zmínku, že Artaudův scénář opakovaně a od samého prvního řádku identifikuje kněze [angl. *clergyman*] jako muže [franc. *homme*]. Je paradoxem, že hermetická tradice pohlížela na slovo *ÓM* / *homme* jako na ženský a vodní symbol. Muž (*ÓM*) funguje jako alchymický androgyn. Lastura, která je rovněž symbolickým ztělesněním *ÓM*, slouží jako dvojník muže, druhý princip, který je základem projevení se světa zvukem. Film jako celek můžeme číst jako mystické podobenství o stvoření světa ze dvou samostatných a přesto rozdělených principů.

Jelikož se anagramatické formy realizují výlučně na verbální rovině textu scénáře, musíme se blíže podívat na Artaudovo vlastní používání jazyka. Hrdina filmu je identifikován jedním ze dvou slov, *homme* a *clergyman* (muž a kněz, druhé slovo se vyskytuje i v názvu). Anglické slovo *clergyman* zní francouzskému uchu poněkud cize, týká se pouze anglických pastorů. Mohli bychom předpokládat, že Artaudova volba tohoto poněkud obskurního slova mohla být diktována fonetickým anagramem. Když je vyslovíme s francouzským přízvukem, jasně slyšíme, že *clergyman* obsahuje dvě slova: *l'air* (vzduch) a *hymen*, což znamená svatbu i panenskou blánu (kněz může projevit svou zdrženlivost tím, že si

43) *The Upanishads*. Tomales, CA 1995 (5. vyd., přel. Eknath Easwaran).

44) Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*. Paris 1982, s. 277n.

45) Jean Richer, *L'Alchimie du verbe de Rimbaud*. Paris 1972, s. 36n.

přetáhne šosy přes stehna). Artaudovo rozhodnutí označit tutéž postavu dvěma jmény by se mohlo rovnat uvedení dvou živlů – vzduchu a vody – spojených v jedno. Hymen by se pak netýkal jen ženské povahy kněze, ale také představy alchymické svatby.

Stejně jako je do zápletky scénáře zakódováno několik alchymických procesů, slouží i anagramatická povaha Artaudova psaní k zakódování alchymických transformací zvuků – metamorfózy *ÓM* do *OR* (zlato). Připomeňme si poslední scénu filmového scénáře:

„Aby mohli vyčistit dům, musí posunout skleněnou kouli, což není nic jiného, než jakási váza naplněná vodou... Mezi [mladými lidmi] znovu objevíme ženu a kněze. Zdá se, že se právě budou brát. Ale v tomto okamžiku se v rozích plátna začínají promítat vize, které mu probíhaly při spánku mozem. Plátno rozetne v půli zjevení obrovské lodi. Loď zmizí, ale vidíme kněze, jak, bezhlavý, v ruce balíček zabalený v papíru, schází po schodišti, které jako by ustupovalo do nebe. Vstoupí do místnosti, kde se všichni shromáždili, rozbálí balíček a odhalí skleněnou kouli. Pak se skloní k zemi a kouli rozbije: z ní se vynoří hlava, žádná jiná než jeho vlastní.

Hlava se přišerně ušklíbá.

Drží ji v ruce jako klobouk. Hlava spočívá na lastuře ústřice. Když pozvedne lasturu ke rtům, hlava se rozpustí a změní na jakousi černavou tekutinu, kterou se zavřenýma očima spolyká.“⁴⁶⁾

Nebudu se pouštět příliš hluboko do jasně alchymické symboliky této epizody, kterou již prozkoumala Grazyna Szymczyk-Kluszczyńska. Postačí si všimnout souvislosti mezi skleněnou koulí, lasturou a alembikem (alchymickým destilačním přístrojem); zaregistrovat motiv alchymické svatby a schodiště stoupajícího do nebe – jistě Jákobův žebřík, motiv, který byl v alchymické ikonografii poměrně rozšířený (a často se odehrával na břehu moře).⁴⁷⁾ Nás zajímá něco, co leží poněkud stranou těchto motivů. Celá závěrečná epizoda (včetně jejích poněkud obskurních obrazů) může být rozluštěna jako součást alchymické výroby zlata, označeného zde francouzským slovem *OR*. *OR* je mystický kořen, který znamená „světlo“. V hermetické tradici se často psalo třemi písmeny, jako *AUR* (latinsky *aurum*), a bylo proto spojováno s principem trojice, podobně jako *AUM*. Mystikové znovuobjevili *OR* ve jméně nejvyššího zoroastrovského božstva, jímž je Ahuramazda (Ormuzd), to znamená „aktivní slovo“. V novější evropské tradici kabalistického myšlení má *OR* ještě další význam. Fabre d'Olivet v knize *Jazyk hebrejského zřízení* (*La Langue hébraïque restituée*) poznamenává, že písmeno *R* znamená hieroglyficky hlavu, zatímco *O* znamená vodu. Kombinace *O + R* (vytvoření zlata z různých prvků, překonání duálnosti) je tak či onak spojena s procesem pití. Jean Richer odhalil hru těchto hieroglyfů v básni Arthura Rimbauda *Slza* (*Larme*), která končí tímto kupletem: „Zlato! Jako hledač zlata nebo mušlí / Již nemyslel jsem na nápoj!“⁴⁸⁾ Symbolika těchto řádek nás zajímá pouze v tom, že spojují zlato, lastury a pití (je ostatně možné, že Rimbaud měl na mysli tekuté zlato

46) Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, 3. Paris 1978, s. 24n.

47) *Němaja kniha*. In: *Vozniknověnie i razvitije chimiji s drevnějšich vremen do XVII veka*. Moskva 1980, ilustrace 1.

48) J. Richer, c. d., s. 50n. (Pozn. red.: k tomu ale srov. český překlad Gustava Francla:

„Jak hledač zlata nebo lastur bílých,
pochybuji, že jsem kdy musel pít!“

Viz Arthur Rimbaud, *Doušek jedu*. Praha 1985, s. 55.)

alchymistů). Jde o to, že Artaud spojuje v jedné epizodě hlavu, lasturu a akt pití, což působí jako rébus, zastírá tvorbu zlata jako hieroglyf, vytvořený z písmen *ÓM* (lastura).

Moji hypotézu snadno potvrzují fonetické vzorce posledního odstavce textu scénáře, které by byl Artaud, vždy citlivý na mystické souznění zvuků, určitě bral vážně. Přečtěme si jej ve francouzštině: „Il la tient dans sa main cOMme un chapeau. La tête repose sur une coquille d'huitre. COMme il approche la coquille de ses lèvres la tête se fond et se transfORMe en une sORte de liquide noirâtre qu'il absORbe en fermant les yeux.“ Velkými písmeny jsem označil slabiky, skrze které dochází k „alchymické transmutaci“ *ÓM* na *OR*. Fonetická struktura je zde dodržena s naprostou symetrií. Nejprve se dvakrát opakuje slabika *ÓM*, pak slabika *OR*. Uprostřed jsou stěžejní slova *se transforme*, okamžik přechodu, při němž se *ÓM* a *OR* spojí v *ORM*.

„Černavá tekutina“ v poslední větě může být dále interpretována ve světle mystického pojednání, ve Francii dobře známého, *L'Oeuf de Kneph: Histoire secrète du Zéro*, které vydal roku 1864 v Bukurešti jakýsi Ange Pechmeja. V knize je ilustrace univerzálního vejce, které spojuje všechna písmena abecedy. Písmeno *O* je zde interpretováno jako zdroj všech samohlásek a písmeno *R* jako zdroj všech souhlásek (srov. duální povahu zvuků v d'Olivetovi a Artaudovi). Symbol písmene *O* je nadto bílý Jehova a písmene *R* černý Jehova (další dvojník, což by byl Artaud docenil). Takto by se transmutace fonetického principu *ÓM* na *OR* dala popsat jako symbolické vzývání černého písmene *R*.⁴⁹⁾

V knize *L'Oeuf de Kneph* je zvláštní moment, kdy je sémantická – nebo spíše symbolická – šíře slova *or* (zlato) stanovena etymologicky. Ve výčtu slov (autor dokonce zařazuje anagramy, jako je *RO*), nacházíme většinu motivů, které se objevují v Artaudově filmu: *ORtus* (latinsky „porod“), *quOURoun* (arabsky „koruna“), *Öraba* (bretonsky „vozík“), *gORod* (rusky „město“), *gORa* (polsky „kopec“) nebo řecké *amfORa*.⁵⁰⁾ Akustické prvky slova tak mohou sloužit jako jádro, z něhož se na základě anagramatické souvislosti může vyvinout celý svazek motivů.

Dosti bylo řečeno k návrhu poslední hypotézy o Artaudově nespokojenosti s verzí filmu Germaine Dulacové. Artaudův scénář prostě nebylo možné natočit, protože jeho logika byla do značné míry zasazena do fonetické a hieroglyfické vrstvy Artaudova psaní. Je jasné, že tato vrstva nešla přeložit do vizuální řeči filmu. Artaudův text byl odsouzen k tomu, aby zůstal experimentální hypotézou.

Otázky položené ve ŠKEBLI A KNĚZI však zasahují mnohem dále než k faktickým podrobnostem Artaudova střetu s Dulacovou. Spíše jde o to, proč si Artaud při psaní scénáře zvolil paragramatický významový model. Bylo již zdůrazněno, že anagram svým způsobem ničí dualitu významu a zvuku a nachází tak spřízněnost s filmem, který je také založen na jedinečném souznění označujícího a označovaného. Linda Williamsová napsala, že „Artaudovi právě tato absence označujícího ve filmu jako by nabízela možnou ochranu před krádeží jeho řeči Jiným“.⁵¹⁾

Anagramatický charakter Artaudovy písemné tvorby se jasně orientuje na překonání fonetické roviny jazyka pomocí hieroglyfu. V tomto kontextu se *ÓM* může rovnat lastuře

49) Tamtéž, s. 81.

50) Tamtéž, s. 128n.

51) L. Williams, c. d., s. 22.

a obsahovat hieroglyf znamenající *vodu*, kdežto *OR* se může stát kombinací *hlavy* a *vody*. Anagram je tak nejpřímější prostředek transformace fonetického na vizuální: nese v sobě mechanismus adaptace filmového plátna, pokud tím myslíme překlad jazyka do vizuálních termínů. Přesto tato alchymická „transmutace“ „akustického“ do „obrazového“ vzdoruje jakémukoli skutečnému pokusu o filmovou vizualizaci. Adaptace plátna je ve skutečnosti již anagramaticky vepsána do psaného textu, což nakonec vlastní překlad z textu na plátno vylučuje.

Hieroglyf ve filmu je problém, který si zasluhuje zvláštní pozornost. Sám Artaud se vyslovil jednoznačně ve prospěch nahrazení fonetické řeči v divadle hieroglyfy. V prvním manifestu *Krutého divadla* napsal:

„Dále je nutno nalézt nové prostředky, jak tuto [artikulovanou] řeč zaznamenat, buď způsobem blízkým hudební transkripci nebo šifrovanému jazyku.

Pokud jde o běžné objekty nebo lidské tělo, povznesené na úroveň znaků, zřejmě se lze inspirovat hieroglyfickými znaky – nejen proto, aby zápis byl čitelný a umožňoval jejich reprodukci, ale aby bylo také možno na scéně komponovat přesné a snadno čitelné symboly.“⁵²⁾

Jacques Derrida přesvědčivě prokázal, že pojem hieroglyfu se u Artauda úzce vztahuje k základní změně představy ztvárnění. Ztvárnění slova bylo nahrazeno, říká Derrida, „odvíjejícím se objemem, mnohorozměrným prostředím, zkušeností, která si vytváří vlastní prostor“. Derrida signalizuje toto posunutí jako „uzavření klasického ztvárnění“ nebo jako „rekonstituci uzavřeného prostoru původního ztvárnění“ („původní“ zde označuje stádium předverbální a předgestické). Derrida dále definuje postklasické ztvárnění jako „autoprezentaci čisté vizuálnosti a čisté sensibility“.⁵³⁾

Uzavření klasického ztvárnění do objemu, prostoru, čisté vizuálnosti a smyslovosti dává hieroglyfu tělesnou kvalitu. Hieroglyf jako celek získává autonomii, která podřívá jeho status jako znaku. Znak přestává být průhledným médiem pro překlad významu z jeho označujícího do označovaného. K tomuto procesu dochází, vždy tam, kde psaní, zvláště ve své obrazové podobě, nabývá rysů objektu. Pro Ezru Pounda, který považoval čínské „hieroglyfy“ za model básnické obrazivosti, je obraz „formou superpozice, to znamená, že je to jedna představa položená na druhou“.⁵⁴⁾ Tato koncepce obrazu se měla stát základem poundovského „vorticismu“, který stavěl do kontrastu s „impresionismem“, jehož nejlepším výrazem, podle Pounda, je film. Sergej Ejzenštejn formuloval myšlenku dosti analogickou Poundově, i když poněkud později. Odmítl přirozený (impresionistický) pojem mimésis v předstříhovém filmu ve prospěch stříhu, v němž viděl jedinečný způsob realizace stejné ideje, která je v hieroglyf-piktogramu. Ejzenštejn o konstitutivních prvcích hieroglyfu, který viděl jako totožný s prvky filmového stříhu, prohlásil: „Každý zvlášť odpovídá *objektu*, skutečnosti, ale jejich kombinace odpovídá *pojmu*. Spojením

52) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*. Paris 1968, s. 168. (Pozn. red.: cit. z českého překladu viz A. Artaud, *Divadlo a jeho dvojec*. Praha 1994, s. 106.)

53) Jacques Derrida, *Writing and Difference*. Chicago 1978, s. 237n. (Pozn. red.: srov. J. Derrida, *Divadlo krutosti a hranice reprezentace*. In: *Myšlení o divadle II*. Praha 1993, s. 120 – 131.)

54) Ezra Pound, *Ezra Pound: A Critical Anthology*. London 1970, s. 53; srov. také: V. V. Maliavin, *Kitajskije improvizacii Paunda*. In: *Vostok-Zapad*. Moskva 1982, s. 246 – 277.

jednotlivých hieroglyfů vznikl ideogram. Kombinací dvou „zobrazitelných“ [izobrazimych] je dosaženo ztvárnění něčeho, co je graficky nevylicitelné.⁵⁵⁾

Zamyslíme-li se nad tímto „hromaděním“ jednoho na druhé, což pro Pounda, Ejzenštejna a Artauda představuje základ hieroglyfu, snadno znovuobjevíme jak variantu anagramatického principu kombinace, tak i jasně vyjádřený záměr zničit sémiotickou průhlednost prvků konstituujících hieroglyf.

Když Ejzenštejn říká, že v hieroglyfice „obraz vody a obraz oka znamená „plakat““, pak také naznačuje, že k dosažení pojmu „plakat“ musíme zničit jednodušší, zřejmější ikonické významy vody a oka.⁵⁶⁾ Již zaznamenaná eskalace čistých prostorových a hmotných prvků v hieroglyfu tak působí spolu se zničením předchozí ikonické hodnoty, toho co bychom mohli nazvat *mimetická* rovina diskursu. Pro Pounda i Ejzenštejna se destrukce významu jednotlivých prvků okamžitě kompenzuje vytvořením obecného významu, založeného jaksi na ruinách *mimésis*. Takový závěr však rozhodně není zřejmý. Superpozice „vody“ a „oka“ by mohla vytvořit pojem „plakat“, ale stejně tak snadno i ne(vytvořit). Význam hieroglyfu je vždy mnohem méně zjevný než význam vytvořený mimeticky a ve velké většině případů není vlastně vnímáním rozpoznán. Průlom k novému významu by tedy mohl skončit tak, že význam by byl úplně zničen a nakonec by se vystupňovala čistá „tělesnost“, sebepředvádění smyslovosti.

Kritikové používající soudobou teorii k analýze hieroglyfického modelu psaní (včetně Ejzenštejnova) v tom, kde se týká filmu, došli k závěru, že hieroglyf „otřásá znakem“, protože zvyšuje různorodost textu.⁵⁷⁾ Otřesení znaku znamená především zničení lineárnosti jakožto základního časového modelu diskursu. Lineárnost je pak odsunuta seskupením různých složek. Jacques Derrida popisuje piktogram takto:

„Označující je rozbito nebo seskupeno do systému: týká se najednou, a alespoň, jedné věci a jednoho zvuku. Věc sama je souborem věcí nebo řetězcem diferencí, v prostoru; zvuk, který je také vepsán v řetězci, může být slovo: vepsání je ideogramatické nebo syntetické; nelze je rozložit; zvuk sám však může být atomický prvek, sám vstupující do skladby.“⁵⁸⁾

Pro Derridu i zvuk, svou povahou lineární, nabývá kvalit „atomu“ vloženého do konstelace. Tato konstelace, založená na rozdílech, nabývá prostě díky ztrátě své lineárnosti, rysů „těla“, které již není „mimetické“ a je tedy zcela jedinečné: „tělo-jako-znak“.

Na první pohled se zdá, že piktogram restauruje motivovanost (a tudíž mimetičnost) znaku, jeho spojení s objekty vnějšího světa. Ve skutečnosti je tomu právě naopak: superpozicí prvků, které jej tvoří, vlastně podřívá mimetickou povahu textu. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier nabízí jasnou diagnózu toho, o co jde: „Jde vždy o to, vrátit se ke Cratylvi, motivovat znak a přivést jej blíže věci a učinit tak ze slova nebo písmene

55) Sergej M. Ejzenštejn, *The Cinematographic Principle and the Ideogram*. In: T ý ž, *Film Form*. New York 1940, s. 30.

56) Sergej M. Ejzenštejn, *Izbrannyje proizvedenija*, 2. Moskva 1965, s. 285.

57) Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore 1985, s. 271.

58) Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Baltimore 1976, s. 90. (Pozn. red.: srov. J. Derrida, *Grammatologia*. Bratislava 1999, s. 100.)

postavu pro reálno. Dalo by se pak říci, že opačně hledání hieroglyfu ve filmu se zdá být založeno na možnosti demotivace obrazu vzhledem k objektu, který představuje – tedy na možnosti oddělit ztvárnění a význam [figuration and signification].⁵⁹⁾

Naše diskuse o hieroglyfu, odvíjející se přímo od samotné povahy paragramu, má bezprostřední dopad na teorii intertextuality. Intertextualita také superponuje text na text, význam na význam, a tím podstatně transformuje psaní do hieroglyfu. Vyplývá z toho důležitá otázka, která by se dala formulovat takto: Otevírá intertextualita nové významové perspektivy (významy), nebo spíše generuje takovou složitou superpozici významů proto, aby s konečnou platností zničila možnost konečného významu? Je znak konečně zpracován do hieroglyfu, čímž se „uzavírá“ okamžik klasického ztvárnění a zavádí se „autoprezentace smyslového“?

Chceme-li postoupit dále, musíme si položit ještě tyto otázky: Co je to citát? Do jaké míry je citát charakterizován vlastnostmi, které vnímáme jako typické pro anagram a hieroglyf? Pro zkoumání této otázky si vezmeme exemplární případ textového žánru sestaveného zcela z citátů. V dávné minulosti existoval básnický žánr, jehož texty byly skutečnou mozaikou citátů z klasických autorů. Tento žánr se nazýval *cento* (doslovně slátanina). Michail Gasparov a E. G. Ruzina, kteří studovali centa založená na Vergiliově poezii, došli k závěru, že žánr není ani tak důkazem literární kontinuity jako spíš „hlubokou kulturně-historickou roztržkou mezi dostupným materiálem a jeho přepracováním ve formě centa“.⁶⁰⁾ Cento se tak zakládá na odklonu od tradice a prezentuje se jako vnitřně neorganický text, slátanina.

V našem století bychom za pravého tvůrce centa mohli považovat Waltera Benjamina. Benjamin snil o tom, že napíše text, který bude „sbírkou citátů“. Citování Benjaminovi nahrazovalo bezprostřednější vztah k minulosti. Přenos minulosti do přítomnosti byl nahrazen principem citovatelnosti. Vlastní citování však rozhodně nebylo konzervativní uchovávaní minulosti. Šlo o touhu zničit přítomnost, časové médium klasického ztvárnění, o kterém jsme již mluvili.⁶¹⁾

Víme, že se Benjaminův zájem o citování vyvíjel pod vlivem Karla Krause, který sám vypracoval „metodu, jak citovat bez komentáře“. Kraus, podle Benjamina, „objevil v citátu moc nikoli uchovat, ale pročistit, vytrhnout z kontextu, zničit; jedinou moc, v níž dosud sídlí naděje, že by v tomto věku mohlo něco přežít – protože je mu to vyrváno“.⁶²⁾

59) Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le Texte divisé: Essai sur l'écriture filmique*. Paris 1981, s. 71.

60) Michail L. Gasparov – E. G. Ruzina, *Pamjatniki knižnovo eposa*. Moskva 1978, s. 210.

61) Citát nám minulost jaksi přibližuje, ale nemůže ji učinit součástí přítomnosti. Citátem se nám přítomnost ve skutečnosti více vzdaluje. Tento proces lze pravděpodobně popsat v prostorových kategoriích. Martin Heidegger upoutal naši pozornost ke skutečnosti, že film, zatímco nám objekty přibližuje, nezpůsobuje, že by byly blízko. „Co nám film a rozhlas svým obrazem přiblížily na dosah ruky, může nám přesto zůstat vzdálené. Co leží v nedohlednu, může nám být blízké. Malá vzdálenost není ještě dálka.“ (Martin Heidegger, *The Thing*. In: Týž, *Poetry, Language, Thought*. New York 1971, 165; cit. dle M. Heidegger, *Básnický bydlí člověk*. Praha 1993, s. 7.) Heidegger se domnívá, že blízkost věci k subjektu je definována její „věčností“. Při transformaci věci ve znak ničí film přirozeně její „věčnost“ a z toho důvodu také podřívá její blízkost. Citát, který je v podstatě znak, který odkazuje na jiný text, pouze zvyšuje účinek vzdalování. Proto se také citát divadelně konstituuje jako scéna, tedy něco, co je divákovi vzdálené. Odtud efekt roztržky s přítomností v systému ztvárnění.

62) Walter Benjamin, *Reflection*. New York 1978, s. 271.

Kraus trval na tom, že citát je jakousi formou „psaného hraní“.⁶³⁾ Tento vpád divadla do psaní odráží trhlinu v homogenitě textu, uvedení scény nebo malby, heterogenního a poněkud zapouzdřeného fragmentu, který známe jako citát.

Ve filmu se tato metaforická transformace citátu do čehosi připomínajícího obrazové malířské plátno nebo divadelní scénu v jistém smyslu potvrzuje specifickými rysy filmu.⁶⁴⁾ Raymond Bellour zdůraznil, že filmový text nemůže být citován kritikem, pokud kritik pracuje s napsanými slovy. Skutečnost, že film nelze citovat v psaném textu, dokonce vede Belloura k názoru, že samotnou myšlenku, že film je text, je možné přijmout jen metaforicky. Dochází k závěru, že jediný způsob, jak citovat písemně film je, reprodukovat z něj fotogramy:

„Psaný text nemůže reprodukovat to, co může udělat jen kamera – vytvořit iluzi pohybu, na níž se zakládá smysl filmu pro realitu. Proto i reprodukce velkého počtu fotogramů dokazuje málo, kromě neschopnosti kritika uchopit textovost filmu. Nicméně jsou tyto fotogramy nesmírně důležité. Fungují skutečně jako čtenářův ekvivalent „mrtvolek“ (*freeze-frames*), které přicházejí na střihačský stůl a mají tu protimluvnou roli, že odhalují textovost filmu v tom, že se snaží přerušit jeho odvíjení.“⁶⁵⁾

Bellourova poznámka je cenná tím, jak zdůrazňuje fragmentární, statickou povahu filmových citátů: tím, že se stávají fotogramy, znásilňují „přirozenou“ logiku vývoje filmu. Avšak skutečnost, že fotogram jako citát je neústrojný ve své malířskosti nebo divadelnosti, není ještě všechno. Důležitější je to, že fotogram „exponuje textualitu filmu“; to znamená, že nám dovoluje dotknout se skrytých procesů, jimiž film vytváří vlastní významy. Význam nebo textualita filmu tedy paradoxně probleskne tam, kde je přerušen jeho přirozený život.

63) Kurt K r o l o p, *Dichtung und Satire bei Karl Kraus*. In: *Kraus K. Vor Walpurgisnacht: Ausgewählte Werke*, 3. Berlin 1977, s. 668n.

64) Je fakt, že sémantizace vizuálního na plátně se významnou měrou uskutečňuje díky jednotlivému záběru, který v podstatě imituje funkci rámu v malbě nebo světla rampy v divadle. Film tak nabývá význam díky asimilaci prvků z poetiky malby a divadla. Pro sémantiku filmu má podstatný význam scéna, kterou Ejzenštejn nazýval *mise-en-cadre* (Sergej M. E j z e n š t e j n, *Izbrannyje proizvedenija*, 2. Moskva 1965, s. 334 – 376). Heath popsal proces, jímž se počáteční význam filmu vyvíjí z hlediska sémiotiky: „Ústřední je konverze viděného ve scénu, kdy se nositel významu absolutně drží vlastního významu: záběr komponovaný, soustředěný, vyprávěný, je bodem této konverze“ (Stephen H e a t h, *Narrative Space*. „Screen“ 17, 1972, č. 3, s. 83). V tomto procesu je podstatné si všimnout, že rámec záběru nepatří k diegezi neboli výpravnému aspektu filmu. Patří spíše k prostoru diváka a je tak schopen přeložit vyprávěné do roviny přijetí, kde dochází k semióze. Meyer Schapiro byl jeden z prvních, kdo popsal tento problém ve vztahu k malířství: „Rámec záběru patří k prostoru diváka, spíše než k iluzornímu trojrozměrnému světu ztvárnění, který se v něm i za jeho hranicemi odhaluje. Rámec je mechanismus umístěný mezi světem diváka a ztvárněním, jehož funkce je probouzet a soustřeďovat“ (Meyer S c h a p i r o, *Nekatorije problemy semiotiki vizual'nogo iskusstva*. In: *Semiotika i iskusstvometrija*. Moskva 1972, s. 141). Tímto způsobem citát, který často nabývá charakteru malby nebo scény, pouze zavádí do filmu pod způsobem materiálního objektu něco, co je neviditelně přítomno v každém záběru filmu. Tím vzniká zdvojení sémiotického procesu, které dostává důraz a materiálně se projevuje. Fyzický záběr „citátu“ zvyšuje jeho materiálnost, jeho vnější postavení vzhledem k vlastnímu tělu filmu. Srov. Jacques A u m o n t, *L'Œil interminable: Cinéma et peinture*. Paris 1989, s. 110 – 115.

65) Raymond B e l l o u r, *L'Analyse du film*. Paris 1979, s. 40.

Roland Barthes kdysi tento jev dosti přesvědčivě analyzoval a ukázal, jak se tzv. třetí význam (*troisième sens*: vágní, neartikulovaný význam; význam ještě v procesu vlastního vzniku) nejlépe vyčte z fotogramu, který záběr izoluje a imobilizuje:

„Proto nemůže být filmové do jisté míry (která je mírou našeho teoretického tápání), a to velmi paradoxně, zachyceno ve filmu ‚v situaci‘, ‚v pohybu‘, ‚v přirození‘, ale opět jenom ve velkém artefaktu, kterým je fotogram. Již dlouho jsem znepokojován tímto fenoménem: zajímat se a dokonce se zahledět na fotografie filmu (u vstupů do kin, v Cahiers) a přechodem do kina z těchto fotografií všechno ztratit (nejen upoutání, ale vzpomínku na sám obraz) – mutace, která může dosáhnout úplného převrácení hodnot.“⁶⁶⁾

Máme-li sledovat Belloura v jeho pohledu na fotogram jako na model filmového citátu, pak jsme vedeni k závěru, že význam se projevuje jedině v citátech. Význam se vynořuje v textových „anomáliích“, jakou je např. fotogram.

Citát zastavuje lineární odvíjení textu. Jak poznamenává Laurent Jenny:

„Intertextualitě je vlastní zavedení nového způsobu čtení, které rozbíjí lineárnost textu. Každý intertextuální odkaz je sídlem alternativy: buď bude člověk číst dál a odkaz bude vidět jen jako jeden z mnoha fragmentů, integrální součást syntagmatiky textu, nebo se vrátí k původnímu textu, uchýlí se k jakési intelektuální anamnéze, skrze kterou se intertextuální odkaz bude jevit jako „posunutý“, paradigmatický prvek vycházející ze syntagmatické osy, která již byla zapomenuta.“⁶⁷⁾

Tuto alternativu však není vždy možné realizovat. Anomálie, které se v textu vynořují a blokují jeho rozvoj, nás vybízejí k intertextovému čtení. Je tomu tak proto, že každý „normativní“ narativní text má určitou vnitřní logiku. Tato logika motivuje přítomnost různých fragmentů, z nichž je text vytvořen. Jestliže fragment nemůže najít dostatečně závažnou motivaci pro svou existenci z logiky textu, stane se anomálií a nutí čtenáře hledat motivaci v nějaké jiné logice nebo vysvětlující příčině mimo text. Hledání se pak provádí v oblasti intertextuality. Jennyho alternativa je dostupná pouze tehdy, když je anomální fragment možné přesvědčivě integrovat do textu jedním ze dvou způsobů – pomocí vnitřní logiky textu, nebo odkazem na jiný text. Michael Riffaterre formuluje toto dilema následovně: „Sémantické anomálie v lineárnosti nutí [čtenáře], aby hledal řešení v nelineárnosti.“⁶⁸⁾ Není-li čtenář schopen najít motivaci kontextuálně, hledá ji mimo text.

Riffaterre také navrhuje postavit dilema ve smyslu opozice *mimésis* a *semiósis*. Dalo by se říci, že textová anomálie (fragment, který čtenář nebo divák není schopen přesvědčivým způsobem integrovat do textu) ruší klid *mimésis*, transparentní a porézní charakter znaku. Ale přesně tam, kde je *mimésis* narušena, začínáme vidět silné stopy *semiósis*. Jinak řečeno, jsme svědky zrodu významu, který je normálně transparentní tam, kde *mimésis* zůstává neporušena a rozpouští se v nenuceném přechodu od označujícího k označovanému. Je tomu tak proto, že citát narušuje spojení mezi znakem a objektivní realitou (mimetické spojení) a orientuje znak k jinému textu, spíše než k věci. Riffaterre

66) Roland Barthes, *The Third Meaning*. In: T ý ž, *Image, Music, Text*. New York 1930, s. 65n. (Pozn. red.: cit. z českého překladu viz R. Barthes, *Třetí smysl*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 74.)

67) Laurent Jenny, *La Stratégie de la form*. „Poétique“ 1976, č. 27, s. 266.

68) Michael Riffaterre, *La Production du texte*. Paris 1979, s. 86.

poznává: „Tento přechod od mimésis k semiósis vzniká buď superpozicí jednoho kódu na druhý nebo jednoho kódu na strukturu, která je odlišná od toho, co je jí vlastní.“⁶⁹⁾ Tam, kde čtenář vynaloží úsilí vyžadované pro čerpání z jiných textů a jiných kódů, získává citát svou motivaci, a tím nejenže prosytí text dalšími významy, ale také obnoví mimésis, kterou narušil. Intertextualita tak zjevně obohacuje význam a zachraňuje samotnou lineárnost textu, kterou ohrozila.

Ve světle výše řečeného bych se pokusil o následující definici: *Citát je fragment textu, který narušuje jeho lineární rozvoj a odvozuje motivaci, která jej do textu integruje, z oblasti mimo samotný text.* Z tohoto hlediska může to, co je tradičně považováno za citát, skončit tak, že citátem není a naopak, to, co tradičně za citát považováno není, se jím může stát. Dovolte mi tuto otázku objasnit několika příklady. Jean-Luc Godard je dobře znám jako jeden z režisérů nejvíce orientovaných na intertextualitu. Několik jeho filmů je prakticky kolážemi citátů. Svou vášeň pro citát odhalil Godard už ve svém prvním filmu *U KONCE S DECHEM*. Sám vysvětluje:

„Moje první filmy byly čistě prací filmového nadšence. Člověk mohl využít i to, co předtím viděl v kině a explicitně na to odkazovat. [...] Některé záběry, které jsem natočil, se spojovaly s jinými, které jsem už viděl u Premingera, Cukora atd. [...] Musíte to přičíst mé zálibě k citátu, kterou jsem měl vždycky. Ale proč mne z toho obviňovat? V životě lidé citují věci, které se jim líbí. Máme právo citovat to, co se nám líbí. A tak ukazují lidi, kteří pořád citují; jenomže to zařizují tak, aby také pokaždé náhodou citovali něco, co mám rád.“⁷⁰⁾

Film *U KONCE S DECHEM* je proset všemožnými citáty, které Godard s velkým potěšením zdůrazňuje. Zdrojem nejširší vrstvy citátů ve filmu byl americký *film noir*. Godard sám přiznal, že se při natáčení domníval, že točí film tohoto žánru.⁷¹⁾ V jedné epizodě se hrdinka filmu Patricie pokouší pověsit do pokoje hrdiny plakát, reprodukcí Renoirova obrazu. Věší ji na jednu stěnu a pak na druhou a nakonec ji sroluje a podívá se skrze ni na Michela. Pak se spolu líbají a Patricia odchází do koupelny a připevní plakát na stěnu. V této epizodě zdánlivě nic není, co by narušovalo lineární odvíjení příběhu. Přesto Godard jako první připustil, že epizoda obsahuje skrytý citát. Když se Patricia dívá skrz srolovaný plakát, cituje scénu z filmu *ČTYŘICET PUŠEK* Samuela Fullera, kdy se jeden z hrdinů dívá na nepřítel puškovým dalekohledem.⁷²⁾ Fullerův film vrhá další světlo na vztah mezi Patricií a Michelem, vztah, v němž se Michel jeví jako oběť nebo jako terč. Epizoda anticipuje tragickou smrt hrdiny poté, co jej Patricia zradí.

Zároveň je epizoda tak organicky začleněna do filmového vyprávění, je tak průhlednou součástí mimetické struktury filmu, že potřebujeme Godardův vlastní komentář, abychom ve spontánním chování hrdinky rozpoznali odkaz na Fullera. Bez Godardovy pomoci by tento citát zůstal nerozpoznatelný – prostě by splynul s lineárním tokem zápletky. Citát, o kterém se Godard domníval, že je zřejmý, a taky jej tak zamýšlel, zůstává pro

69) Michael Riffaterre, *Le Tissue du texte: Du Bellay, Sonnet, VII.* „Poétique“ 1978, č. 34, s. 198.

70) Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris 1985, s. 216 – 218.

71) Jean-Luc Godard, *Introduction a une véritable histoire du cinéma*. Paris 1980, s. 25.

72) Dudley Andrew, *Au Début de Souffle: Le culte et la culture d'A Bout de Souffle*. „Revue Belge du Cinéma“ 1988, č. 22 – 23, s. 18.

diváka neprůhledný. Je to výmluvný příklad pohřbeného citátu, který se rozpouští v mímésis. Odvážil bych se dokonce tvrdit, že před Godardovým komentářem tato epizoda paradoxně *citátem nebyla*.

Uvedu nyní další příklad převzatý z filmu Carla Theodora Dreyera *UPÍR*. Film začíná tím, že jeho hrdina, David Gray, je na břehu řeky, kde objeví podivný hotel. Druhý záběr filmu ukazuje neobvyklý vývěsní štít hotelu, okřídleného anděla s ratolestí v jedné a věncem v druhé ruce. Gray se zapíše v hotelu a jde spát. Později, v okamžiku kdy se hrdinovi začíná zdát sen, se znovu objeví detail vývěsního štítu; ihned poté vstoupí do pokoje, kde David spí, majitel blízkého zámku, jehož obyvatelé padli všichni za oběť upírovi. Nebudu se zabývat podrobnostmi zápletky filmu (odkazuji čtenáře na velmi pěknou analýzu Davida Bordwella; *UPÍRA* vysvětluje jako podobenství, v němž zážitek smrti zasvětil hrdinu do tajného poznání).⁷³⁾

Nás zde zajímá vývěsní štít. Kdyby se objevil v záběru spolu s čelným pohledem na budovu, mohl by pozornosti diváka uniknout. Vlastně se vždycky ukáže v izolovaném detailním záběru, nikdy jako součást průčelí hotelu. Nápadné vložení vývěsního štítu do příběhu vypadá zvlášť násilně, když se objevuje podruhé. Vidíme, jak Gray vchází do svého pokoje poté, co si prohlédl hotel, a zamyká za sebou dveře. Následuje titulky, který nám říká, že měsíční svit vrhal na věci nepřírozené světlo a naplňoval hrdinu hrůzou, která ho bude pronásledovat i ve spánku. Následuje ještě jeden záběr vývěsního štítu a Graye, který spí na zádech v posteli. Klíč ve dveřích se nyní otáčí a majitel zámku vstupuje do pokoje. V nečekaném venkovním záběru vývěsního štítu v předchozí sekvenci je jasně něco anomálního. Právě z tohoto důvodu jde o citát.

Ratolest v ruce anděla nám dává bezprostřední klíč k významu vývěsního štítu. Přirozeně nám připomíná Aeneovu zlatou ratolest ve Vergiliově eposu. Vzpomínáme si, že Aeneas potřeboval zlatou větévku, aby mohl překročit řeku Styx v podsvětí a vrátit se živý. Odkaz na Vergilia okamžitě dává Grayovým zážitkům ve filmu zvláštní význam: jeho dobrodružství je metaforicky postaveno naroveň Aeneově sestupu do podsvětí. Ve filmu jsou také další odkazy na *Aeneidu*. Například jsme svědky rozhovoru mezi doktorem (upírovým služebníkem) a Grayem o slyšitelném zvuku štekání a nářku dítěte (ve zvukové stopě není nic z toho slyšet). Jsou to právě ty dva zvuky, které Aeneas v podsvětí uslyší:

„Kerberos, obrovský pes, v těch místech z trojitě tlamy
šteká, v protější sluji je rozložen – náramné zvíře.

[...]

Nyní, když uspán je pes, je volný rekovi přístup:
na břeh vystoupí z vod, jež nazpět přelouti nelze.

Hned pak dětský pláč je slyšeti, hlasitý nářek:
duše to nemluvnátek jsou plačící – na prahu žití...“⁷⁴⁾

Anomálnost nečekaného zjevení vývěsního štítu ve stříhové sekvenci je vyřešena, jakmile v něm rozpoznáme odkaz na *Aeneidu*. Souvislost je natolik přesvědčivá, že vývěsní štít

73) David Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley 1981, s. 93 – 116.

74) Virgilius, *The Aeneid of Virgil*. New York 1952, s. 129. (Pozn. red.: cit z českého překladu Otmara Vaňorného viz Publius Vergilius Naro, *Aeneis*. Praha 1970, s. 185.)

začleníme do kontextu filmu – přesto však problémy zůstávají. Anděl, který drží ratolest a věnec, zřejmě nemá s Vergiliem nic společného. Ani není zcela jasné, proč by anděl měl plnit funkci vývěsního štítu hotelu, který ve filmu vlastně hraje podružnou roli. Hotel je pouze místo, kam se Gray jde vyspat a kde jej, částečně ve snu a částečně ve skutečnosti, navštíví majitel zámku a dá mu knihu o upírech. Potom Gray hotel opustí a již se do něj nevrátí. Z hlediska úspornosti vyprávění by tedy Gray mohl užitečněji narážet na zámek než na hotel, a požádat tam o nocleh.

Intertextuální výklad nám umožňuje vyřešit také tento problém. Řekl bych, že samotný vývěsní štít je „citátem“ z Baudelairova sonetu *Smrt chudých*, v němž se objevuje obraz hotelu smrti:

„Je to známý hotel zapsaný v knize,
Kde se můžeš najíst, vyspat a posedět;
Je to Anděl, kdo ve svých magnetických rukou nese
Spánek a dar extatických snů...“⁷⁵⁾

Kniha, o které se zmiňuje první verš, by mohla vysvětlit mystickou knihu, která se objeví v hotelu. Baudelaire popisuje smrt jednak jako hotel, jednak jako anděla nesoucího „dar snů“. Zjevení anděla na vývěsním štítu při usínání hrdiny tak nachází svou motivaci. (Vlastně by zde mohl být ještě další literární podtext, Balzacova *Červená krčma*, která je podobně jako UPÍR poznamenána obrazy smrti a krve.)

Michael Riffaterre ukázal, že Baudelairův sonet je intertextuálně spojen s básní Jeana Cocteaua *Místo naruby* z roku 1922. Tato báseň také propracovává obraz smrti jako hotelu a obsahuje obraz mystické knihy, ústřední motiv Dreyerova filmu:

„Čteme jednu stranu stránky v knize;
Druhá strana je nám skryta. Nemůžeme číst dál
A dozvědět se, co se stane pak.“

Nejpoutavějším okamžikem básně je mimořádně koncentrovaná pasáž, v níž Cocteau probírá vývěsní štít hotelu smrti:

„Neboť tvůj hotel, ó smrti, nenese žádný vývěsní štít [*enseigne*].
Já chtěl bych vidět, z dálky, krásnou labuť krvácet [*qui saigne*]
A zpívat přitom, když jí kroutíte krkem.
Tak bych se dozvěděl to, co ještě nevím:
Místo, kde spánek přeruší mou cestu,
Zda jí mám ještě hodně před sebou.“⁷⁶⁾

75) Charles Baudelaire, *La Mort des pauvres*. In: T ý ž, *Les Fleurs du mal*. Paris 1959, s. 152. (Pozn. red.: k tomu ale srov. český překlad Svatopluka Kadlece:

„Toť krčma, věhlasná pro dobré živobytí,
kde lze jíst, pít a spát a kde se okřeje.
Toť anděl, který má ve svých prstech magnetických
dar spánků hlubokých a snění extatických...“

Viz Ch. Baudelaire, *Čas je hráč*. Praha 1986, s. 233.)

76) Jean Cocteau, *Poésie 1916 – 1923*. Paris 1925.

Vývěsní štít zde podobně jako kniha předpovídá budoucnost. Michael Raffeterre ukázal, že prorokem není labuť sama, ale její slovní asociace, stejně jako paragram ukrytý v textu. *Vývěsní štít* (*enseigne*; angl. *signpost*) je paragramem slovesa „krvácet“ (*saigner*), a *labuť* (*cygne*) je homonymem slova *znak* (*signe*; angl. *sign*). „Krvácející znak“ (štít) je to, co nás poučuje (*enseigne*) o budoucnosti.⁷⁷⁾

Jestliže je prorocká funkce vývěsního štítu na „hotelu smrti“ zvýrazněna krvavým znakem, můžeme pak lépe pochopit jeho spojení s upírstvím a také s knihami o upírech, které působí jako neblahá předzvěst setkání se smrtí. Narozdíl od Godardova citátu je vývěsní štít ve filmu *UPÍR* vložen takovým způsobem, že vystupuje jako anomálie v jakékoli sekvenci záběrů. Nikdy se neukáže jako součást průčelí hotelu: je tak odříznut od diegetické roviny a existuje izolovaně od prostoru vyprávění. Ani anděla na štítu nemůžeme chápat ve vztahu k obecné zápletce děje, aniž bychom odkazovali na fakta mimo film. *Aeneida* rozhodně nemusí znamenat konec příběhu. Tento zjevně „nelogický“ moment může být použit jen do té míry, do jaké můžeme obnovit všechny vrstvy intertextuality, do nichž je začleněn. *Anomální moment může opětovně organicky vstupovat do textu, jen je-li rozpoznán jako citát.*

To, co jsem doposud řekl, by mohlo vyvolat námitky. Mohlo by se tvrdit, že nemáme přesvědčivé důkazy, že Dreyer znal Baudelaira, Cocteaua atd. Odpověděl bych, že tato otázka nemá pro naše zkoumání žádný význam. I kdyby měl Dreyer na mysli něco jiného, Baudelaire a Cocteau nám dovolují vepsat vývěsní štít do filmu a vytvořit tak intertextuální spojení, které existuje bez ohledu na záměry režiséra.

„Construction en abîme“ a princip „třetího textu“

Motiv vývěsního štítu je zajímavý ještě z jednoho hlediska. Viděli jsme, že začlenění anomálního textového momentu do kontextu se nemůže vždy spoléhat jen na jeden vnější zdroj (např. *Aeneidu*). Může vyžadovat dva, tři nebo i více textů, čímž vzniká případ hypercitace. Tento případ zdaleka není vzácný; může být dokonce charakteristický pro intertextualitu jako jev. *Citát se stává hypercitátem, kdykoli jeden zdroj nepostačuje pro jeho začlenění do struktury textu.*

Případ hypercitace navozuje několik dalších otázek. Hypercitát nejenom otevírá text dalším textům a prostě tak rozšiřuje horizont jeho významu. Klade řadu textů a významů jeden na druhý. Hypercitát se v podstatě stává jakýmsi sémantickým trychtýřem, vtahujícím všechny soupeřící významy a texty, i když si texty vzájemně odporují a neochotně se smiřují, do jednoho společného a dominantního významu. Je pravda, že *Aeneida* a Baudelairovy a Cocteauovy básně nám umožnily začlenit v *UPÍRU* vývěsní štít do zbytku filmu, ale jedině za cenu toho, že to vyvolalo řadu rozličných intertextů. V konečné analýze začlenění citátu do filmu vždycky něco stojí: hypercitát může vnést do textu řád jen tak, že postaví novou babylonskou věž, zmatení (blábole-ní) významů.

77) Michael Riffaterre, *La Production du texte*. Paris 1979, s. 80n.

Dilema hypercitátu můžeme vyřešit jedním ze dvou způsobů. Na jedné straně můžeme na intertextualitu pohlížet jako na arbitrární shluk asociací, citátů a hlasů, v duchu Godardova tvrzení, že lidé citují „všechno, co se jim líbí“: „Do poznámek, kam si zapisuji všechno, co bych mohl ve filmu potřebovat, si mohu zapsat třeba i větu z Dostojevského, když se mi líbí. Proč s tím tolik nadělat? Když chcete něco říci, existuje jediné řešení: říci to.“⁷⁸⁾ Godardovy poznámky, obrovské skladiště všeho, co jej cestou zaujalo, jsou modelem intertextuality. K podobným závěrům došel Roland Barthes a formuloval je takto: „Vychutnávám vládu formulí, inverzi původu, snadnost, která vyvozuje předcházející text z následujícího.“⁷⁹⁾ Barthes si cení samotné náhodnosti tohoto hromadění významů pro to, jak odráží nepředvídatelný a náhodný charakter života.

Nicméně většina vědců zaujala jiný postoj. Řečeno slovy Laurenta Jennyho, „Intertextualita neznamena zmatené a záhadné hromadění významů, ale práci na transformaci a asimilaci několika textů prováděnou tak, že se do centra umístí text, který si podrží vedoucí postavení, pokud jde o význam. [...] Navrhuji, aby se termín ‚intertextualita‘ používal jen tehdy, když je možné znovuzískat prvky textu, které byly sestaveny do struktury před vlastním textem.“⁸⁰⁾ Stejný názor jako Jenny má v tomto ohledu Riffaterre, který také odmítá Barthesovo stanovisko: „Všechna intertextuální srovnání jsou prováděna a řízena nikoli lexikálními shodami, nýbrž strukturální identitou, přičemž text a jeho intertext jsou variantami téže struktury.“⁸¹⁾

Skutečně, jediné když dokážeme zjistit strukturální izomorfii mezi texty nebo částmi textu, můžeme sjednotit význam v těžišti rámce „vedoucího textu“. V podstatě jde o opakování téhož jak v textu, tak v intertextu, i když toto opakování přirozeně podléhá sémantickému přepracování.

Strukturální izomorfie je zvlášť zřetelná v paragramech, kde jsou superponovány dvě zprávy, a tím jsou včleněny do jediné textové struktury. Ne náhodou vidí Julia Kristeva paragramy tak, že „umísťují [text] do středu rámce jednotného významu.“⁸²⁾ Sama však omezila možnosti intertextových vztahů na toto schéma: (1) úplná negace (úplná inverze významu); (2) symetrická negace (logika významu je uchována, odstraněny jsou však důležité nuance); (3) částečná negace (negace části textu).⁸³⁾ Je jasné, že všechny tyto vzorce jsou možné pouze při působení izomorfní struktury, při dynamickém nebo vzájemném vlivu. Jak jinak bychom si mohli představit „symetrickou“ nebo „částečnou“ negaci?

Nezbytnost strukturujícího principu v intertextových vztazích nás také nutí odpovědět na otázku „textu uvnitř textu“, což Francouzi nazvali *la construction en abîme* (doslovně konstrukce ve formě propasti). Termín je vypůjčen z kultury heraldických insignií, kde se původně týkal erbu, který obsahoval zmenšenou kopii sebe sama. Byl to André Gide, kdo způsobil, že se tento termín začal běžně používat jako konstruktivní princip,

78) Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris 1985, s. 218.

79) Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*. New York 1975, s. 36. (Pozn. red.: srov. R. Barthes, *Rozkoš z textu*. Bratislava 1994.)

80) L. Jenny, c. d., s. 262.

81) Michael Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: L'Interpretant*. „Revue d'Esthétique“ 32, 1972, č. 1–2, s. 128–150.

82) J. Kristeva, c. d., s. 255.

83) Tamtéž, s. 256n.

jehož použití ilustroval poukazem na obrazy, na kterých je zrcadlo, na scénu „pasti na krysy“ v *Hamletovi* nebo na loutkové divadlo ve *Vilému Meisterovi*. V případě her odkazoval na postavy, které dramaticky odehrávají situaci, v níž se vlastně samy nacházejí.⁸⁴⁾

Construction en abîme se vyznačuje zvýšenou úrovní strukturální podobnosti mezi rámu-jícím textem a textem, který je do něj začleněn. Lucien Dällenbach si všiml podobnosti mezi *construction en abîme* a jevem, který Claude Lévi-Strauss pojmenoval „zmenšený model“ [le modèle réduit].⁸⁵⁾ Lévi-Strauss měl na mysli reprodukci stávajícího objektu v menším měřítku, například na obraze. Tato změna proporce má sémantické důsledky: dává kopii vlastnosti ručně vyrobeného předmětu a přisuzuje tvůrci zkušenost zvládnutí tohoto objektu, a kompenzuje tak „odvržení jeho smyslových rozměrů tím, že připouští, aby nabyl rozměrů pomyslných“⁸⁶⁾. Jde o přeložení objektu do kvalitativně jiného stavu: nazval bych „zmenšený model“ případem přechodu od bytí objektu ke ztvárnění.

Ve své analýze klasického případu *construction en abîme*, Velázquezova obrazu *Dvorní dámy (Las Meninas)*, s jeho složitou zrcadlovou konstrukcí prostoru, došel Michel Foucault k podobnému závěru: „A ztvárnění [...] se může nabídnout jako ztvárnění ve své čisté formě.“⁸⁷⁾ Text, který funguje na základě duplikace, staví vedle sebe fragmenty zakódované různým způsobem, ale nesoucí podobné poselství, a tím činí své zakódování ještě hmatatelnějším. Jurij Lotman definuje tento jev následujícím způsobem: „Duplikace je nejjednodušší způsob, jak učinit kód součástí uznávané struktury textu.“⁸⁸⁾

Konečně, *construction en abîme* vytváří o málo více než iluzorní hru odkazů a neustále zdůrazňuje jedno a totéž – hru kódů, hmatatelnost ztvárnění, strukturální izomorfii a za vším tím záblesk posouvajících se významů. Žádný odraz vlastně není zcela přesný, vždy obsahuje změnu, transformaci, která je zdůrazněna samotným opakováním. Konkrétní produkce významu je však často výsledkem hry odrazů a rychle se do této hry ponoří. Jsme svědky samotného zrodu významu a tato iluze vždycky jaksi doprovází jev „čistého ztvárnění“. Stávající analýzy filmových verzí *construction en abîme* potvrzují moje závěry: práce Vjačeslava Ivanova nebo Christiana Metze na toto téma se zcela věnují studiu systémů zrcadlení.⁸⁹⁾

Typickým případem *construction en abîme* s citáty (Dällenbach to nazývá případem *autotextuality* nebo *sebe-citování*, spíše než intertextuality) nastane, když film zobrazuje malířské nebo grafické formy ztvárnění. Můžeme na ně pohlížet jako na jakýsi „zmenšený model“. Jsou ostře odlišeny od struktury filmu díky způsobu, jakým jsou kódovány a okázale předvádějí, že jsou ztvárněním.

84) André Gide, *Journal 1889 – 1939*. Paris 1951, s. 41.

85) Lucien Dällenbach, *Intertexte et autotexte*. „Poétique“ 1976, č. 27, s. 284.

86) Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*. Paris 1962, s. 36. (Pozn. red.: srov. C. Lévi-Strauss, *Myšlení přírodních národů*. Praha 1971 a 1996.)

87) Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York 1970, s. 16.

88) Jurij M. Lotman, *Tekst v tekstě*. In: *Tekst v tekstě. Trudy po znakovym sistemam 14*. Tartu 1981, s. 14. (Pozn. red.: k tomu srov. T ý ž, *Text v textu*. In: *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*. Praha 1995, s. 13 – 27.)

89) Vjačeslav V. Ivanov, *Film v filme*. In: *Tekst v tekstě. Trudy po znakovym sistemam 14*. Tartu 1981, s. 19 – 32 (Pozn. red.: k tomu srov. T ý ž, *Film ve filmu*. In: *Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola*. Praha 1995, s. 29 – 42.); Christian Metz, *Essais sur la signification a cinéma, 1*. Paris 1975, s. 223 – 228.

Podívejme se na několik příkladů toho, jak tato forma citace vytváří význam. V dříve probírané epizodě Godardova *U KONCE S DECHEM* jsme vlastně ukázali několik obrazů: kromě reprodukce Renoira jsou tam dvě reprodukce Picassa. Jedna s idylickým mladým párem se objevuje ve chvíli, kdy Patricia za scénou říká, „Chtěla bych, abychom byli jako Romeo a Julie.“ Druhý Picasso se objevuje o něco později: ukazuje mladíka držícího masku starcovy tváře. Když ji uvidíme, říká Michel, opět za scénou, „Je to jako říkat při pokeru pravdu. Lidi si myslí, že blufuješ a ty vyhraješ.“

V obou případech je obsažena duplikace významu hraničící s tautologií. Ukázat obraz mladého páru, zatímco někdo mluví o Romeovi a Julii, anebo mladíka s maskou, zatímco se mluví o podvodu, nedodává nic podstatného k tomu, co říkají herci. A přesto, tím, že jsou tyto prchavé komentáře postaveny vedle citátů z Picassa, získávají jistou viditelnost a váhu, získávají něco ze symbolického charakteru Picassových děl. V daném případě není význam ani tak odhalován, jako spíše uveden do kontextu, v němž je ztvárnění podtrženo a význam je hmatatelnější a jednodušší, protože byl opakován. Citáty zde mají podobnou funkci, jako když učitel napíše poznámku červeným inkoustem.

Snad aby se vyhnula relativnímu didaktismu, směřuje *construction en abîme* k trojímu nebo i častějšímu opakování. V Dreyerově *GERTRUD* (1964) trápí hrdinku opakující se sen. Zdá se jí, že je nahá a pronásleduje ji smečka psů. V tomtéž filmu vidíme velkou gobelínovou tapiserii, na níž nahou Dianu trhají na kusy Acteonovi psi. Tapiserie tak duplikuje sen. Stejný motiv se také jasně promítá do Gertrudina života. Význam snu je, jak říká Pascal Bonitzer, „stejně transparentní, jako je lapidární: psi jsou muži, jejichž touhám se poddává jako drsným imitacím lásky, kterou hledá, a kteří ji trhají na kusy“.⁹⁰⁾ Zřejmost situace sotva vyžaduje duplikaci nebo, jak říká Dällenbach, autotextualitu. Ve skutečnosti zde nemáme co dělat se zdvojením, ale se ztrojením téže kolize v různých významových systémech: slova hrdinky a tapiserie. Znásobené zobrazení se stává analogií mučivé vytrvalosti snů. Opakování zde imituje opakované nutkání generované traumatem potlačeným do nevědomí. Tato opakování nereprodukuje jen určitý význam: ukazují na přítomnost určitého potlačeného sémantického jádra, jehož význam je důsledně vyjadřován jako *jiný, odlišný, záhadný*. Opakování tak současně potvrzuje i popírá, že význam je jednoznačný.

Varianty opakování tak mohou vést současně k centralizaci i decentralizaci významu. Může k tomu dojít více než jedním způsobem. Podívejme se na další příklad z filmu *NEJNEBEZPEČNĚJŠÍ HRA* (1932) od Ernesta B. Shoedsacka a Irvinga Pichela. Tento ponurý gotický film líčí dobrodružství dvou mladých lidí, Rainsforda a Evy, jež ztroskotají na břehu ostrova, který vlastní zlověstný maniak hrabě Zaroff. Hrabě souhlasí s propuštěním svých dvou nechtěných hostů, jestliže přežijí hon, který na ně sám uspořádá. Pro hraběte pracuje hrozivý vousatý sluha jménem Ivan. Film začíná popisem dveří do Zaroffova hradu. Detailní záběr ukazuje podivné klepadlo na hradních dveřích, ve tvaru kentaura probodnutého šípem, který drží v rukou mladou ženu, již neschopnou odporu. Pak se z prostoru mimo záběr objeví Rainsfordova paže, zvedne klepadlo a třikrát zaklepe na dveře. Kentaur držící v objetí ženu se objeví znovu na tapiserii, která

90) Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma: Décadrages*. Paris 1985, s. 93.

zdobí hradní schodiště. Tentokrát si jasně všimneme podobnosti kentaurovy tváře se zlověstnou tvář sluhy Ivana. V dalším zpracování tohoto bodu režiséri jednou záměrně postaví Ivana proti tapiserii, kde nehybně stojí, dokud se podoba nevyhnutelně projeví. Nejenže se postava kentaura držícího ženu objevuje ve filmu dvakrát (na klepadle a na tapiserii); vytvoří také spojení s jednou z postav filmu.

Construction en abîme dostává opět trojnásobný charakter, i když právě tapiserie rozvíjí zápletku nejpodrobněji: v porostu také vidíme mladého muže, který střílí na kentaura šípem – samozřejmě Rainsford, který brzy dobude vítězství v boji na záchranu Evy a sebe sama. Trojnásobný charakter těchto autotextových vztahů vytváří komplexnější prostor pro odkazy a vzájemné zrcadlení a tím iluzi sémantické hloubky, zde obzvláště účinné díky specifickým variacím v distribuci motivů.

V působivém psychoanalytickém výkladu filmu píše Thierry Kunzel: „V samotném těle kentaura se spojuje člověk a zvíře a tato směsice ve svých nejrozličnějších formách (divošská/civilizovaná, příroda/kultura, lovná zvěř/lovec), a to ustavuje problematiku filmu, pole jeho působnosti.“⁹¹⁾ V tomto kontextu autotextuální opakování film centruje, zdůrazňuje jeho hlavní téma a nepřidává nic nového. Přesto již samotný obraz kentaura a mýtická vrstva, která se k němu vztahuje, nám umožňují podstatně rozšířit rozsah odkazů filmu. Postava predátorského kentaura patří do řecké mytologie. Kentauři unesli ženy Lapitů, kentaur Eurytion se pokusil unést nevěstu Pirithouovu a Nestor napadl Herkuloovu ženu Deianiru. Dante umístil kentauru Nessa, Chiróna a Phola do pekla, kde byli nuceni pronásledovat hříšníky v honu bez konce:

„na břehu je jich hrozná přesila,
a šípem střelí jako po kořisti
na duši, jež se v krvi vztyčila.“⁹²⁾

Citát z Danteho stačí, aby dodal filmu další metaforický význam, který nám umožňuje promyslet ztroskotání, hrozné bažiny na ostrově i samotný význam honu.

To ale není všechno. Významnější je skutečnost, že toto znásobené ztvárnění zbavuje postavy reálnosti, rozpouští je do reflexí a symbolů. Marc Vernet ve své analýze motivu záhadného portrétu ve filmu dospěl k závěru, že obrazová duplikace hrdiny „odvozuje svou substanci z reálna“ nebo, jak by to asi řekl Lévi-Strauss, dává jí „srozumitelnou“ formu. Realita se stává nositelem významu, který nemůže být sám vždy formulován. Pascal Bonitzer právem poznamenal: „Záběr obrazu (malířského díla) vždy vyprovokuje zdvojení vize a dá obrazu pocit záhadnosti, tajemství, které lze pochopit nábožensky nebo jako detektivní záhadu, která má být vyřešena.“⁹³⁾ Zde vskutku jde o vytvoření tajemství jako takového, ujištění, že význam, když se vynořuje, je záhadou (enigma). Odtud nezbytnost vytvářet dvojníky a shromažďovat stále více odkazů. Není také náhodou, že film NEJNEBEZPEČNĚJŠÍ HRA účinně kombinuje kriminální případ s jakýmsi náboženským mystériem (vezmeme-li v úvahu odkaz na Danteho).

91) Thierry Kunzel, *Le Travail du film*, 2. „Communications“ 1975, č. 23, s. 136 – 189.

92) Alighieri Dante, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Inferno*. New York 1980, Canto XII, v. 73 – 75. (Pozn. red.: cit. z českého překladu Vladimíra Mikeše viz Alighieri Dante, *Peklo*. Praha 1978, s. 74.

93) P. Bonitzer, c. d., s. 32.

Jiný druh *construction en abîme* objevíme ve filmu D. W. Griffitha *NAPRAVENÍ PIJÁKA* (1909). Film byl koncipován na horizontu kampaně za mravní regeneraci filmového průmyslu, kterou koncem roku 1908 zahájil newyorský starosta George McClellan.⁹⁴⁾ Byl to skutečně didaktický film, jehož záměrem bylo ukázat hrůzy alkoholismu. V první scéně vidíme, jak se hlava rodiny vrací domů a v opilosti terorizuje ženu a osmiletou dcerku. Dcera jej pozve do divadla, kde se na jevišti fakticky odehrává první scéna filmu: degenerovaný alkoholik zorganizuje opileckou orgii a pak terorizuje ženu a dceru. To, co otec zhlédl na jevišti, probudilo jeho svědomí: vrací se domů, vzdává se návyku pití a v konečné epizodě filmu jej vidíme sedět u krbu v idyle rodinného usmíření.

Construction en abîme použité v tomto filmu – duplikace zápletky na scéně – si v době vzniku filmu povšiml autor propagačního prohlášení studií Biograph: „Celá konstrukce filmu je nanejvýš nová a ukazuje, jaksi, hru ve hře.“⁹⁵⁾ Zrcadlovou povahu konstrukce „textu-v-textu“ zvlášť zdůrazňuje měnící se charakter montáže, která se pohybuje ze scény do hlediště, kde otec v objetí své dcery výrazně reaguje na hru, ukazuje prstem na scénu, pak na sebe, jako by chtěl podtrhnout skutečnost, že hra a jeho život je jedno a totéž. Taková duplikace zápletky v divadelním představení je klasickým tropem; opakování dodává filmu didaktickou příchuť, zatímco na zápletku se díváme v zrcadle divadelního ztvárnění.

Propagační stať Biographu obsahuje jeden velmi významný detail. Hra-ve-hře, kterou ve filmu vidíme, má být adaptace Zolova *Zabijáka*. Obecné téma alkoholu je samozřejmě společné pro hru i Zolův román. Přesto je těžké uvěřit, že by diváci filmu nutně identifikovali *Zabijáka* jako textový základ hry. Film neuvádí román v titulcích a děj hry má málo společného s románem, který se nezabývá ani tak úpadkem opilce (v Zolově románu se jmenuje Coupeau), jako pádem ženy, Gervaise, která je sama silná pijačka a prostitutka a podvádí Coupeaua s jiným. Nic z toho ve filmu *NAPRAVENÍ PIJÁKA* není. Protějšek Gervaise ve hře je podobně jako sama hrdinka filmu čistá, nevinná a trpící žena, oběť upadajícího manžela.

Mohli bychom i pominout odkaz na Zolu v propagaci Biographu jako prostý omyl, kdyby nešlo o to, že celá struktura filmu *NAPRAVENÍ PIJÁKA* reprodukuje zcela analogickou *construction en abîme* v jiném Zolově románu *Šťvanice*. V tomto románu je popis představení *Phaedry*, kterého se účastní hrdinka příběhu Renée a Maxime, její nevlastní syn z mužova předchozího manželství, ke kterému plane krvesmilnou vášní. Vztah mezi Renée a Maximem se zrcadlí ve vztahu odehrávaném na scéně mezi Phaedrou a Hippolitem. Nadto toto představení, jako Griffithova hra-ve-hře, klade absolutní rovnítko mezi vlastními protagonisty a hrdiny románu, kteří představují jeho diváky, a Renée je hluboce otřesena. Když se Thérámene chystá začít na scéně svůj monolog, Renée hystericky srovnává Racinovu hru s dramatem svého vlastního života:

„Monolog pokračoval donekonečna. Byla ve skleníku pod rozpáleným listím a zdálo se jí, že dovnitř vešel její muž a přistihl ji v náručí svého syna. Strašně trpěla, ztratila vědomí, když poslední smrtelný chropot Phaedry, kající a umírající ve smrtelném zápasu

94) Tom Gunning, *De la fumerie d'opium au théâtre de la moralité*. In: J. Mottet (Ed.), *David Wark Griffith*. Paris 1984, s. 72 – 90.

95) *Biograph Bulletins, 1908 – 1912*. New York 1973, s. 77.

s jedem, jí znovu otevřel oči. Opona padala. Měla by sílu vzít si jednou jed? Jak maličerné a hanebné je její drama ve srovnání se starověkým eposem!“⁹⁶⁾

Vzpomínáme si, že Griffithův film reprodukuje nejen obecnou strukturu *construction en abîme*, ale také specifickou povahu reakce protagonistů na to, co vidí. Ve *Štvanici* je tato technika použita dvakrát, i když s obměnami. Román také popisuje předvádění řady *tableaux vivants* (živých obrazů) milostných výbojů Narcise a nymfy Echo. Tentokrát však jsou herci samotní Renée a Maxime, kteří fakticky odehrávají svůj vlastní vztah před publikem. Systém zrcadel je zde obrácený. Pro Zolu bylo podstatné, aby divadelní představení líčilo situaci faleš, neboť byl přesvědčen, že divadlo, aspoň ve své klasické formě, bylo místem faleš v protikladu k naturalistickému románu: „Tady člověk musí lhát,“ poznamenal.⁹⁷⁾ Přesto není divadelní ztvárnění v Zolově románu jenom kabinetem faleš: může také faleš odhalit a tudíž prosadit pravdu. Rozdíl ve způsobu kódování textu se tak promítá na vlastní drama klamu v románu. Režisér Griffith také dospěl k pohledu na divadlo jako místo faleš, klamu a neřesti. Tyto názory budou později jasnější: v tomto okamžiku se objevují ztlumeně, prostřednictvím intertextových spojení, které jsme rekonstruovali mezi *NAPRAVENÍM PIJÁKA* a Zolovým románem *Štvanice*.

V předchozím příkladu jsme viděli, jak *construction en abîme* funguje. Na jedné straně duplikuje text, a tak zdůrazňuje své poselství jako jednoznačně didaktické. Význam je sjednocen, a tím „zúžen“. Přesto působí zavedení *třetího* textu (v tomto případě odkazu na Zolu a paralelní *construction en abîme* ve *Štvanici*, která mohla vnuknout Griffithovi nápad vložit do vlastního filmu „text-do-textu“) tak, že podkopává jednorozměrnost didaktického obsahu textu. Význam se otevírá, je záhadnější, dvojznačnější až do té míry, že se stává svým opakem. Zároveň se zde jednotný význam rozpouští do formy, která nabývá stále větší složitosti.

Třetí text vrství formu na formu, a tím pomáhá překonat jednoznačnou povahu obsahu. Z tohoto důvodu je působnost třetího textu diametrálně v opozici vůči druhému textu. Takové trojnásobné (i vícenásobné) *constructions en abîme* rozsah významu současně rozšiřují i zužují, vytvářejí různé potenciální perspektivy interpretace. Nahromadění textových duplikátů brání zmrazení významu ve specifických systémech ztvárnění, jako je např. divadlo a malba, stejně jako jsou samy tyto systémy absorbovány do struktury filmu.

Určité světlo na působení „třetího textu“ vrhá teorie znaku, kterou vypracoval Charles Sanders Peirce. Jak víme, Peirce tvrdil, že k tradiční dichotomii znaku a objektu je nutné přidat třetí prvek, interpretant. Pro Peirce je třetí prvek nezbytný k tomu, aby se vynořil význam jako takový. Tento prvek vkládá do tautologie rozdíl, který umožňuje vytvoření významu: „K definici rozdílů mezi vpravo a vlevo jsou potřeba tři věci: na východ, na západ a nahoru.“⁹⁸⁾ U Peirce je interpretant sekundární znak, který v lidské mysli vytvořil *representamen*. Právě když se tento sekundární znak připojí ke vztahu mezi *representamen* a objektem, počítá s manipulací se znaky a tudíž s významem, prostřednictvím

96) Émile Zola, *Les Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une famille sous le Second Empire*, 1. Paris 1960, s. 509.

97) Émile Zola, *Le Roman expérimental*. Paris 1971, s. 166.

98) Charles Sanders Peirce, *Philosophical Writings of Peirce*. New York 1955, s. 92.

uspořádání znaků v řetězce. Peirce odkazoval interpretant do sféry „čisté rétoriky“, jejímž úkolem je „zjistit zákony, podle kterých v každé vědecké inteligenci jeden znak plodí druhý a především, jedna myšlenka vyvolává druhou“.⁹⁹⁾

Paul de Man, který vychází z Peirceova triadického modelu, zdůraznil, že rétorika považuje „třetí element“ odpovědný za vznik figurativního významu, který, superponován na doslovný význam, s ním vstupuje do složitého vztahu. Vzniká tak situace, kdy „je nemožné rozhodnout gramatickými či jinými lingvistickými prostředky, který z obou významů (které mohou být naprosto slučitelné) převažuje. Rétorika radikálně ruší logiku a otevírá závratné možnosti odchylek od odkazu.“¹⁰⁰⁾

Tento triadický princip aplikoval na problém intertextuality Michael Riffaterre, který navrhoval, aby třetí text dostal Peircovský název interpretant (v následujícím citátu T = text, T' = intertext a I = interpretant): „Intertextualita nefunguje a v důsledku toho text není textem, pokud výklad neprochází od T k T' přes I , a interpretace textu ve světle intertextu není funkcí interpretantu.“¹⁰¹⁾

Interpretant je pro nás důležitý z několika důvodů. Předně nám umožňuje překonat pojem spojení mezi textem a intertextem jako spojení mezi zdrojem a následným textem; je tedy možné opustit pojmy „výpůjčka“ a „vliv“. Za druhé nám umožňuje mnohem přesvědčivěji vysvětlit práci potřebnou k vytvoření významu, se všemi jeho posuvy a proměnami. Za třetí, interpretant, jakožto třetí text v intertextovém trojúhelníku, je zodpovědný za vzhled „sémantických hybridů“, jak to nazval Michail Bachtin, což jsou do jisté míry všechna umělecká díla.¹⁰²⁾ Konečně, interpretant nám umožňuje pochopit, jak funguje parodie, protože třetí text se obvykle projevuje jako „deformující zrcadlo“, které parodicky posuzuje strukturu intertextu v textu. Interpretant je odpovědný za parodický stav textu do té míry, do jaké jsou I a $T(pr)$ neschopny se vzájemně ovlivnit bez konfliktu a protimluvy. Reziduální stopy těchto protimluvů v textu můžeme považovat za parodii.

Na závěr bych se ještě rád podíval na jeden film, který ukazuje, jak strukturální izomorfie mezi intertextově spojenými texty může vytvořit význam jako tajemství nebo záhadu a jak se interpretant vzniku tohoto tajemství účastní. Mám na mysli film *OBČAN KANE* od Orsona Wellese. Připomeňme si základní zápletku: na začátku filmu umírá hrdina Charles Foster Kane ve svém zámku Xanadu. Poslední slovo před smrtí je „Rosebud“ (růžové poupě). Když Kane zemře, vypadne mu z ruky skleněná koule s miniaturní zimní krajinou a rozbije se. Novinový a filmový (zpravodajský) magnát Rawlstone přikáže novináři Thompsonovi, aby zjistil smysl Kaneova posledního slova, protože se domnívá, že je v něm klíč k životu a osobnosti zesnulého. Film je jakousi mozaikou – a hádankou – složenou z vizualizovaných vzpomínek na Kanea, které Thompson v průběhu bádání vyslechne, ale nakonec ho k tajemství slova Rosebud blíže nepřivedou. Divák však odpověď dostane. Když film končí, dělníci, kteří pálí nahromaděné haraburdí

99) Tamtéž, s. 99.

100) Paul de Man, *Allegories of Reading*. New Haven, Conn. 1979, s. 10.

101) Michael Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle: L'Interpretant*. „Revue d'Esthétique“ 32, 1972, č. 1 – 2, s. 135.

102) Michail M. Bachtin, *Vaprosy literatury i estetiki*. Moskva 1975, s. 172. (Pozn. red.: srov. M. M. Bachtin, *Román jako dialog*. Praha 1980.)

z Xanadu, házejí do krbu sáňky, které měl Kane jako dítě. Sáňky zdobí obrázek růžičky i s nápisem.

Film opakovaně trvá na spojení slova *Rosebud* a skleněné koule, dětské hračky, která Kanea zjevně hypnotizovala. Koule je jakýmsi zrcadlem, které duplikuje svět a vtahuje diváka do *construction en abîme*. Koule-jako-zrcadlo nás odkazuje do vizionářského prostoru – stejně jako to činí křišťálové koule používané při spiritistických seancích malířského žánru *Salvator Mundi*, kde se ve skleněné kouli má zjevit vize světa.¹⁰³⁾ Ve filmu je však ještě jeden explicitnější odkaz na literární text spojený s motivem vize. Kaneův Xanadu přirozeně připomíná Coleridgeův básnický fragment *Kublaj Chán aneb Vidění ve snu*, jehož první verše se ve filmu citují. Samotné jméno Kane trochu připomíná „Khan“ a film je plný motivů převzatých z Coleridgeovy básně. Řeka Alph (srov. alphabet = abeceda) se stane proudem novin, které vlastní tiskový magnát Kane; zpívající habešská služebná je parodována v postavě Kaneovy druhé ženy, zpěvačky jménem Susan Alexander, která ve filmu předvádí „orientální operu“; konstrukce paláce z písní a hudby se odráží ve stavbě operní budovy pro Susan; a rajská zahrada obklopující Xanadu nalézá ozvěnu v Kaneově gigantické zoo, „největší soukromé zoo od časů Noemových“.

Přesto jsou tyto individuální motivy zastíněny důležitější skutečností. Coleridge tvrdil, že vize *Kublaj Chán* se mu zjevila ve snu navozeném opiem. Když se autor probudil, začal své vidění zapisovat, byl však vyrušen návštěvou: „A když se vrátil do pokoje, zjistil ke svému nemalému překvapení a ponížení, že ačkoliv si uchoval jakousi neurčitou a matnou vzpomínku na obecný smysl vidění, až na nějakých osm či deset rozptýlených řádek nebo obrazů všechno ostatní zmizelo, jako obrazy na hladině vody, do níž byl vhozen kámen, leč běda! bez jejich opětného obnovení!“¹⁰⁴⁾ *Kublaj Chán* se tak jeví jako enigma, záhadný vizionářský fragment se závěrem, který je navždy ztracen. V tomto smyslu je formou typologicky podobný OBČANU KANEOVI, který je též vybudován kolem enigmatického vidění.

OBČAN KANE vlastně ukazuje ještě k jednomu literárnímu dílu zřejmým, i když méně naléhavým způsobem. V průběhu filmu se několikrát předkládá hypotéza, že *Rosebud* znamená ženské jméno. *Rosebud* je skutečně jméno hrdinky Dickensova románu *Záhada Edwina Drooda*. Protože význam jména zůstává záhadou až samotného konce filmu, je divák nucen hledat nějaký podklad pro začlenění Dickense do různých podtextů OBČANA KANEA.

Dickensův román se významně podobá jak básni *Kublaj Chán*, tak OBČANU KANEOVI. *Záhada Edwina Drooda*, jako Coleridgeova báseň, nebyla nikdy autorem dokončena a klíče k jeho investigativní záhadě jsou ztraceny. Román také prozrazuje několik bezprostředních paralel s filmem. Podobně jako v OBČANU KANEOVI je i v románu pokus o rozluštění posledních slov hrdiny: je v něm scéna, kdy jsou činěny marné pokusy rozluštit slova pronesená kuřákem opia v transu. Tyto opiem navozené halucinace hrdiny Jaspéra zabírají, podobně jako Coleridgeovy vize v básni, značnou část románu.

103) Srov. Jan Bialostocki, *Man and Mirror in Painting: Reality and Transience*. In: I. Lavin – J. Plummer (Ed.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*. New York 1978, s. 61 – 72.

104) Samuel T. Coleridge, *Complete Poetical Works*, 1. Oxford 1912, s. 295.

Na začátku románu přijímá Jasper hermeneutickou výzvu rozluštit „opiový text“: „Když bylo nějaké zřetelné slovo vrženo do vzduchu, nemělo smysl ani sled. Proto divák znovu poznamenává, nesrozumitelné!“¹⁰⁵⁾ Tato pasáž odráží záhadu románu jako celku.

Je významné, že v Dickensově románu se odráží i příběh „habešské služebné“, Susan Kane se zarputile snaží udělat z ní zpěvačku. Na konci jedné z lekcí začne být Susan hysterická a odmítne zpívat. Dickensův Jasper také nelítostně nutí Rosebud zpívat: „Když se Jasper díval na její hezké rty a znovu a znovu narážel na tu jedinou notu, jako kdyby šlo o tichý šepot, hlas znejistěl až náhle zpěvačka vypukla v pláč a vykřikla, rukama si zakrývající oči: „Já to nesnesu! Mám strach! Vezmi mne odtud!“¹⁰⁶⁾ Tato scéna je jasně blízkou paralelou obdobné epizody ve filmu.

Je zajímavé, že celá dílčí zápleтка týkající se povinných lekcí zpěvu netalentované Susan má ještě jeden literární zdroj – román *Trilby* George du Mauriera, ve kterém hypnotizér Svengali uvede hluchoněmou Trilby do transu a přiměje ji nádherně zpívat. V ústřední scéně románu je raněný Svengali v divadelní lóži a hypnotizuje Trilby, aby zpívala. Když Svengali náhle ztratí vědomí, Trilby se probere z transu a nemůže zpívat dál. Následuje úplná katastrofa: „Opravdu se snažila zpívat ‚Bena Bolta‘, ale zpívala to postaru – jak zpívala v latinské čtvrti – nejžalostnější groteskní výkon, jaký kdy vyšel z lidského hrdla!“¹⁰⁷⁾

Kane je také jistou parodií Svengaliho – je přesvědčen, že když se mu podaří zhypnotizovat Susan, bude moci hypnotizovat i jiné. Ve filmu je moment, kdy je Kane v operní lóži a vrhá démonické pohledy na nešťastnou Susan, která vydá několik groteskních tónů: už jen tato scéna nám dovoluje pohlížet na *Trilby* jako na další podtext OBČANA KANEA o to víc, že du Maurierův román se také rozvíjí jako záhada, která se vyřeší až po Svengaliho smrti. *Trilby* tedy slouží jako interpretant a transponuje vážnou paralelu Welles/Coleridge do parodického rejstříku. Je zajímavé, že *Trilby* použil již Joyce v *Odysseovi* pro podobný parodický zvrat: v kapitole 15 se Bloom objeví jako falešný hypnotizér – „Bloom (ve Svengaliho kožichu, se založenýma rukama a napoleonskou kšticí se mračí v břichomluveckém exorcismu a pichlavýma orlíma očima hledí ke dveřím).“¹⁰⁸⁾

Ve skutečnosti může jako interpretant působit kterýkoli ze zmíněných textů, protože všechny slouží k tomu, aby deformovaly vztah mezi OBČANEM KANEM a texty, které tvoří jeho intertextové prostředí. Tato deformace je při každé příležitosti doplňována výrazným uvedením nějakého prvku záhady, chybějícího klíče nebo fragmentu. Každý intertext důsledně reprodukuje základní enigma filmu jako celku. Noël Carroll prohlásil, že „v celém filmu pokračuje různorodost Kaneových sbírek jako objektivní korelát Kaneova bytí jakožto osoby.“¹⁰⁹⁾ Kane skutečně sbírá všechno, od sáněk z dětství, až po řecké a egyptské sochy. Prostá pestrost jeho sbírky odráží nemožnost redukovat jeho osobnost na nějaký jednotící střed. Jak kdysi řekl Borges, Kane je „chaos zjevného“, „labyrint

105) Charles Dickens, *Mystery of Edwin Drood*. Oxford 1972, s. 3n.

106) Tamtéž, s. 65.

107) George du Maurier, *Trilby*. New York 1895, s. 379.

108) James Joyce, *Ulysses*. New York 1961, s. 526.

109) Noël Carroll, *Interpreting "Citizen Kane"*. „Persistence of Vision“ 1989, č. 7, s. 53.

beze středu“ a tudíž bez možnosti z něj vyjít.¹¹⁰⁾ Intertexty také vstupují do kompozice OBČANA KANEA jako věci z Kaneovy soukromé sbírky. Aniž by poskytovaly nějaká skutečná řešení, intenzifikují pocit záhady a prohlubují význam filmu: to je skutečný význam jejich deformující funkce interpretantů.

Je rovněž důležité poznamenat, že labiryntu podobná povaha intertextuality prosycuje strukturu samotného filmu paradoxní kvalitou. Kane, tedy protagonista, který existuje uvnitř diegeze filmu, je odpovědný za vznik své vlastní záhady. Přesto nás toto enigma vede k řadě textů, které jsou různou měrou formálně identické s filmem samým (a také s jeho diskursem). Všechny tyto texty jakoby „popisují“ fragmentární a nedokončenou povahu samotného OBČANA KANEA. Jinými slovy, Kane jako protagonista filmu si je vědom nejen svého vlastního životopisu, ale také formy, jakou jeho životopis bude mít *po smrti*. Kane ví něco o vlastním Wellesově diskursu. Právě z tohoto důvodu postava ve filmu představuje dilema, které nelze rozřešit zevnitř jejího životního příběhu. Dilema musí vyřešit někdo, kdo si uvědomuje posmrtné zacházení s jeho životopisem, někdo jako divák filmu, spíše než investigativní žurnalista Thompson. Na konci filmu Thompson nicméně bystře postřehne, že pouhým rozluštěním slova *Rosebud* by nebylo možné „význam“ Kanea odhalit. Okamžitě po tomto prohlášení následuje záběr sáňek, kterým se pro diváka hádanka vyřeší.

Toto řešení, odhalené pouze divákovi, je nepochybně částečně fiktivní. Je to ještě zřejmější, když uvažíme tautologickou, metadeskriptivní povahu volby všech tří intertextů: všechny tři jsou „citovány“ proto, že také obsahují hádanku. Skutečné postavení Kanea není možné určit, i kdyby jen z toho důvodu, že Kane zde působí jako *postava* a jako *autor*, který ví něco o formálních vlastnostech textu, který jej popisuje. Diskurs o něm se stává jeho vlastní diskursem.

Kaneova záhada tedy nemá řešení. Enigmatické literární podtexty slouží jinému účelu. Ničí jasnost *způsobu* vyprávění a vytvářejí strukturu, která bere v úvahu sklouznutí z diegetické roviny (roviny vyprávění) na rovinu diskursivní (rovinu formální organizace příběhu). (Je zvláštní, že Borges analogicky rozvinul báseň *Kublaġ Chán* ve své esejí *Coleridgeův sen*.)¹¹¹⁾ Spojení mezi oběma rovinami vytváří literární podtext nebo spíš hádanka obsažená v intertextových vztazích, kterou nejprve klade autor používající personu Kanea a pak potvrzuje hermeneutickým soupeřením mezi divákem a postavami filmu (Thompson, Rawlston). V tomto zápase o význam by se zdálo, že vítězí divák: nakonec je to on, kdo v závěrečné scéně uvidí sánky. Nicméně skutečné vítězství patří postavám ve filmu, protože ony vědí, že ve skutečnosti žádné opravdové řešení neexistuje.

Viděli jsme, že struktura intertextových vztahů je z větší části odpovědná za labiryntu podobný pohyb významů v OBČANU KANEOVI, významů, které nejsou nikdy destilovány do jednoho konečného významu textu. Protože se tyto významy vzájemně sabotují, vzniká bezedný sémantický trychtýř, typický pro všechny *constructions en abîme*. Konečný význam se v procesu hledání posouvá. Intertext ustavuje význam jako práci vynaloženou na jeho hledání. Samo dynamické sklouznutí z diegetické na diskursivní rovinu, jaké

110) Edgardo Cozarinski, *Borges in / and / on Film*. New York 1981, s. 55 – 57.

111) Jorge Luis Borges, *The Dream of Coleridge*. In: T ý ž, *Other Inquisitions, 1937 – 1952*. Austin, TX 1964, s. 14 – 17.

jsme viděli v OBČANU KANEOVI, hraje v této práci důležitou roli. Když David Gray v UPÍROVI slyší pláč dítěte, který není součástí zvukové stopy, slyší ve skutečnosti pláč zaznívající nikoli v UPÍROVI, ale z Vergiliova eposu. I když je stále zasazen do svého příběhu, Gray – podobně jako Kane – nečekaně pronikne do intertextu, do něhož byl zasazen film vyprávějící jeho příběh. V tomto smyslu Gray slyší (a ví) něco, k čemu mohl mít přístup jedině režisér Dreyer. Postava zaujímá místo autora.

Tento posun nelze prostě pochopit nebo asimilovat: nezbytně vytváří hádanku, která se vzpírá řešení. Intertextualita tedy, i když řeší určité rozpory v textu, současně vytváří jiné, které jsou vlastně neřešitelné. Intertext působí jako řešení některých (řešitelných) rozporů právě když vytváří jiné, které jsou neřešitelné. Pochopení je tak doprovázeno vynořením se záhady. Z této perspektivy můžeme na samotný význam pohlížet jako na akt pochopení, zahalený v tajemství.

Přeložila Karla Hyánková

Přeloženo z anglického originálu: Mikhail Iampolski, *Cinema and the Theory of Intertextuality*.

In: Mikhail Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*.

University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1998, s. 7 – 47.

Copyright © 1998 by the Regents of the University of California

Citované filmy:

À propos de Nice (Jean Vigo, 1929), *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), *Čtyřicet pušek* (Forty Guns; Samuel Fuller, 1957), *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Napravení pijáka* (A Drunkard's Reformation; David Wark Griffith, 1909), *Nejnebezpečnější hra* (The Most Dangerous Game; Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel, 1932), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Salamambo* (Giovanni Pastrone, 1914), *Sedm hlavních hříchů* (Les sept péchés capitaux; Georges Méliès, 1900), *Škeble a kněz* (La Coquille et le Clergyman; Germaine Dulac, 1927), *U konce s dechem* (À bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Theodor Dreyer, 1932).

Články

ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ

Historie filmu

Eva Strusková

V minulém období získal Národní filmový archiv do svých sbírek pohřešovaný český film ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ, který v roce 1921 natočili na Ostravsku Antonín Ludvík Havel a Rudolf Myzet (vl. jm. Procházka). Nález tohoto prvního „sociálního filmu“, jehož uvedení provázely na počátku dvacátých let cenzurní aféry, je cenný i proto, že se zachovala téměř úplná distribuční virážívaná kopie díla. Vznikla tak možnost zpracovat téma ŠACHTY POHŘBENÝCH IDEÍ komplexně a na základě konfrontace materiálů vylíčit příběh filmu a jeho podobu.

Cílem pojednání je rekapitulovat historii filmu a filmově-kritickou a historickou reflexi provázející tento film, přiblížit dochovanou podobu díla, doplnit údaje o jeho autorech a vytvořit tak bázi pro další studium. V neposlední řadě dává tento text autorce možnost zpřesnit a doplnit její komentář k edici titulkové listiny, publikované v Iluminaci již v roce 1992.¹⁾

Vznik filmu

Proces vzniku ŠACHTY POHŘBENÝCH IDEÍ²⁾ lze rekonstruovat díky Josefu Kašparovi z Ostravy, který na počátku šedesátých let zaznamenal v regionálním tisku vzpomínky účastníků tohoto projektu. Impulesem k tomu byl jeho úspěch v televizní soutěži z historie československého filmu 10x odpověz, na základě něhož mu Antonín Havel zaslal fotografii z ŠACHTY. Kašpar se pak vydal hledat stopy tohoto filmování. Podařilo se mu najít svědky natáčení a osobně se také setkal s Rudolfem Myzetem i Antonínem Havlem, od něhož získal řadu písemností, mj. i rukopis scénáře. Získané informace pak

1) Srov. Eva Strusková, *Causa Šachta pohřbených ideí*, „Iluminace“ 4, 1992, č. 1, s. 73 – 97.

2) Původní název filmu zněl *Šachta ztracených ideí*, jak o tom svědčí žádost o první cenzuru v říjnu 1921 a některé novinářské referáty. Srov. Státní ústřední archiv (dále jen SUA), fond ministerstva vnitra (dále jen MV-SR) 1919 – 1924, 9/283, karton 209; Propagační popisec in: „Film“ 1, 1921, č. 3 – 4 (15. 10.); -rt. [Bořivoj Weigert], *Zákaz českého filmu*. „Film“ 1, 1921, č. 5, s. 2; Vilém. *Film. Šachta ztracených ideí*. „Film“ 2, 1922, č. 1 (29. 1.), s. 5. O filmu se psalo také pod názvem *Šachta pohřbených nadějí*. Viz *Přehmat filmové cenzury*. „Večerník Práva lidu“ 20. 10. 1921, č. 237, s. 3; 18. 2. 1922, č. 41, s. 4.

publikoval v sérii článků.³⁾ Pátrání po pamětnících se účastnil i Zdeněk Matis, který setkání také zaznamenával.⁴⁾ Na základě těchto dobových svědectví lze s jistotou spolehlivostí popsat genezi projektu takto:

V květnu roku 1921 přijela do Moravské Ostravy trojice filmařů na obhlídku. Místo kamery měli s sebou jenom „fotografický aparát v odřeném pouzdře a blok s tužkou“. Před branou dolu Hermenegilda zastavovali horníky a kladli jim otázky, týkající se jejich práce a poměrů na šachtě a v regionu. K prolomení nedůvěry a bližšímu kontaktu s horníky došlo až v hospodě, kde je také Havel informoval o svém záměru natočit zde film.

Již tato úvodní fáze práce svědčí o jisté výjimečnosti projektu. Záměr natočit sociální film z hornického prostředí, a to dokonce v reálech a s využitím neherců, vybočoval z konvencí kinematografie té doby. Inspirací pro Havla byl údajně zejména Zolův *Germinal*, tehdy známé a populární dílo, objevující veřejnosti život francouzských horníků a jejich sociální boje. Po jeho vzoru se Havel snažil získat materiál k filmu přímo v terénu. Nepochybně potřeboval získat bližší představu o poměrech na šachtě, technologii práce, typech horníků i rázovité řeči tak, aby tyto znalosti mohl využít pro rozvíjení fabule i formulaci mezititulků. Nelze ovšem nepřipomenout, že zatímco Zolovo sociologické šetření, jehož výsledkem bylo na pět set stran dokumentačního materiálu, probíhalo několik měsíců, pobýval Havel a jeho skupina (její složení neznáme) na Ostravsku jen několik dnů.

Po návratu do Prahy Antonín Ludvík Havel napsal (dokončil?) scénář ŠACHTY POHŘBENÝCH IDEÍ. Podařilo se mu najít výrobce, jímž se stal lékárník a chemik Ph.Mr. a Ing C Zdeněk Vilím, velký příznivec filmu. Ten do projektu investoval 100 tisíc Kč. Dohoda, podle níž byl Havel pověřen režii filmu, byla podepsána dne 15. července 1921 v zahradě pražského Lidového domu. Rozradostněný Havel vzápětí nato navštívil proslulou filmařskou kavárnu Rokoko, kde získal pro spolupráci herce Rudolfa Myzeta a Václava Mengera.

Do Moravské Ostravy dorazil filmový štáb v druhé polovině července. Jeho členy byli – kromě Havla, Myzeta a Vilíma – také kameraman Karel Kopřiva s bratrem Rudolfem a dále herci, vystupující v exteriérových scénách – členka Národního divadla Míla Holková, Blažena Částková, Ellen Simonová (pod pseudonymem se skrývala Vilímova známá), Anatol Montalmare, Eduard Ševčík, Václav Menger a Eduard Bartoš.

Na místě pak filmaři museli zajistit produkční možnosti filmování. Horníctví předáci – důlní měřič František Kotouč a mistr Ferdinand Berger – jim prý pomohli získat povolení filmovat přímo na šachtě Hermenegilda a svolali také schůzi sociálních demokratů do Dělnického domu ve Slezské Ostravě, na níž filmaři přesvědčili dělníky, aby se zúčastnili natáčení demonstrací a také scén v dělnické kolonii. Filmařům se také nepochybně podařilo navázat blízký kontakt s místní policií, neboť i policejní útvar se uvolil k účasti na filmování.

3) Josef Kašpar, *První film o havířích*. „Zárubecký havíř“ 13, 1961, č. 26 (3. 7.), s. 2; č. 27 (10. 7.), s. 2; č. 29 (24. 7.), s. 2; č. 32 (12. 8.), s. 2; č. 33 (26. 8.), s. 2; Týž, *O prvním hornickém filmu*. „Nová svoboda“ 24. 8. 1961, s. 3; Týž, *Byli s námi*. „Zárubecký havíř“ 13, 1961, č. 36 (2. 10.), s. 2.

4) Zdeněk Matis, *Šachta pohřbených ideí*. „Ostravský kulturní zpravodaj“ 1961, č. 17 (1. – 15. 5.), s. 13; č. 18 (15. – 31. 5.), s. 13; č. 19 (1. – 15.), s. 10 – 11; č. 20 (15. – 30. 6.) s. 15 – 16.



Panoramatický záběr Ostravska – horizontální pohyb kamery zastoupil pohled mladého Havleny, který zpozoroval u odvodňovací nádrže podezřelou osobu

Foto archiv

Pak – zřejmě v průběhu několika málo dní – proběhlo samo natáčení filmu, s řadou inscenačně složitých scén. V epizodách, kdy byl Havel před kamerou jako herec, se režie ujímal Rudolf Myzet.

Zvlášť náročná byla scéna požáru a zobrazení pouličního boje. Vojáci s důstojníkem dostali ke svým uniformám staré c. k. rakousko-uherské čepice, horníci a jejich ženy se rychle šili s výjevy pouličních střetů, jež znali ze skutečných demonstrací a stávek. Jen vrata, vzdorující náporu davu, měla napilované veřeje a vzduchem létaly koule z pilin (a za kámen, který zasáhl vojáka, se filmaři omluvili).

Po návratu do Prahy byly dotočeny interiérové scény v ateliérech A-B s přispěním architekta Bohuslava Šuly. Zřejmě na svahu pod Pivovarskou zahradou našli filmaři objekt, kde inscenovali několik scén, odehrávajících se kolem schodiště výstavné secesní vily. Havel pak dokončil texty mezititulků a film stříhově upravil. Nevíme, zda se na této fázi podílel Myzet, Vilím, případně někdo další.

Ve smyslu uzavřené smlouvy pak zřejmě A. L. Havel společně s Ing. Zdeňkem Vilímem prodali hotový film Janu Reiterovi, majiteli firmy American-Film.

Podle smlouvy to byl patrně Havel, kdo připravil propagační text k filmu uveřejněný na přelomu září a října 1921 v týdeníku Divadlo budoucnosti (Československé filmové

noviny).⁵⁾ Lze z něj vyčíst, že film měl ambice překročit dobový rámec českého filmu. Autor psal o tom, že „film znamená novou epochu [...]. Je to první pokus o český sociální film [...] luští ožehavé otázky dneška, otázky sociální a socializační. Na horké půdě Ostravska, v pekle jeho dolů, hutí a bání, v prostředí hornického živlu, v kraji Bezručově, odehrává se děj dramatu, havíři sami hrají pro film jak v masách, tak jednotlivě [...]“.⁶⁾ Jako odkaz, který měl zasadit projekt do širšího kulturně-uměleckého kontextu, byl uveden kromě Petra Bezruče i Émile Zola. – Vylíčení děje filmu, které je součástí propagačního článku a které mělo sloužit především majitelům kin, se pak stalo na víc než půlstoletí jedním ze základních zdrojů informací o obsahu snímku.

Obsah filmu

Inženýr Oblomský zakoupil důl, v němž se našla štola uhlí. Život horníků se po léta v nuzných koloniích příliš neměnil: bída, alkoholismus a promiskuita (bytná Kohoutka) zapříčinily osobní neštěstí. Po čtrnácti letech: Neomezenou moc v uhelném revíru získal Kohlmann, který se stal ředitelem u Rotschildů. Když na jeho dolu vypukla stávka a došlo ke střetu s policií, Oblomský, pod vlivem stávky a argumentů zapáleného socialisty inženýra Skály, svůj důl združstevnil. Jeho rodina se věnovala dobročinné činnosti (Oblomského dcera pomáhala mladému dělníkovi Havlenovi) a účastnila se i lidových slavností. Bývalý horník, vrátný a Kohlmannův špicl Macháček, jehož život poznamenala Kohoutka, z nenávisti způsobil dvě katastrofy na dole, jež přivodily zranění Skálovi a později i Havlenovi. – První světová válka posílila Kohlmannovu moc. Ten se intrikami zmocnil dolu Helena a jeho majitel Oblomský bankrot nepřežil. – Ihned po válce si Kohlmann předcházal horníky a snažil se zachovat si v uhelném revíru výsadní postavení. Havlena se stal dělnickým vůdcem, inženýr Skála byl jmenován správcem socializovaných dolů a práce na šachtách byla obnovena.

Cenzura a tisk

Dne 4. října 1921 obdrželo 6. oddělení Ministerstva vnitra ČSR žádost firmy American-Film Company o cenzuru filmu ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ a již za dva dny, dne 6. října, cenzurní sbor film jednohlasně zakázal, „poněvadž předváděním tohoto snímku by mohl být ohrožen veřejný pokoj a řád“⁷⁾.

5) Celostránkový inzerát in: „Divadlo budoucnosti“ 2, 1921, č. 40, s. 2. Poznamenejme, že text byl použit v dochovaném popisku filmu, který byl vydán v roce 1922 při příležitosti premiéry v kinu Lido-Bio. Ten ještě rozšířil charakteristiku filmu a uvedl, že je film „v první řadě filmem informačním, který [...] přinese mnoho nových poznatků [...] je věrnou, nestrannou ilustrací předválečných poměrů v uhelných revírech“. V popisku však chybí odkaz na Zolův *Germinal* a připomenutí Bezručových veršů, zřejmě s ohledem na předchozí reakci cenzury a tisku. Viz Propagační popisek. NFA, Sbírka propagačního materiálu českého filmu, č. 0158.

6) Tamtéž.

7) Citovaný fond MV-SR 1919 – 1924, 9/283, karton 209.

Podrobné zdůvodnění zákazu svědčí o tom, že ŠACHTA členy cenzurního sboru zaskočila, a podle tónu vyjádření soudě, i podráždila.

V prvním bodu shrnuli úředníci tyto důvody zákazu:

„Již samotné prostředí, v němž děj se odehrává, přepjaté vynášení těžké a nebezpečné práce hornické, zbytečné připomínání skutečných či domnělých přehmatů za Rakouska (vyjednávání stávkářů s okr. hejtmanem, střelba vojska do lidu atd.) jsou s to podněcovati bez tak jinými vlivy již podrážděnou mysl dělnické části obecnstva.“⁽⁸⁾

Děj filmu se odehrává – s výjimkou závěru – v Rakousko-Uhersku. Zdá se proto překvapivé, že členové cenzurního sboru projeví takový zájem o zachování „neposkvrněného“ obrazu monarchie. Úředníci ministerstva vnitra také nelibě nesli jakoukoli zmínku o reprezentantech státní moci, jako byl okresní hejtman, policejní úředník apod. (Viz ještě třetí bod zdůvodnění.)

Jako sporný se jeví (a mohl již v dané době jevit) také druhý uváděný důvod:

„Snímek popouzí k nenávisti proti určité národnosti, resp. náboženství (má tendenci antisemit).“⁽⁹⁾

Domníváme se, že při takto striktním přístupu cenzury by bylo zřejmě nutné pozastavit i mnohé pasáže z Bezručových *Slezských písní*. Postava žida Kohlmannna nebyla při vši schematičnosti, typické ovšem i pro další aktéry, zobrazena jednoznačně negativně. Filmaři naznačili ve dvou záběrech i jeho nelehkou cestu vzhůru (Kohlmann rozváží uhlí nuznou ulicí za posměchu dětí nejprve na trakaři, později s vozíkem, který se mu rozbil a který se pokouší spravit).

Třetí bod zachytil dobový výklad filmu tak, jak mu rozuměli cenzurní úředníci:

„Snímek pod rouškou boje za uskutečnění sociální svobody propaguje komunismus a mohl by u části obecnstva působiti dojmem, jako by činy, jež za dnešního stavu zákonodárství dlužno nesporně kvalifikovati jako zločiny, byly něčím běžným, dle zákona dovoleným (Nápis: ‚Národní Shromáždění odhlasovalo zabrání dolů a velkostatků‘ *politický úředník* oznamuje Kohlmanovi: ‚Ministr nařizuje, abyste předal ihned svůj důl v majetek dělnictva.‘) neb dokonce chvályhodným. (Zabrání soukromého majetku židovi).“⁽¹⁰⁾

Film ve svém vyznění odrážel nepochybně socializační nálady své doby, k propagaci komunismu měl však daleko. Úvahy ing. Skály byly směsicí utopických představ a programu družstevního socialismu. Také mladý Havlena, nabádající v závěru filmu dav k respektování zákonů, nepředstavoval typ revolučního vůdce. O chybném „čtení“ ostatně cenzuru přesvědčovali v následujících měsících právě komunističtí novináři, kteří se od filmu ideově distancovali. Jak psal Večerník Rudého Práva, „onen film není naprosto nic radikálního, je to naopak sociálněpatriotický film, který svým závěrem působí spíše jako vtip [...] je to film nikoli rudý, ale docela růžový, ano červenobílý [...]“⁽¹¹⁾.

Na druhé straně se však nelze opatrnosti státních úředníků při schvalování tohoto filmu divit. Politická situace mladého konstituujícího se státu nebyla konsolidovaná⁽¹²⁾

8) Tamtéž.

9) Tamtéž.

10) Tamtéž.

11) *Konfiskovaný krotký sociální film*. „Rudé právo, Večerník“ 22. 10. 1921, č. 240, s. 1, 2.

12) Srov. Antonín Klíma, *Boj o hrad (I), Hrad a Pětka. Vnitropolitický vývoj Československa 1918–1926 na půdorysu zápasu o prezidentské nástupnictví*. Praha 1996.

a Těšínsko bylo v daném okamžiku zvlášť problémovým teritoriem z hlediska státoprávního, politického i sociálního. Otevřené sociální střety v hornických regionech byly aktuální skutečností. Latentní byl i antisemitismus značné části populace. Navíc státní orgány neměly zatím příležitost k hodnocení možného působení takového typu filmu na veřejnost.

Zákaz filmu se ekonomicky dotýkal jak výrobce filmu, tak jeho distributora.

Podle svědectví tisku pak ředitel American-Filmu Jan Reiter předvedl tento film některým pozvaným poslancům, senátorům a novinářům.¹³⁾ Ti údajně odsoudili jednání cenzury a podpořili uvedení ŠACHTY. Podařilo se tak iniciovat první tiskovou kampaň zaměřenou proti cenzuře, k níž přispěla svými notickami a komentáři řada listů (Právo lidu, Večerník Práva lidu, Rudé právo, Sozialdemokrat, Bohemia, Čas, Tribuna, Film, Divadlo budoucnosti).

Nové podání žádosti o cenzuru ŠACHTY (9. listopadu 1921) probíhalo již za asistence tisku. Cenzuře byla předložena drasticky upravená verze filmu – neboť z metráže 1900 metrů bylo vypuštěno 400 metrů. Součástí právě této žádosti byla i titulková listina filmu, která se stala součástí cenzurního spisu.¹⁴⁾

Cenzurní úředníci si od počátku byli vědomi toho, že úpravy mohou oslabit některé nejvíce kritizované momenty, ale že základní zaměření filmu změnit nelze. Navíc chápali, že díky novinářům se ze ŠACHTY stal „případ“. Možná byla dokonce poslanecká interpelace.¹⁵⁾ V této delikátní situaci se cenzoři rozhodli rozdělit váhu rozhodování a obrátili se proto s dotazem na ministerstvo spravedlnosti, má-li být snímek ještě jednou cenzurován. Rukopisné přípisy, zachycující průběh listopadového rozhodování cenzurního sboru, potvrzují, že většina členů byla proti uvolnění filmu a že byla negativně zaznamenána „agitace majitele snímku v tisku proti zákazu“.¹⁶⁾

Jak se dalo očekávat, názor ministerstva spravedlnosti byl ve shodě se stanoviskem ministerstva vnitra. Dnes je toto vyjádření zajímavým dokumentem dobové responze a dikce. Úředníci ministerstva spravedlnosti napsali, že:

„[...] snímek [má] ráz antisemitský, vytyčuje Kohlmann jako typ židovského vykořisťovatele, jednak i popuzuje k zášti mezi jednotlivými třídami – tj. mezi dělnictvem a průmyslníky. Přichází tu v úvahu ustanovení §u 302 a 305 tr. z.

Snímek sám celým svým uspořádáním, hlavně pak přímo odpornými výjevy smyslůstnosti ženy Kohoutovy, zkresleným líčením jednání úředníků politické správy – působí dojmem trapným. Uvésti lze jen příkladem scénu, kdy se střílí do lidu a scénu, kdy v téže chvíli úředník politické správy se zástupcem průmyslu a velitelem vojenské

13) Podle časopisu Čas došlo k předvedení filmu „v úterý [...] na filmové burze“. Viz *Šachta pohřbených ideí*. „Čas“ 1921, č. 237 (20. 10.), s. 1 – 2; také Jan Reiter potvrdil ve svém vystoupení na Filmové burze na počátku prosince, že byl film předveden poslancům a senátorům: srov. zápis jednání, které pořídil Václav Dusil a jenž je součástí cenzurního spisu – viz pozn. 7.

14) Blíže viz c. d. v pozn. 1.

15) Na možnost interpelace upozornily např. listy Tribuna a Večerník Práva lidu. Viz -sy, „*Šachta pohřbených ideí*“. „Tribuna“ 3, 10. 12. 1921, č. 290, s. 4. *Přehmat filmové cenzury*. „Večerník Práva lidu“ 20. 10. 1921, č. 237, s. 3. Archivní průzkum oddělení teorie a historie dějin, NFA (resp. ČFÚ) v parlamentu měl negativní výsledek.

16) Viz pozn. 7.

posádky pijí v saloně víno v povznešené náladě a k tomu slova: „Na ulici teče krev a v saloně víno.“¹⁷⁾

Současně však závěr dopisu jako by předjímal budoucí vývoj případu, neboť připomínal:

„Ministerstvo spravedlnosti má za to, že nelze i po provedení značných škrtů ve snímku odstraniti shora uvedenou tendenci snímku a považuje tudíž za to, že opětnou cenzurou sotva dojde se k výsledku jinému než při první cenzuře. I kdyby měl na konec film, jenž ovšem získal na působivosti publicistickými projevy o jeho zákazu býti propuštěn, zdá se ministerstvu spravedlnosti nezbytným škrtnutí zobrazené střelby do lidu a scény v saloně s textem „Na ulici teče krev a v saloně víno.“¹⁸⁾

Impulsem k pokračování tiskové kampaně se stala schůze Filmové ligy, konaná ve Filmové burze 7. prosince 1921. Zde Jan Reiter ostře kritizoval postup cenzury. Připomenul svá jednání s výrobcem filmu Zdeňkem Vilímem, který mu prý sdělil, že se k němu tři dny před druhou cenzurou, stanovenou údajně na 25. prosince 1921, dostavili dva zástupci uhlobaronů a nabídli mu, že od něho odkoupí film i negativ. Když jejich nabídku odmítl a odvolal se na jednání s cenzurními orgány, návštěvníci prohlásili, že jsou lépe informováni a že zákaz nebude odvolán. Na schůzi vystoupil také Jan S. Kolár na téma Kinozákon, cenzura, kritika a sociální otázka a na návrh „herce“ Myzeta schůze usnesla zaslat ministerstvu vnitra rezoluci, žádající „nápravu v našich cenzurních poměrech, případně její reorganizaci“.¹⁹⁾ Uvedená informace o Reiterově vystoupení vyšla s komentářem ve Večerníku Rudého Práva²⁰⁾ a v listu Sozialdemokrat. Německý list pod názvem Filmová cenzura uhlobaronů konstatoval:

„Jak daleko může jít v Československé republice síla peněžních magnátů, ukazuje zvlášť názorně záležitost zákazu filmu *Šachta pohřbených ideí* ze života horníků. Tento film má politickou tendenci (vyvrcholení tvoří oslava 28. října), ale má také nepříjemnou stránku pro panující kapitalistickou třídu, když ohrožuje její moc, neboť velebí také její oficiální myšlenku socializace hornictví. Veřejnost musí vědět, zda skutečně měli uhlobaroni své ruce ve hře při konfiskaci a zda díky svým materiálním mocenským prostředkům, kterými státní mašinerie v úplnosti kontroluje, je k dispozici pro potlačování pro ně nepříjemných ideí.“²¹⁾

Úředníci ministerstva vnitra chápali Reiterovu informaci a její následné zveřejnění v tisku jako vážné obvinění cenzurní rady z nekompetentnosti, manipulace, příp. z korupce. Proto agilní ministerský tajemník Václav Dusil, který zpracoval také podrobný zápis z uvedené schůze Filmové ligy československé, zpracoval dementi ministerstva vnitra pro ČTK, a také inicioval trestní stíhání Jana Reitera. I tato záležitost byla konzultována s ministerstvem spravedlnosti, které případ rozebralo a dospělo k závěru, že „neradí [...] k tomu, aby bylo navrženo trestní stíhání Reitrovo“ (9. 12. 1921). Nehledě na toto

17) Tamtéž.

18) Tamtéž.

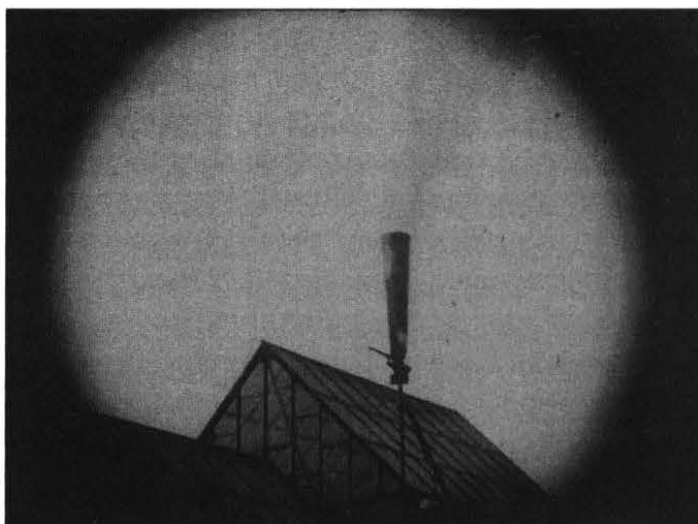
19) -my-, *Filmová liga Československá*. „Divadlo“ 2, 1921, č. 3 (9. 12.), s. 3.

20) *Neslýchaná troufalost reakce – obtíže filmu sociálního rázu*. „Rudé Právo, Večerník“ 9. 12. 1921, č. 279, s. 2.

21) *Die Filmzensur der Kohlenbarone*. „Sozialdemokrat“ 11. 12. 1921, č. 87, s. 4.

ILUMINACE

Eva Strusková: Šachta pohřbených ideí



*Úvodní sekvence evokuje hornické prostředí,
konec jedné směny a začátek další*
Foto archiv

ILUMINACE

Eva Strusková: Šachta pohřbených ideí



*Záběry mají modrou viráž. Pouze dva obrazy – pohled do nitra
umývárny a dělník s kahanem – mají viráž fialovou*

Foto archiv

stanovisko však přesto osobně dotčení úředníci ministerstva vnitra, Theodor Anders a Václav Dusil, předložili písemný souhlas s návrhem na Reitrovo trestní stíhání (z 10. 12. 1921).²²⁾ Další vývoj tohoto podání není ve spisech dokumentován.

Poslední „dějství“ cenzurního jednání o ŠACHTĚ POHŘBENÝCH IDEÍ naznačují náčrty úřední odpovědi půjčovně American-Film z konce prosince 1921. Tehdy mělo ministerstvo vnitra již k dispozici vyjádření ministerstva spravedlnosti (došlo 16. prosince) a muselo případ uzavřít.

V prvním konceptu zopakovali úředníci hlavní výhrady (popouzení zášti mezi třídami, ráz antisemitský, možné podporování nenávisti k veřejným orgánům, jmenovitě politické správy, nevhodná doba vzhledem k všeobecnému napětí mezi hornictvím a majiteli dolů) a vyjádřili trvání zákazu filmu. I když ministerstvo pochybovalo o možnosti odstranění závadných tendencí z filmu, ponechala cenzura možnost výrobcí film znovu předložit po dalších úpravách.

Vzhledem k tomu, že se úředníci obávali, aby konkrétní zdůvodnění nezaložilo možnost vznést řadu připomínek k argumentaci (např. Jan Reiter vytýkal cenzuře, „že se stále odvolává na rakouské zákony, postupuje byrokraticky a že nemá porozumění pro obchodní zájmy půjčoven“²³⁾), vznikl druhý, rukou psaný koncept, který pouze obecně shrnul základní výhrady. Stylistická úroveň svědčí o značném stavu „únavy“ dotyčného orgánu:

„[...] ve snímku bylo změněno pouze několik nápisů a jinak zůstal nezměněn. Nebyl tedy podstatně změněn film, jehož veřejné předvádění bylo zakázáno na základě jednomyslného posudku [...]. Výrobci filmu se ovšem ponechává, aby [...].“²⁴⁾

Datování prokazuje, že causa ŠACHTY poznamenala vánoční svátky úředníků – zabývali se jí 21. a znovu 28. prosince. Rozuzlení přineslo nedokumentované jednání na vyšší úrovni, jehož výsledkem bylo uvolnění filmu. Na průvodní formulář byla připsána rukou poznámka: „Vyřízení bylo pozměněno, jak si p. ministr přál.“ Pro manipulaci pak byla doplněna informace: „Film budiž vydán firmě!“

První tisková kampaň proti filmové cenzuře tedy skončila pro film a veřejnost vítězstvím. Ve sporu šlo ovšem nejen o ŠACHTU. Zákaz tohoto filmu se stal součástí diskusí o místě filmové cenzury v novém státu, která pak pokračovala i v dalším období a vedla následně k řadě dalších změn ve složení a fungování cenzurního sboru. Spor o ŠACHTU byl také manifestací zájmů výrobců a distributorů filmu, snažících se vymezit místo odvětví v novém státním uspořádání.²⁵⁾ V neposlední řadě pak diskuse naznačovala jisté napětí mezi byrokratickými institucemi, v nichž tři roky po vzniku Československa nutně přetrvával minulý systém a přežívali minulí úředníci, a mezi veřejností.

Film byl na začátku ledna 1922 dále upraven a ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ byla uvedena v premiéře dne 23. ledna 1922 v kině Lucerna. Podle dobového tisku však film přesto, že se hrál v předním pražském kině na Václavském náměstí, s kvalitním hudebním

22) Viz pozn. 7.

23) Tamtéž.

24) Tamtéž.

25) O situaci filmovnictví dvacátých let viz Ivan Klimeš, *Stát a filmová výroba ve dvacátých letech*. „Illuminace“ 9, 1997, č. 4, s. 141 – 175; Týž, *Kinozákon 1919*. „Illuminace“ 10, 1998, č. 4, s. 119 – 186.

doprovodem, nepřilákal příliš velký počet diváků. Souběžně s pražskou premiérou se konalo představení v ostravském kině Elité. Snímek se pak ještě dostal v Praze na program kina Lido-Bio v týdnu od 17. do 24. února.

Již na podzim roku 1921, po neoficiálním uvedení první verze ŠACHTY, referent Času napsal: „Tři věci si film nezasloužil: titulu, rozsudku cenzury, která hledá v něm něco, co v něm není, posléze veršů Bezručových, kterých film zneužívá.“²⁶⁾

Široce publikované problémy s cenzurou, a také politická orientace referenta a jeho listu, se pak promítly i do hodnocení definitivní verze filmu při jeho premiérovém uvádění. Zatímco sociálnědemokratický Večerník Práva Lidu²⁷⁾ souhlas se zaměřením filmu vedl ke kladnému hodnocení snímku, naopak Večerník Rudého Práva²⁸⁾ film odsoudil.

Ve většině recenzí byly s uznáním zaznamenány scény z hornického prostředí a kvalitní fotografie. Připomenuta byla i aktuálnost tématu.²⁹⁾ Naopak kritizována byla dějová roztržitost. Rozpornost filmu snad nejpřesněji vyjádřil recenzent večerního vydání Národních listů. Pod vypovídajícím titulem Pohřbená idea sociálního filmu autor napsal:

„[...] tolik zdařilých nápadů fotografických z hornického prostředí, mocně navržených komparsů davových, tolik účinných efektů v jednotlivostech a tolik energie bylo zmařeno nechutnou a banální kompozicí dějovou a nekritičností režie, která šosácké pojetí ideové, při sociálním filmu transparentní, vyzdvihla ještě šosáckými momenty hereckými, aby ideu sociálního filmu pohřbila v šachtě nejasností.“³⁰⁾

Diskuse o cenze nového státu, jak jsme se již zmínili, pokračovala dále a ještě v květnu 1922 byl případ ŠACHTY využit jako precedentní příklad cenzurního pochybení.³¹⁾

Odborná reflexe

Projekt ŠACHTY POHŘBENÝCH IDEÍ měl ambice spíše politické než vysloveně umělecké. Česká kulturní veřejnost jej zřejmě ani nezaznamenala. Jednou z mála výjimek byl Karel Teige. Lze tak soudit na základě nepřímé zmínky v jeho textu. Když v roce 1922 vymezoval svou koncepci nového proletářského umění, uvedl nepřímo ŠACHTU jako negativní případ sociálně orientované tvorby, která podle jeho názoru vyznívá před dělnickým publikem „naplano“.³²⁾

ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ pak byla na dlouho zcela zapomenuta a neznali ji patrně ani lidé zabývající se filmem. Existenci filmu nezmiňovaly první historické studie o českém

26) p., *Film*: „Čas“ 1921, č. 237 (20. 10.), s. 1 – 2.

27) oh., *Šachta pohřbených nadějí*. „Večerník Práva lidu“ 25. 1. 1922, č. 20, s. 4.

28) Jsk., *Český sociální film*. „Večerník Rudého Práva“ 24. 1. 1922, č. 19, s. 4.

29) *Hornická stávka*. „Národní politika“ 17. 2. 1922, č. 48, s. 7.

30) -frk., *Pohřbená idea sociálního filmu*. „Národní listy, Večerní vydání“ 24. 1. 1922, č. 24, s. 2.

31) -ert. [Bořivoj Weigert], *Glossy k filmové cenze*. „Film“ 2, 1922, č. 4 – 5, s. 2 – 4.

32) „Ne povídky ze života bédnoty, ne obrazy šachet a hutí, ale tropů a dalekých krajů, básně svobodného a aktivního života, které přinášejí dělníku ne skutečnosti, které drtí, ale skutečnosti a vidiny, které nadchnou a posilují.“ Viz Karel Teige, *Nové umění proletářské*. In: *Revoluční sborník Devětsil*. Praha 1922, s. 16.

filmu z dvacátých a třicátých let (Otto Rádl, Karel Smrž), ani práce z let čtyřicátých (Svatopluk Ježek).³³⁾ Bylo to dáno mj. i tím, že se Havlovi již nepodařilo pokračovat ve filmové tvorbě a prosadit se mezi profesionálními filmaři.

Do obrazu vývoje české kinematografie vrátila film až systematická práce Myrtila Frída a jeho historické komise, která probíhala ve Filmotéce v padesátých letech. Tehdy byly k filmu shromážděny základní filmografické a bibliografické údaje, zřejmě také s pomocí Rudolfa Myzeta.³⁴⁾ Dokladem, potvrzujícím tento osobní kontakt, je uvedení Myzetova jména mezi těmi, kteří zapůjčili fotografie a dokumentační materiál pro publikaci *Historie československého filmu v obrazech 1898 – 1930*.³⁵⁾

Na počátku sedmdesátých let publikoval první podrobnější Myzetův životopisný portrét Artur Závodský při příležitosti edice Myzetových dopisů Jiřímu Wolkerovi a Zdeně Wolkerové v druhém sborníku brněnských *Otázek divadla a filmu*.³⁶⁾ I když v době vydání publikace byl Rudolf Myzet již mrtev (zemřel roku 1964), lze předpokládat, že Závodského zájem o Bezruč a vůbec autory reflektující prostředí Ostravska jej již dříve vedl k osobnímu seznámení s Myzetem. Soudíme tak na základě detailních životopisných údajů, jinde necitovaných.

Omezený okruh výchozích informací limitoval i další autory, kteří v následujících letech zmiňovali film zejména s ohledem na jeho sociální orientaci.³⁷⁾ Luboš Bartošek ve své historii českého předválečného filmu³⁸⁾ doplnil informace charakteristikami herců. Souhrn údajů z dobového tisku zahrnuje faktografie Zdeňka Štábly.³⁹⁾

Rozšíření poznatků Frídova týmu poskytlo zpracování souboru cenzurních spisů k případu ŠACHTY, v nichž se také zachovala titulková listina filmu.⁴⁰⁾ Díky titulkové listině bylo možné poprvé konfrontovat anoncovaný obsah s chronologií obrazů. Analýza materiálu vedla k předpokladu, že nejde o první verzi titulkové listiny, ale že zřejmě byla součástí druhé verze filmu. Srovnání s dalšími odkazy v dobovém tisku naznačilo možnost, že do distribuce byl film posléze uveden ještě v další úpravě. Na základě zhodnocení jednotlivých dokumentů se prokázalo, že režisérem filmu byl nejen Rudolf Myzet, ale také – a především – Antonín Ludvík Havel. Sama analýza písemných pramenů

33) Otto Rádl, *Vývoj české filmové režie*. „Studio“ 2, 1930 – 1931, č. 6, s. 174 – 182; Karel Smrž, *Film. Podstata, historický vývoj, technika, možnosti a cíle kinematografu*. Praha 1924; Karel Smrž, *Dějiny filmu*. Praha 1933; Svatopluk Ježek, *Panorama českého filmu*. Praha 1946.

34) V práci této komise můžeme nalézt také počátek *oral history* v českém filmu – rozhovory s pamětníky byly zaznamenávány na magnetofonové pásky a ukládány do dokumentace. (Podle Zdeňka Štábly byly pak smazány a použity pro soukromé hudební nahrávky.)

35) J. S. Kolár – M. Frída, *Československý němý film 1898 – 1930 (Základní materiály k historii českého filmu)*. Praha 1957; Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Historie československého filmu v obrazech 1898 – 1930*. Praha 1959.

36) Artur Závodský, *Přátelství herce a básníka (Dopisy Rudolfa Myzeta Jiřímu Wolkerovi a Zdeně Wolkerové)*. In: *Otázky divadla a filmu II*. Brno 1971, s. 369 – 381.

37) Zdeněk Štábla, *O genezi českého socialistického filmu*. „Panoráma“ 1977, č. 2, s. 52 – 58; Jiří Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. In: *Texty č. 7 (Historické sešity č. II.)*. Praha 1978.

38) Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Praha 1985.

39) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945*. 2. Praha 1989.

40) Viz c. d. v pozn. 1.

ovšem nemohla vést k odpovědi na otázku nejzajímavější – jaká byla podoba filmu, jeho styl a umělecká kvalita.

ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ až do nalezení filmu existovala v povědomí odborné veřejnosti především jako dílo zajímavé svým sociálním zaměřením a politickým ohlasem.

Osudy filmu

O distribuci ŠACHTY POHŘBENÝCH IDEÍ, o počtu představení a kopií, o místech, kde byl uváděn apod., chybí informace. Lze předpokládat, že po nepříliš úspěšné premiéře byl film vyřazen z oběhu a přetrvával ve skladech němých filmů různých půjčoven. Bylo by zajímavé zjistit, na základě jakých informací zařadili Myrtil Frída a J. S. Kolár ŠACHTU mezi „dobré filmy s ohlasem obecnosti“⁴¹⁾. Je možné, že toto hodnocení bylo dáno posudkem Rudolfa Myzeta, s nímž – jak jsme již uvedli – byli autoři ve styku. Možné je také, že k této klasifikaci přispěl názor režiséra J. S. Kolára, jednoho z přímých pamětníků.

Antonín L. Havel se domníval, že negativ filmu byl za okupace zničen.⁴²⁾ V rozhovorech Antonína L. Havla s Josefem Kašparem pak vznikly domněnky o tom, že by nějaká kopie mohla být v majetku bývalých „uhlobaronů“ či někdejších majitelů cestovních kin. V průběhu pátrání po filmu na počátku šedesátých let se objevily také nepotvrzené údaje o tom, že se film hrál v malých kinech na Ostravsku pouze ilegálně. Za války se měl objevit v protokolu o zabaveném materiálu v bytech židovských občanů, odeslaných v roce 1941 do koncentračních táborů. Vedoucí kina v Novém Jičíně František Zamrazil s několika jinými svědky vypovídal o tom, že film ještě zhlédl krátce po osvobození.⁴³⁾

Podle svědectví Vladimíra Opěly, ředitele NFA, se snažil ŠACHTU také získat sběratel Bohumil Veselý.⁴⁴⁾ Jednání s majitelem kopie, jehož jméno sběratel před Vladimírem Opělou tajil, však nemělo kladný výsledek a rozrušení z celé záležitosti způsobilo Bohumilu Veselému smrt (mozková příhoda následovala krátce po neúspěšném jednání).

V devadesátých letech pak nabídl NFA kopii ŠACHTY POHŘBENÝCH IDEÍ k odkoupení Antonín Jachymstál z Ústí nad Labem. Antonín Jachymstál, vyučený truhlář a dělník, který od mládí vypomáhal jako promítač, získal film od majitele cestovního kina Šmejkalů na počátku čtyřicátých let. Film uchovával v ulici Zádušní č. 9 (Mělník-Pšovka), po přestěhování do Ústí jej měl ve sklepě, od druhé poloviny let padesátých v zahradním domku. Film však neznal a neviděl ho ani po válce, neboť se obával projekce filmu

41) J. S. Kolár – M. Frída, *Československý němý film 1898 – 1930 (Základní materiály k historii českého filmu)*. Praha 1957, s. 184 – 185. Poznamenejme, že podle tisku při premiérovém představení údajně „zel sál Lucerny prázdnotou, a nebylo spontánních potlesků a květinových darů“. Viz c. d. v pozn. 27.

42) „Podle svědectví režiséra Antonína Havla nechal producent Zdeněk Vilím zničit v roce 1944 negativ, když gestapo pátralo po všech pokrokových filmech. Kopie filmu snad skončily někde v soukromých sbírkách uhlobaronů nebo se staly majetkem pojízdných kin.“ Viz Josef Kašpar, *O prvním hornickém filmu*. „Nová svoboda“ 24. 8. 1961, s. 3.

43) Zdeněk Matys, *Šachta pohřbených ideí*. „Ostravský kulturní zpravodaj“ 1961, č. 20 (15. – 30. 6.) s. 15.

44) Výpověď V. Opěly v dokumentu ČT *Zapomenutý film*, vysílaném 13. 5. 1999 na ČT 2.



*V prvním záběru vyslovují dělníci Kohlmannovi své požadavky,
další záběry sledují montáž sekvence pouličních bojů*
Foto archiv

ILUMINACE

Eva Strusková: Šachta pohřbených ideí



*Vypuštěné mezititulky: „Hanba kapitalistickým stvůrám.
Hanba bratrovrahům. Na ulici teče krev – v saloně víno...”*

Foto archiv

na hořlavém materiálu. Teprve na základě inzerátu NFA si uvědomil, že má pohřešovaný film a obrátil se na ředitele NFA Vladimíra Opělu.

Získaná kopie ŠACHTY POHŘBENÝCH IDEÍ byla v NFA odborně posouzena a bylo rozhodnuto o další restauraci. Podle návaznosti scén v titulkové listině a ve filmu se zjistilo, že kopie v délce 1322 m je zřejmě třetí distribuční verzí, jež vznikla jako výsledek konečného kompromisu s cenzurou. Vzhledem k tomu, že se film zachoval v podobě, v níž byl distribuován, a že se nedochovaly žádné jiné filmové materiály, umožňující rekonstrukci, byly provedeny jen dílčí technické úpravy (prodloužení titulků, přeřazení chybně začleněného dílu).⁴⁵⁾ Laboratorní proces zajištění výroby negativu a kopie zajistilo specializované pracoviště v italské Bologni. V Praze pak byla práce zakončena virážováním. V roce 1999 se stala ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ součástí sbírky českého filmu NFA.

Dramaturgie a režie filmu

ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ vznikala na počátku dvacátých let, v době, kdy se již vydělily základní žánrové typy hraného filmu a kdy reprezentovala zahraniční kinematografii již řada znamenitých děl. Český film teprve hledal svá témata a svou podobu. Nevíme, jak široký byl filmový obzor Havla a Myzeta a zda znali např. filmy Griffithe, Chaplina, Protazanova, Sjöströma, Gance ad. Lze předpokládat, že byli limitováni programem pražských kin, lze však také uvážit, že mohli přijít do styku i s repertoárem kin vídeňských a berlínských (Myzet), nebo snad i ruských a ukrajinských (Havel).

Pro Havla – scenáristu – měla zřejmě základní význam jeho zkušenost čtenářská (viz již zmíněný obdiv k Zolovi). Nepochybný význam měla jistě i jeho legionářská anabáze a tamní divadelní zkušenost (jak se o tom ještě blíže zmíníme v kapitole O autorech). O tom, v jakém kulturním prostředí se Havel pohyboval po návratu do Československa, se nedochovaly informace. Jestliže ve svých scenáristických počátcích (LEGIONÁŘ, ZA ČEST VÍTEŽŮ) vycházel z tradičních melodramatických modelů, pak záměr ŠACHTY a získaný materiál jej nutily hledat nový způsob filmového vyprávění. Sám Havel označil film jako „sociální drama“. Distribuční filmovou verzí ŠACHTY lze považovat za svébytný epicko-dramatický filmový útvar, který se – jako obdobná autorská „vychýlení“ – vymyká žánrové klasifikaci.

Jedním z rysů, odlišujících ŠACHTU od filmů té doby, je absence hlavního hrdiny. Filmem prochází řada postav s vlastními příběhy; některé zůstávají jen na okraji, jiné procházejí celým dějem. Dalo by se říci, že hlavní tématem filmu je vize socializace dolů a velkoštatků (ve smyslu modráčkovského družstevního socialismu) a že jako hlavní aktér vystupuje sám hornický region – Ostravsko.

Filmová fabule ŠACHTY vyrůstá z konstrukce dílčích epických situací (z „úryvků děje“, jak nazval přístup dobový recenzent⁴⁶⁾), reprezentujících řadu individuálních příběhů v průběhu více než čtvrtstoletí.

45) Restauraci prováděly Mgr. Blažena Urgošíková a Ingrid Tětková.

46) -a., *První český sociální film*. „Divadlo budoucnosti“ 3, 1922, č. 4 (27. 1.), s. 2.

Počátek doby děje není jednoznačně určený, explicitně je časově situovaný pouze závěr filmu, a to do prvních měsíců nové Československé republiky. Vzhledem k tomu, že po úvodní části vyprávění posunul mezititulek čas o 14 let dopředu, bylo by možné určit jako počátek děje přibližně rok 1895. (Posuny času nereflektoval způsob kostýmování, který lze charakterizovat jako „současný“.) V rámci tohoto časového vymezení se pak odehrávají i tři retrospektivy.

Vymyká-li se ŠACHTA z dobové produkce svou intencí a skladbou, poplatná je rozvedením jednotlivých dějových linií, které jsou „syceny“ literárně-filmovými klišé. Líčené situace se propojují do vyprávění v naivních zjednodušeních (např. podnikatelské aktivity Oblomského i Kohlmana) a ploché jsou i jednotlivé figury, jež jsou pro autora pouze nositelem určitých apriorních charakterových vlastností („hodný“ – laskavý Oblomský, milující manželka Oblomská, vizionářský ing. Skála, požívačný zpátečnický kněz, hádavá, zpitá a smyslná Kohoutka, neodbytný úlisný Kohlmann apod.). Tuto trivialitu autorského uvažování dokládá i nízká tezovitá úroveň mezititulků, zejména těch, jež měly vyjadřovat pokrokové společenské pozice hrdinů.⁴⁷⁾

Od této úrovně mezititulků se vyděluje citace textů Bezručových veršů, které se Havlovi přímo nabízely. „Snad nikdy nepřestaneme vidět Bezručův kraj očima Bezručovým; tragická vize básníkovy je silnější než sama skutečnost,“ napsal později o své generaci Karel Čapek.⁴⁸⁾ Citace veršů ve filmu nebyly však zcela obvyklé. V ŠACHTĚ získávaly funkci expresivní metafory, jež významově přesahovala do vyprávěných příběhů. Samozřejmě, že měl tento přístup i svá úskalí. Citace veršů vytvářela umělecký kontext, k němuž se tehdejší film mohl jen těžko vztáhnout. Dobová kritika pak obvinila dokonce autora z toho, že verše zneužil.⁴⁹⁾

Mimořádnost Havlova přístupu byla však také ve využití reality – prostředí i lidí – jako jednoho z prostředků narace, a v důslednosti, s jakou tento záměr pak prosadil při natáčení a střihu. V té době se sice „dokumentární“ materiál včleňoval do hraného filmu, ale zpravidla pouze pro charakteristiku doby. Takto použili v roce 1920 zpravodajské snímky vážící se k vzniku republiky např. Václav Binovec ve filmu ZA SVOBODU NÁRODA a Rudolf Měšák ve filmu LEGIONÁŘ. „Reály“ – často i mimopražské – se také často používaly jako levné kulisy příběhu. Havel, a zde je třeba patrně uvést i Myzeta, však předjímalí novou cestu: kombinovali na scéně akci profesionálních herců a neherců – naturščiků.

Významnou pomoc jim poskytla kamera. (O tom, jaký byl podíl bratrů Kopřivových – známého Karla a jen v titulcích ŠACHTY uvedeného Rudolfa – nemáme informace.)

47) Srov. úvodní Skálovy proslovy: „Co bojů bude ještě svedeno o nadvládu této černé země! Chtěl bych se dožít dne, kdy nebude již společenských kast, kdy dělník pracující mozolnými rukama spojí se s duševním pracovníkem – oba dělníci života – k věčnému bratrství [...]. Zajisté věřím v pracovitě ruce! Jsou základem života, podmínkou štěstí. Lid dosáhnoucí svobody bude v prvních dnech jásati nadšením. Toho momentu nutno právě využít, aby než nastane reakce, byla zajištěna řada lidí čistého smýšlení, kteří by vedli lid k pravdě a pospolitě práci. Tito praví apoštolové musí svým vlivem paralyzovat slepé zanícení davu tím, že ideu účelné práce pozvednou jako nejvyšší ideál lidství.“ Srov. edice titulkové listiny, c. d. v pozn. 1.

48) Karel Čapek, *Básníkův kraj*. „Lidové noviny“ 15. 9. 1937. Cit. dle Karel Čapek, *Spisy. O umění a kultuře III*. Praha 1986, s. 780 – 781.

49) Srov. c. d. v pozn. 13.

Dokumentární věcností se vyznačovaly obrazy havířů u těžní věže, záběry davů i policistů při pouličních bojích, působivě byly natočeny i záběry z neštěstí na dole. Ve velkém celku průmyslové krajiny kameraman dokonce použil pohybu kamery, a rozšířil tak obraz panorámováním. Nebyly to jediné záběry, v nichž získala kamera pohyb (viz např. exteriérová scéna vrcholícího střetu Kohoutky a jejích kumpánů s Havlenou). Z obrazového řešení celého filmu je také cítit snahu o to, rozšířit prostor scény a dát jí hloubku. Toho docilovali zejména kompozicí obrazu. Kameraman volí mnohdy průhledy (např. v expozici filmu průhled do vrátnice). Jindy zabere jen část akce tak, aby zvýšil její působivost (ve scéně s Kohlmannovým vozíkem se ocitá kůň záhy mimo obraz). Snaží se omezit frontálně rozvíjené scény a inscenovat je naopak tak, aby postavy využívaly celý prostor. Filmařům se také podařilo v některých momentech setřít hranici mezi dokumentárním a „hraným“ filmem a vytvořit novou realitu: příkladem může být hornická slavnost, v níž je scéna výstupu mladých žákyň (nepochybně konaná v rámci skutečné akce) zapojena do příběhu tak, že jí přihlíží Oblomský s rodinou a ing. Skála.

Jestliže neherci-naturšćici působili ve filmu přirozeně, i když vystupovali v inscenovaných situacích (střety s policií, rozhovory na šachtě, scény neštěstí na dole apod.), nebyly výkony ostatních představitelů vyrovnané. Rázovité postavy vytvořili v rámci daného pojetí (film nevyužíval detailní záběry, spíše jen výjimečně polocelky a polodetaily) Rudolf Myzet, Míla (Vlastimila) Holeková, Václav Menger i Eduard Ševčík. Sám Havel, a zejména pak Vilím⁵⁰⁾ a Simonová působili nevýrazně a herecky bezmocně (o slečně Simonové a jejím výstupu s kůzlem by pan Frída prohlásil nepochybně, že je „jedovatá“).

Pokud byla postava a její akce začleněna do reálné situace, tam dokumentárnost prostředí často prostoupila scénu a překryla i nevýrazný herecký výkon (např. odchod Havlenovy sestry z kolonie, natáčený na zápraží zchátralé chalupy, kde sedí další ženská postava, pobíhá kočka a koza). Z režijní a kameramanské práce je zřetelná snaha evokovat před kamerou skutečnost (např. ve statické scéně Macháčka a Havleny před vraty objektu nechali alespoň přecházet několik chodců apod.). Z interiérových scén je však znát bezradnost režisérů i herců, jak vyjádřit potřebný obsah (např. rodinnou pohodu u Oblomského reprezentuje houpání dítěte, Kohlmannovu prostopášnost znázorňuje svůdná diva, jež mu usedá na klín, nevinnost Oblomského dospívající dcery již zmíněné skotačení s kůzlem apod.).

Určitá výjimečnost ŠACHTY je dána také způsobem montáže, jíž se podařilo vytvořit z fabulačně rozsáhlého, nepřiliš homogenního a různě kvalitního materiálu, přece jen určitý útvar. Až do objevu filmu se nedalo posoudit, jak bylo možné rozsáhlý syžet – z hlediska časového, počtu postav a exponovaných konfliktů – vůbec pojednat. O metodě stříhové práce vypovídá skutečnost, že se film skládá z více než tří set záběrů, z toho méně než jednu třetinu tvoří verbální informace, zbytek pak montáž velmi krátkých scén. Patrná je snaha o to, aby bylo vyprávění plynulé, takže mnohé mezititulky nejen doplňují obrazové líčení děje o nezbytné informace, ale jsou součástí montážní obrazové sekvence.

50) Zdeněk Vilím hrál roli mladého Havleny. V titulcích II. verze filmu byl uveden jako Z. Vankar, v III. verzi filmu byl tento titulek vypuštěn.

Přístup k montáži ŠACHTY byl v době vzniku filmu dosti unikátní.⁵¹⁾ Havel (patrně se střiháčkou, již mohla být slečna/paní Bauerová⁵²⁾ používal běžně paralelní montáž a ve dvou scénách již můžeme mluvit o rané rapidmontáži (scéna pouličních bojů a zejména scéna důlního neštěstí). Propojování jednotlivých dějových linií se však dostávalo v některých epizodách až na samu hranici srozumitelnosti. Mnohé problémy řazení scén, jak se o tom ještě zmíníme v kapitole o verzích filmu, vznikly na základě cenzurních připomínek. Nejvýrazněji poznamenaly závěr filmu, kde po vypuštění původního obrazového materiál chyběly evidentně potřebné záběry. (Pokud nebude objevena další kopie nelze soudit, zda film byl uveden v dané podobě, nebo zda jej přece jen neuzavíraly ještě nějaké obrazy.)

Dokladem montážního myšlení autorů je také včlenění tří retrospektiv. První z nich je unikátním pokusem jak vyjádřit subjektivní stav hrdiny. Horník Macháček vzpomíná na svůj vztah s bytnou a na smrt jejího muže formou zmnožené expozice (do jednoho záběru se tak dostávají dva až tři „příběhy“). Podle kameramanů Jaromíra Šofra a Miroslava Ondříčka, jde o postupnou expozici dvou či tří částí obrazu. Zpětně ovšem nelze říci, zda trik vznikl v kameře, nebo při laboratorním zpracování. Byl to postup v té době působivý a teprve „objevovaný“: právě od počátku dvacátých let jej začal ve své teorii i pokusech uplatňovat ve Francii Louis Delluc. Další dvě retrospektivy pak byly obrazovou ilustrací probíhajícího dialogu (Kohlmannova „cesta“ k ovládnutí dolů, příběh Havlenova otce).

Verze filmu

Jak jsme již uvedli, film ŠACHTA POHŘBENÝCH IDEÍ existoval ve třech verzích – v délce 1 900 m (první cenzura), 1 500 m (druhá cenzura) a 1 322 m (dochovaná kopie).

Konfrontace dokumentů o jednotlivých fázích vzniku a proměn ŠACHTY ukazuje, jak Havel – v určité fázi patrně s Myzetem – zápolili s filmovým ztvárněním látky (a patrně i s formulací svých společenských vizí). Změny v kompozici i dikci filmu ve II. a III. verzi filmu vypovídají o snaze vyhovět námitkám cenzury a najít kompromisní řešení umožňující uvedení filmu do kin.

K I. nedochované verzi filmu, která tak pobouřila cenzory, se vztahují dva prameny. Prvním z nich je část scénáře, který Havel začlenil do své žádosti na Státní úřad sociálního zabezpečení požadující přiznání osobního důchodu z roku 1959. Vzhledem k účelu písemnosti autor ocitoval tři strojopisné strany scénáře, a to ty „scény a titulky, o které jsme s cenzurou museli svádět boje v letech dvacátých“⁵³⁾. Druhým pramenem, který

51) Toto tvrzení nemůžeme bohužel opřít o statistiku, vyplývající z vlastní analýzy českého filmu počátku dvacátých let. Vycházíme z úvahy, že předválečný celovečerní film ve třicátých letech obsahoval zpravidla 300 – 700 záběrů při průměrné délce 2 500 m, srov. Jan Kučera, *Kniha o filmu*. Praha 1946, s. 64. Šachta v rozsahu 1 320 m se blížila uváděné horní hranici počtu záběrů. Ruské „montážní“ filmy pak pracovaly s menšími segmenty, např. KONEC PETROHRADU se skládal z cca 2 000 záběrů, viz Jerzy Płazewski, *Filmová řeč*. Praha 1967, s. 155.

52) Toto jméno nás napadá na základě Havlovy informace o sestavení týmu pro další film – viz dále s. 68.

53) Žádost na Státní úřad sociálního zabezpečení v Praze, kopie strojopisu in: SUA, fond MŠK 1945–1965, karton 45, sl. Havel, čj. 2454/1961, kopii má též soukromý archiv rodiny Hrubých v Kralovicích a NFA v Praze.

zachycuje již filmovou podobu díla, je popis obsahu filmu při první cenzuře bezprostředně po projekci snímku v říjnu 1921.⁵⁴⁾ Oba dva dokumenty se vzhledem k svému poslání soustřeďují na hlavní syžetovou linii (dění na šachtách Oblomského a Kohlmana) a pomíjejí druhý plán filmu (vložené příběhy Macháčka, Kohoutky, Havleny, požáru atd.) Srovnání těchto dvou pramenů tam, kde se „děj“ překrývá, svědčí o tom, že scénaristické obrazy byly zfilmovány, i když se měnilo znění mezititulků. Usuzujeme tak na základě srovnání Havlových výňatků ze scénáře a znění titulkové listiny.

Na základě první cenzury byl film nově upraven. Vznikla tak II. verze filmu, k němuž se zachovala titulková listina.⁵⁵⁾

Víme tedy, že II. verze byla rozdělena do pěti dílů. Bezručovy verše byly situovány na úvod filmu, dále pak na konec II. dílu a doprostřed V. dílu. Zda toto umístění odpovídalo i I. verzi filmu již nelze zjistit.

Z titulkové listiny II. verze filmu je také zřejmé, že došlo k nové montáži filmu a přeskupení některých sekvencí. Změnila se chronologie událostí. Např. podle původního konceptu, jak ho zachycuje Havlův scénář a cenzurní obsah, byla šachta Helena združstevněna hned v úvodní části filmu. Po epizodě rodinné společnosti u Oblomských byl děj převeden na šachtu, kde následovala scéna volby kontrolního výboru, promluvy ing. Skály k dělníkům a záběry činnorodé hornické práce. Po těchto scénách – jako kontrapozice – následovalo líčení stávků u Kohlmana a boje horníků s policií.

V II. verzi již byla tato logická dějová posloupnost změněna. Původně sousledně řazený děj byl rozdělen do dílčích epizod, mezi něž byla včleněna další dějová pásma. V této verzi přijal Oblomský rozhodnutí o združstevnění až jako reakci na nepokoje v Rotschildových dolech.

Způsob práce s materiálem můžeme demonstrovat na sekvenci rodinné společnosti u Oblomských. V I. verzi filmu se událost konala v návaznosti na rozhodnutí Oblomského združstevnit Helenu a farář s tímto rozhodnutím nepřímou polemizoval („Co dělnictvo přestalo myslet na Boha – vymýšlejí socialismus, stávky a revoluce.“⁵⁶⁾). Ing. Skála přesvědčoval naopak přítomné o tom, že dovede dělnictvo do života plného jasu a krásy. V II. verzi filmu byla tato sekvence rozdělena a u Oblomského tak dojde ke dvěma společenským setkáním. Druhá část popsané scény, na níž Skála pronášel své vize, byla zařazená do úvodní části filmu (zde je společnost již před domem na zahradě). Interiérový záběr s farářem, který původně tvořil začátek scény, byl naopak zapojen až do poloviny filmu za scény stávkového boje u Kohlmana, kde farářově polemice s ing. Skálou chyběl již původní kontext („Mne, pane inženýre, nepřesvědčíte! Čím více se bude lidem povolovat, tím větší bude znemravnělost. Ne chléb! Víra v boha jim schází a pak hlavně... střídmost...“).

Na základě srovnání titulkové listiny a dochovaného filmu, tj. II. a III. verze, jsou zřejmé další změny. K nim se také vztahoval komentář Bořivoje Weigerta v Glossách, jimž – na základě znalosti nalezeného filmu – můžeme dnes lépe porozumět:

54) Obsah, psaný perem na levou polovinu formuláře cenzurního spisu, je stručným vylíčením základního děje v jeho posloupnosti. Viz pozn. 7.

55) Srov. pozn. 1.

56) Viz pozn. 53.

„Především bylo nutno odstraniti ze snímku jeho lokální ráz. Ať se to, co se děje ve filmu, stalo kdekoliv, jen ne u nás. Proto všechna místní jména musela z filmu ven. Mohlo se sice stát, že by někdo poznal Ostravu podle fotografie, ale to se nedalo již měnit. Další změny týkaly se hlavně titulků. Z celkové metráže filmu bylo střiženo jen několik málo scén, pro děj celkem bezvýznamných. I tyto stříhy nejsou bez zajímavosti, ale chceme, pokud jich se týče, napodobovati příklad cenzury a býti co nejopatrnějšími, proto se o nich nezmiňujeme.“⁵⁷⁾

Porovnání mezititulků II. a III. verze dokládá pokračující eliminaci možných kontroverzních slov a slovních spojení (místo: *žid* – Kohlmann; *úřady na mne poštvál* – u úřadů mne očerňuje; *hejtmanství* – policie apod.). Vyškrtnuto bylo dvacet mezititulků, zejména těch, které se vázaly k linii Kohoutky, Kohlmannova a jeho střetu dělníků s policií a k válečným a poválečným událostem. Další dvanáct mezititulků bylo zkráceno nebo upraveno. Dva krátké nové titulky byly doplněny.

Samozřejmě, že takovéto razantní zásahy nemohly nepoznamenat vyznění filmu. V mnoha místech došlo k významové redukci. Např. když dělnická deputace žádá Kohlmannova o osmihodinovou pracovní dobu a odpovídající plat, již není obsažena informace o tom, že další dva muži přítomní v kanceláři jsou okresní hejtman a velitel posádky, s nimiž jednal podnikatel (podle vypuštěného mezititulku) o zásazích proti dělníkům.

Významné změny doznaly sekvence stávky a policejního zásahu, kde byly vypuštěny čtyři mezititulky. Zásahy v II. a III. verzi pochopitelně narušily původní autorskou koncepci. Metaforický mezititulek: „Na ulici teče krev – – – v saloně víno...“, který tak pobouřil cenzuru a který byl vypuštěn až v III. verzi, byl v I. verzi filmu montážně spojen s obrazem rozmařilé společnosti u Kohlmannova (tato scéna je nyní přerazena již do úvodní části, ale vztahuje se pouze k dehonestaci Kohlmannova). Navíc mezititulek konotoval původně i s jednou z předchozích scén společnosti u Oblomského („Detail faráře, který má před sebou plnou mísu a své krajní rozhořčení zalévá vínem.“⁵⁸⁾).

Redukce mezititulků v závěrečné části filmu vedla k nepřiliš srozumitelnému líčení válečných a poválečných událostí. Z filmu byl vypuštěn text, komentující atmosféru války a její důsledky:

„Válka přivodila strašlivé změny. Udavačství kvetlo, persekuce bujela. Kdo mlčel, kul pikle – kdo mluvil, tomu hrozila smrt. Těchto poměrů využil Kohlmann, aby Oblomského zničil. Udal ho, že na jeho šachtě se úmyslně málo těží, aby monarchie byla poškozena.“⁵⁹⁾

Vypuštěny byly mezititulky, které informovaly o tom, že ing. Skála byl poslán na frontu a které měly blíže objasnit důvody hospodářského úpadku Oblomského a jeho smrt. Omezen byl komentář ke Kohlmanově snaze zaujmout opět vedoucí postavení v nové republice (film zachycuje pouze snahu Kohlmannova získat si přízeň horníků).

Zásadně se v průběhu práce proměnovala koncepce závěru filmu. Podle Havlova scénáře měl film končit takto:

„Titulek: Sněmovna odhlasovala pilný návrh: Zábor velkostatku a dolu schválen. To bylo ovšem pouze ve filmu.“

57) Viz pozn. 31.

58) Viz pozn. 53.

59) Titulková listina II. verze filmu, viz pozn. 1.

Scéna: Osvobozené dělnictvo jásá. – Shromážděný dav projevuje jednotné přání, aby ministerstvo jmenovalo správcem dolů inž. Skálu.

Scéna: V předvečer, když červánky ozařovaly uhelný revír ostravský, počínající večer snášel svoje šero po celém kraji, přebíral inž. Skála znárodněné doly jako správce a své zanécené srdce pro soc. spravedlnost svěřil do opatrování Olze Oblomské, která od samého začátku združstevňování jámy Helena, byla uchválena jeho velikými myšlenkami.⁶⁰⁾

Podle obsahu filmu, který zpracoval úředník cenzury, byl závěr I. verze jiný.

„Tu nastane státní převrat a vše těší se z nabyté svobody.

Žid Kohlmann se nejprve ze strachu přebarví na rozhodného republikána, avšak za krátko vystupuje proti dělnictvu jako dříve.

Náhle odhlasuje Národní Shromáždění zábor dolů a velkostatků a ministerstvo vnitra nařizuje Kohlmanovi politickým úřadem, aby ihned svůj důl předal v majetek dělnictva, které také skutečně ujme se opět vedení závodu.⁶¹⁾

Je těžko soudit, jak byl řešen tento závěr obrazově – zda jej tvořil happyendový polibek, obraz dělnického průvodu, dolů nebo jiný obraz.

Ve II. verzi nechali patrně filmaři původní záběr, jak lze soudit podle výtky cenzurních úředníků. Ve III. verzi museli autoři přistoupit proto k některým výraznějším úpravám.

Podle dochované kopie ing. Skála tedy intervenoval ve prospěch dělnictva u Kohlmannu ne jako úředník okresní politické správy, ale přímo jménem vlády. Titulek „Národní shromáždění odhlasovalo zábor dolů a velkostatků“ byl nahrazen jiným: „Sněm odhlasoval socialisaci.“ Vypuštěno bylo též adjektivum „ostravský“, a vzrušený lid proudil ulicemi blíže neurčeného místa.

Jak jsme již dříve uvedli, působí záběr filmu jako spěšný až ledabylý. Po závěrečném titulku o tom, že byla práce opět zahájena, je zařazen pouze záběr, na němž je shluk lidí, otočených navíc zády ke kameře. Nabízí se také možnost, že část poslední sekvence chybí. Možnosti analýzy vztahu jednotlivých verzí ŠACHTY omezuje fakt, že jsou k dispozici různorodé dokumenty převážně slovesné podoby. S jistotou lze uvést pouze to, že se předchozí verze od poslední lišily a že z filmu byla odstraněna nejen řada titulků, ale i filmových záběrů.

Lze však také uvážit, že tlak cenzury na filmaře měl i jistý pozitivní přínos. Mnohdy vedl k zestručnění mezititulků, k rozpojení sekvencí na krátké epizody a k jejich těsnému skloubení s textem, jež dalo vyprávění větší spád a napětí. Daní za to byla již zmíněná konfúznost děje i jeho vyznění.

Autorství filmu

O autorství Antonína Ludvíka Havla jako režiséra svědčí jednoznačně smlouva, kterou uzavřel s lékárníkem Zdeňkem Vilímem 15. července 1921 v zahradě Lidového domu v Praze.

O tom, jaký byl rozsah Havlovy spolupráce s Myzetem, nemáme zprávy. Víme, že se znali nejméně od roku 1920, kdy získal Myzet jednu z rolí ve filmu ZA ČEST VÍTEŽŮ, který re-

60) Viz pozn. 53.

61) Viz pozn. 7.

žíroval Havel s Léblem. Ke spolupráci na ŠACHTĚ – podle Myzetovy vzpomínky⁶²⁾ – jej přizval Havel až po podepsání smlouvy s Vilímem (z tohoto důvodu nebyl Myzet patrně také jedním z členů trojice, která navštívila v květnu Ostravu).

Dobové zprávy uváděly původně jako režiséra Antonína Havla.⁶³⁾ Jistý „šum“ pro příští historiky mohla vnést pro čtenáře nepříliš šťastná formulace v komentáři k filmu v lednové recenzi Divadla budoucnosti („Škoda, že nůžky ať režisérů /Myzet/ nebo autorovy /Havel/ a hlavně snad cenzury tolik stříhaly!“⁶⁴⁾).

Domníváme se, že asi otázka autorství, jak tomu mnohdy v takovýchto případech bývá, nebyla ani tenkrát bezkonfliktní. Usuzujeme tak na základě recenze ŠACHTY ve Filmovém kurýru. Tento článek, který uvedl jako autora filmu pouze Antonína L. Havla („napsal, režíroval a hrál A. L. Havel“) film tvrdě zkritizoval, neboť údajně šlo o „mnoho povyku pro nic – za nic“⁶⁵⁾. Přitom ovšem vyšel v listu, který začal vydávat Myzet s Koušou v lednu 1922. Pokud tedy tento krátký odsuzující komentář k ŠACHTĚ Rudolf Myzet sám nepsal,⁶⁶⁾ pak ho alespoň redigoval a jako odpovědný redaktor schvaloval. O Myzetově distanci k filmu svědčí také to, že jeho list nevěnoval filmu žádný propagační text, který by uváděnému snímku mohl pomoci. Po létech se pak naopak Myzet při konzultacích s filmovými historiky k této spolupráci přihlásil do té míry, že mu autoři první české filmografie přiřkli režii tehdy ztraceného snímku.

Pochybnosti o autorství odstranil až nález filmu. Originální filmové titulky jsou filmovými historiky považovány za primární informaci. Podle nich vznikl film v režijní spolupráci Rudolfa Myzeta a Antonína Ludvíka Havla.

O autorech

Nález filmu inicioval potřebu získat informace o životních osudech hlavních autorů – za něž je možno považovat vedle Antonína Ludvíka Havla a Rudolfa Myzeta i producenta, který si zahrál menší úlohu ve filmu, Rudolfa Zdeňka Vilíma. Na základě různých pramenů a nového archivního průzkumu jsme se pokusili rekonstruovat jejich životní příběhy.⁶⁷⁾

62) Josef Kašpar, *První film o havířích*. „Zárubecký havíř“ 13, 1961, č. 29 (24. 7.), s. 2.

63) „Divadlo budoucnosti“ 1921, č. 40, s. 2; „Večerník Práva lidu“ 11. 10. 1921, č. 229, s. 4; „Národní listy“ 24. 1. 1922, č. 24, s. 2; „Večerník Práva lidu“ 11. 10. 1921, č. 229, s. 4; „Národní listy“ 24. 1. 1922, č. 24, s. 2.

64) Viz pozn. 46.

65) *Šachta pohřbených ideí*. „Filmový kurýr“ 1, 1922, č. 2 (27. 1.), s. 17.

66) Otázkou je hodnověrnost údajů. Recenzent napsal, že film má šest dílů, že obsahuje výjevy z Ostravska a Kladna. Navíc informuje o tom, že „podnikatel (Vilím-Film) napsal sestříhané scény a tím, že přidělal nápisy a tak bezděčně způsobil větší roztříštěnost...“ Viz tamtéž.

67) Pozůstalost Antonína Ludvíka Havla je uložena u rodiny Hrubých v Kralovicích u Plzně (Václav Hrubý je synovcem druhé ženy A. L. Havla). Další údaje jsme čerpali z SUA, Vojenského historického archivu (dále jen VHA), Archivu hl. města Prahy. Informace o Havlově podnikatelské činnosti jsme ověřili v archivu Okresního soudu Praha-Východ. – Údaje o Rudolfu Myzetovi jsou ve fondech SUA založeny pod jménem Rudolf Procházka a také Rudolf Myzet. Informace o Rudolfu Zdeňkovi Vilímovi jsme získali od jeho syna v Praze, další informace v SUA – pod jménem Rudolf Z. Vilím (do roku 1945) a Zdeněk Vilím (po roce 1945).



Rudolf Myzet
Foto archiv

Myzet, Vilím i Havel patřili k jedné generaci. – V roce 1920 bylo Myzetovi 32 let, Vilímovi 28 let a Havlovi 26 let. Všichni tři přišli do Prahy z menších lokalit a život v nové republice nabízel mnoho možností. Je v té době lákal film.

Rudolf Myzet (1888 – 1964) i Antonín Ludvík Havel (1894 – 1968) si byli blízcí svým původem. Oba dva byli z velmi nuzných poměrů. Měli jen několik základních tříd, vyučili se krejčími a od řemesla zběhli k divadlu. Významným předělem v jejich životě byla první světová válka. Myzet ji prožíval na italské frontě, Havel v Rusku a na Ukrajině. Po válce se oba zapojili v Praze do filmového dění. Jejich zkušenosti ovšem nebyly zcela totožné.

Starší Rudolf Myzet⁶⁸⁾ se vyučil krejčím ve Vídni, kde si doplnil vzdělání na německé základní škole. Kolem roku

1906 se vrátil do Prahy, hrál s divadelními ochotníky⁶⁹⁾ a navštěvoval dramatickou školu Karla Želenského. V roce 1908 debutoval jako profesionální herec v holešovické Uranii postavou Francka v *Maryše*. Podle Artura Závodského v roce 1909 (1913?)⁷⁰⁾ odjel do Berlína, kde navštěvoval dramatickou školu Maxe Reinhardta a účinkoval v jeho inscenacích (*Zázrak* a *Král Oidipus*). Koncem roku 1913 hrál menší role u společnosti Aiko-Filmgesellschaft. Válku prožil jako svobodník na italské frontě, odkud se, s řadou zranění, vrátil roku 1918. Po válce byl členem Pražské scény, Deklarace na Žižkově, Švandova divadla na Smíchově, účinkoval s Karlem Hašlerem v Lucerně, od roku 1920 byl členem Revoluční scény.⁷¹⁾ V období 1919 až 1923 byl členem výboru Organizace českého herectva a tři roky členem redakční rady Divadla. Byl také jedním z hlavních iniciátorů Socialistické scény, jež rozvíjela nové koncepty organizace divadelního života.

Od roku 1920 vystupoval Myzet také ve filmu jako herec: v roce 1920 hrál ve čtyřech filmech, v roce 1921 v osmi filmech, v roce 1922 v pěti a v roce následujícím se objevil již

68) Rudolf Myzet, vl. jm. Procházka, narozen 11. 6. 1888 v Horoměřicích, okr. Smíchov jako nejstarší syn z deseti dětí tesařského mistra, zemřel 28. 11. 1964 v Praze.

69) Podle Filmových informací začínal u kočovné společnosti. Viz *K sedmdesátinám Rudolfa Myzeta*. „Filmové informace“ 1958, č. 23, s. 12.

70) Viz pozn. 36, s. 370. Podle dalšího pramene však odešel Myzet do Berlína až v roce 1913, viz -ž, *Životní film Rudolfa Myzeta*. „Kino“ 10, 1955, č. 26, s. 421.

71) Podle spisu, založeného ještě na jméno Rudolf Procházka, se stal jako „zpěvák“ členem souboru již v říjnu 1920 (SUA, fond PŘ 1921 – 1930, sign. P 2374/4), nikoli tedy v roce 1921, jak uvádí A. Závodský, srov. c. d. v pozn. 36.

jen v jediném filmu. Většinou představoval role intelektuálů (básník, sochař, žurnalista, profesor, malíř, „elegán“). Větší role měl ve dvou pohřešovaných filmech – KORYATOVICH (král Ludvík Veliký) a TY PETŘÍNSKÉ STRÁNĚ (malíř Dušek).

V ŠACHTĚ se podílel i na režii filmu. Na konci roku 1921 převzal redakci časopisu Filmový kurýr.⁷²⁾ Jako člen výboru Organizace československého filmového herectva (OČFH) se stal i redaktorem Filmového světa.⁷³⁾ Rudolf Myzet, herec, zpěvák, redaktor a organizátor byl tedy výraznou a svéráznou postavou tehdejší pražské kulturní scény. Blízko měl také k Proletkultu, Dělnické akademii a hlásil se i k Devětsilu.

Obdobně jako Myzet i Antonín L. Havel⁷⁴⁾ získal jen základní vzdělání a krejčovskému řemeslu se údajně učil v Praze, ve Vídni a v Paříži.⁷⁵⁾ Ve dvaceti letech, již jako herec, byl odveden do rakousko-uherské armády, z níž dezertoval a v roce 1916 vstoupil do České Družiny. Byl na frontě (mladší poddůstojník), získal kvalifikaci felčara, byl zraněn před Zborovem. V době léčení a následného uvolnění ze služby se začal prosazovat jako autor (napsal a ve Zdolbunově na Volyňsku uvedl hru *Ve spárech Habsburka*), organizátor a režisér (z moskevských divadelních herců v Kyjevě sestavil soubor Chudožestvennyj teatr Poltava, který krátce působil v Poltavě) a v Kyjevě navštěvoval divadelní a filmové kurzy.⁷⁶⁾ Sám popsal svou anabázi v Protokolu 9. ledna 1919 takto:

„Sloužil jsem u 98 pěš. pluku a 1. den jsem utekl do Ruska 1. ledna 1915. Přišel jsem do Vjatky a odtud jsem byl poslán se sanitním odborem do Petrohradu a v červnu 1916 jsem vstoupil do České Družiny. Tam jsem byl poslán na frontu, kde jsem byl dva měsíce a pak jsem byl poslán na medicínské kurzy do Smolenska. Vrátil jsem se na frontu a při zborovském nástupu byl jsem lehce raněn do břicha. V Kijevě byl jsem Nár. Radou osvobozen na dva měsíce a žil jsem tyto dva měsíce v Petrohradě jsa zaměstnán v Nár. Radě. Potom jsem se vrátil do Kieva a jako rekonvalescent jsem obdržel dovolenou na dva

72) Časopis Filmový kurýr vycházel od ledna do března 1922 jako týdeník a Myzet vydal společně s Igorem J. Koušou osm čísel.

73) Český film (první ročník), poté Český filmový svět vycházel jako příloha Filmového světa. O OČFH blíže viz Rudolf Myzet, *O tom, co také patří k jubileu*. „Filmové informace“ 9, 1958, zvl. č. I. a IV.

74) Antonín Ludvík Havel, narozen 28. 5. 1894 ve Skutči u Vysokého Mýta, zemřel 3. 6. 1968 v Černošicích.

75) Údaje o Havlově vzdělání se různí: legionářská dokumentace (evidenční lístky) uvádějí 4 měšťanské školy – nebo jen „měšť. kurzy, a dramatickou školu“, jako zaměstnání uváděl „herec“ (VHA, Kancelář legií, Havel Antonín, č. 21134). V Dotazníku k návrhu na přiznání osobního důchodu uvedl Havel 5 tříd obecných, viz pozn. 53. Informaci o vyučení krejčím viz Josef Kašpar, *První film o havířích*. „Zárubecký havíř“ 13, 1961, č. 27 (10. 7.), s. 2.

76) Podle archivních spisů se pak Havel přihlásil do praporu Čechoslováků 1. 1. 1919. Dne 14. 3. 1919 byl přidělen jako „contra-vyzvědač k min. Radě“, pak získal roční dovolenou. Podle zápisu byl veden v Praporu do 27. 10. 1920. Komise pro přiznání charakteru legionáře 4. 8. 1923 rozhodla, že Antonín Havel, čís. os. 21.134 vykonával službu legionářskou od 14. 11. 1916 do 24. 9. 1919. Součástí spisu je mj. stvrzenka o členském poplatku Havla do kyjevského oddělení Profesionálního svazu scénických pracovníků, datovaná 13. 8. 1918. Viz VHA, Kancelář legií, Havel Antonín, č. 21134. Koncem padesátých let, v již zmíněné žádosti o osobní důchod (viz pozn. 53) zpracoval A. L. Havel také jistý přehled legionářské činnosti, a to tak, aby prokázal svou účast na VŘSR. V této době zpracoval ještě jedno podání na ministerstvo školství a kultury, resp. Čs. státní film, kde upozorňoval na existenci dokumentace své divadelní činnosti na Ukrajině, na plakáty a fotografie, z nichž některé snad měly tvořit přílohu dané žádosti. Bohužel tyto dokumenty se nám nepodařilo objevit – dotaz na jejich existenci v SUA byl negativní. Podání viz SUA, fond MŠK, 1945 – 1965, karton 45, Dodatek k č.j. 45084159.



Antonín Ludvík Havel
Foto archiv

měsíce a působil jsem jako režisér českého divadla na Volyni. Na to jsem lehce onemocněl a přišli tou dobou Němci a musel jsem prchnouti a žil jsem na Ukrajině na falešné dokumenty, které mě vydal náčelník milice. Pak jsem se delší dobu potloukal na Ukrajině, působiv na scéně ruských divadel. Potom byla vyhlášena Česká samostatnost a já opustil tento pohádkový život a vrátil jsem se pln snů a ideálů do své drahé vlasti, abych na poli umění dále působil. Do Čech jsem přijel 25. listopadu 1918.⁷⁷⁾

O první době po návratu invalidního legionáře do Prahy v roce 1919 jsme nenašli žádné jiné informace, než že se 4. července 1919 konal jeho civilní sňatek s Ludmilou Ryskovou, která pocházela z české komunity v Kyjevě. V druhé polovině roku 1920 se již aktivně věnoval filmu: v srpnu ohlásil

okresní správě politické svobodnou živnost – výrobu filmů a v září žádal o vydání „legitimace pro režiséra a povolení pro zfilmování míst v Praze a na venkově“⁷⁸⁾.

Havlovy první filmové pokusy čerpaly z legionářské zkušenosti. Jeho námět k filmu LEGIONÁŘ (premiéra v listopadu 1920) však zřejmě scenárista a režisér Rudolf Měšťák podstatně přepracoval a Havel toto konvenční melodrama ve svých materiálech vůbec neuváděl. Zřejmě po této zkušenosti založil produkci Havel-Film comp. a v režijní spolupráci s Juliem Léblem natočil film ZA ČEST VÍTĚZŮ⁷⁹⁾ (premiéra v lednu 1921). Film, snažící se ukázat tragické důsledky války v životech legionářů a příslušníků jejich rodin, vzbudil vzhledem k své tematice zájem a jeho premiéry se účastnili vysocí vojenští hodnostáři (tehdejší generální inspektor Josef Svatopluk Machar a francouzský generál Maurice Pellé). Společensky aktuální film, v němž režisér vytvořil také jednu z hlavních rolí, se pokládal za příslib budoucí tvorby mladého autora.

Rudolf Zdeněk Vilím⁸⁰⁾ (1892 – 1973) přišel do Prahy z Moravy. V roce 1915 byl promován na lékařské fakultě University Karlovy, a to v oboru farmacie. Několik semestrů byl také mimořádným posluchačem pražské techniky. Přihlásil se jako dobrovolník do armády, kde strávil asi rok. Poté pracoval jako lékárník (ve Všeobecné nemocnici) a založil výrobu kosmetických přípravků řady Nutri.

77) Viz VHA, Kancelář legií, Havel Antonín, č. 21134.

78) Viz SUA, fond Policejní ředitelství (dále jen PŘ) Praha 1941 – 1950, sign. H 1136/4.

79) Film se nezachoval.

80) Rudolf Zdeněk Vilím se narodil 19. 7. 1892 ve Věcově v rodině učitele, zemřel 15. 6. 1973 v Praze.

Lze předpokládat, že ke sblížení Havla s Myzetem došlo při natáčení filmu ZA ČEST VÍ-
TĚŽŮ, kde hrál jednu z postav i Myzet. Oba dva byli levicově orientovaní (Myzet byl orga-
nizován jako sociální demokrat⁸¹⁾) a projekt ŠACHTY POHŘBENÝCH IDEÍ vyjadřoval jejich
občanské přesvědčení. O motivech, které vedly Zdeňka Vilíma ke spolupráci na tomto
projektu, nemáme informace. Možná, že měl zájem uvést na filmové plátno svou partner-
ku, možná že jej lákala kariéra filmového herce... O tom, že uvažoval o podnikání ve fil-
mu svědčí však podání z roku 1922, podle něhož se prezentoval již jako majitel výroby,
prodeje a půjčování filmů v Nuslích.⁸²⁾

Události kolem zákazu ŠACHTY ovlivnily nejen další distribuční osud filmu, ale pozname-
naly i další život této trojice.

Rudolf Myzet pokračoval ve své dráze filmového herce, avšak aféra ztížila jeho uplatnění
v divadle.⁸³⁾ V roce 1922 zřejmě hledal herecké možnosti v Berlíně a Londýně. V roce
1923 mu poskytlo subvenci ministerstvo školství a osvěty ke studijní cestě do USA. Jeho
cesta do Hollywoodu vedla přes New York a Chicago. Živil se jako novinář, krejčovský
dělník, věnoval se ochotnickému divadlu. Nakonec se mu podařilo získat určité uplatně-
ní v americké filmové produkci – pracoval jako filmový statista, herec a poradce.⁸⁴⁾ Po léta
přispíval do českých časopisů (Pásmo, Český filmový svět, Rozpravy Aventina) a byl čle-
nem Klubu za nový film.

Do Československa se vrátil Myzet v roce 1947 na pozvání ministra informací Václava Ko-
peckého, který mu nabídl práci. Avšak ani přes tuto podporu se mu nepodařilo realizovat
scénář, který napsal s J. Höferovou, *Praha Mozartova*. Scénář byl na Filmové radě podro-
ben tvrdé ideologické kritice a po mnohaměsíční práci na technickém scénáři byl pro-
jekt – zřejmě i vzhledem k jeho nákladnosti – odložen. Při jednání na Filmové radě v roce
1951 si Myzet stěžoval, že se s ním nezachází tak kamarádsky, jak by se mělo a připomí-
nal své zásluhy na ŠACHTĚ POHŘBENÝCH IDEÍ. Podle ředitele Oldřicha Macháčka bylo nutné
Myzetovu situaci, která byla „trapná, nechutná a vůči němu nespravedlivá“, řešit. Ministr
Kopecký pak prosadil, aby byla Myzetovi přidělena režie filmu PÍSNIČKA ZA GROŠ.⁸⁵⁾

Pro Antonína Ludvíka Havla znamenal konflikt s cenzurou konec filmování. Pokusil se
sice založit ještě filmovou společnost, avšak realizovat nový film, sociální příběh z po-
hraničí, se mu již nepodařilo. Po létech svou situaci vylíčil takto:

„Po úspěších u veřejnosti – neoblíbě však úřadů, cenzury a vládnoucí třídy, znovu jsem
začínal. Napsal jsem nové sociální drama z ovzduší našeho pohraničí. Veškeré úspory

81) Údaj uvedl Myzet v dotazníku, který předkládal roku 1947 po svém návratu do Československa, viz SUA, fond PŘ Praha 1941 – 1950, sign. M 3108/20.

82) Viz SUA, fond PŘ Praha 1941 – 1950, V 3229/6.

83) Alespoň takto po létech komentoval své rozhodnutí opustit Prahu, viz Josef Kašpar, *První film o ha-
vích*. „Zárubecký havíř“ 13, 1961, č. 29 (24. 7.), s. 2.

84) Tato činnost není přesně doložena, sám Myzet uváděl, že hrál v 1100 filmech, mj. že spoluúčinkoval ve
filmech CÍRKUS, SVĚTLA VELKOMĚSTA, MODERNÍ DOBA, DIKTÁTOR a MONSIEUR VERDOUX. Viz jr., *Hrál jsem
s Charliem Chaplinem*. „Večerní Praha“ 9, 25. 6. 1963, č. 147, s. 3. Myzetovy zážitky z Ameriky zachyti-
ly jeho dopisy, adresované Jiřímu Wolkerovi a jeho matce, viz c. d. v pozn. 36, s. 373 – 379. O Myzetově
působení v USA viz také A. J. Urban, *Město, zvané Hollywood*. Praha 1935; Václav Wasserman,
Myzet a Stroheim. „Film a doba“ 5, 1959, č. 1, s. 53 – 54.

85) Viz NFA, fond ÚŘ ČSF, Filmová rada 1949 (14. 11.) a 1950 – 52 (29. 9. 1951).

vložil jsem pro uskutečnění nového filmu. Angažoval jsem dramaturga Julia Lébla, Prokūpka, jako laboranta, Bauerovou jako střihačku, Mary Jansové svěřil jsem titulní roli a sám jsem chtěl film režimovat a hrát hlavní roli. Bohužel, finančník, který měl společnost financovat a také pro začátek uvolnit dostatek prostředků, zmizel a já se svými spolupracovníky zůstali jsme bez prostředků, nervově sám uštvan. Zhroucení tohoto podniku, o kterém v některých novinách byly zmínky a kladeny v něj naděje a nepřítel úřadů zavinily, že jsem již neměl dostatek sil pracovat v tvůrčí práci.⁸⁶⁾

Antonín Ludvík Havel se pak stal továrníkem a velkoobchodníkem. Začínal jako obchodní zástupce, byl majitelem výroby cukrovinek a zabýval se i prodejem čsl. třídní loterie. V roce 1926 získal povolení k prodeji radiotelegrafních a radiotelefonních přístrojů, zařízení a součástek a později začal vyrábět levné rozhlasové přijímače, které jsou dnes ceněným sběratelským artiklem.⁸⁷⁾ Výroba skončila v roce 1938 konkursem.⁸⁸⁾ V té době měl již Havel podnik na výrobu plynových masek a figuroval ve velkoobchodu s textilem, který vlastnil jeho syn. V srpnu roku 1943 byl Antonín Havel zatčen gestapem pro podezření ze špionáže a vězněn nejprve v Praze na Pankráci. V prosinci byl pak přemístěn do Malé terezínské pevnosti s poznámkou „návrat nežádoucí“. Vzhledem k zdravotnímu stavu byl propuštěn 1. května 1945.⁸⁹⁾ Firma Havel a spol. byla po roce 1945 znárodněna.⁹⁰⁾ Antonín Ludvík Havel pak dožíval ve své vile v Černošicích (původně patřila malíři Jansovi). Pracoval krátce v Mechanice, kde se jako zlepšovatel zabýval výrobou fotografického blesku. Vzhledem k špatnému zdravotnímu stavu však musel odejít do důchodu. Ústřední ředitel Čs. filmu Alois Poledňák podpořil v roce 1960 Havlovu žádost o osobní důchod. Antonín Ludvík Havel navštívil ještě jednou Ostravu, v roce 1961, na Den horníků.⁹¹⁾

Zdeněk Vilím po problémech se ŠACHTOU učinil ještě jeden filmový pokus. V roce 1922 byl výrobcem filmu Karla Lamače DRVOŠTĚP, jehož ateliérové scény vznikaly mj. v berlínském studiu Am Zoo. Ještě v roce 1923 žádal o vydání pasu do Německa za účelem

86) Viz c. d. v pozn. 53, s. 8.

87) Podle Bohuslava Švarce do Havlova výrobního programu patřily tyto značky rozhlasových přijímačů: Picoleta, Picoleta II., III., Picoleta 1932, Salon Picoleta, Universal Picoleta, Legie, Legie Special, Olympic, Universálka, DK9W, U 34, RH 5, RHG3 (gramoradio), Junior, Zlatá legie, Melodie 36.

88) Archiv Krajského obchodního soudu, Obchodní rejstřík, AXXII/164.

89) Jistou představu o špionážní činnosti A. L. Havla a jeho syna Vladimíra za německé okupace a o jeho terezínském věznění dávají záznamy poválečných výpovědí, např. protokol Williho Abendschöna, bývalého vrchního tajemníka Gestapa v Praze a svědecká výpověď A. L. Havla proti řediteli Malé pevnosti v Terezíně H. Jöcklovi, viz Soukromý archiv rodiny Hrubých, Kralovice. Opis Protokolu výpovědi W. Abendschöna je také přiložen ve spisu Havlů v Archivu hl. města Prahy ve fondu válečných škod 1938 – 1945, sign. 050200/04.

90) Ve výše zmíněném archivu je možné se seznámit se škodami na zdraví a na majetku, které v roce 1945 přihlásili Antonín Havel a jeho syn Vladimír. Znárodněna byla nejen firma Havel a spol., ale i bratislavský velkoobchod textilem, konfekčním a galantním zbožím syna Vladimíra. Doplňme, že syn Vladimír Havel (1920 – 1993), spolumajitel firmy Havel a spol. a majitel velkoobchodu s textilním zbožím v Bratislavě dostudoval po válce přírodní vědy (RNDr.) a techniku, pracoval ve Fyzikálním ústavu a VÚ matematických strojů. Po roce 1989 se na živnostenské oprávnění zabýval výrobou doplňků pro počítače a mj. i vývojem psacího stroje pro slepce. Podle výpovědi jeho dcery Izabely Havlové dne 18. 5. 1999 zapsala Eva Strusková.

91) Josef Kašpar, *Byli s námi*. „Zárubecký havír“ 13, 1961, č. 36 (2. 10.), s. 2.

filmování, ale jeho cesta zřejmě nepřinesla úspěch. Vilím pak oblast filmu opustil a pracoval jako lékárník, kromě toho pokračoval ve výrobě kosmetiky značky Nutri. Byl zřejmě úspěšný, neboť si postavil vilu Na pavím vrchu (Nad Santoškou) na Smíchově. Zde v druhé polovině třicátých let zřídil laboratoř, kde experimentoval a testoval přípravky a léky na opicích. Nepřímo informaci potvrzuje hlášení obvodního inspektora Josefa Blahníka při vyšetřování udání na Vilíma v březnu roku 1935:

„Nechal si přinést opici, pro kterou poslal Vilím slečnu účetní a po přinesení do kanceláře, lehla si tato na stůl, aniž by věnovala svému okolí pozornost. Po pohlazení po hřbetě jak Vilímem, tak i slečnou účetní vyzván byl i jmenovaný, by opici pohladil, což učinil a opice zůstala klidná. Proto

nemůže se s určitostí tvrdit, že by byla opice kousavá, když není nikým vydrážděna.“⁹²⁾ Vilímovo podnikání zastavila válka, kdy jeho výrobu převzala německá firma. Po válce začal znovu a ve své vile zřídil výrobu náplastí. Po znárodnění byl jeho provoz začleňován pod Spofu a Vilím zůstal krátký čas vedoucím, po roce 1948 byl zbaven místa a jen s obtížemi čelil příkazu vystěhovat se z Prahy. Nakonec dožil, s více infarkty, v suterénním bytě své vily.

Práce ve filmu byla pro Antonína L. Havla a Zdeňka Vilíma jen epizodou. Socializační tendence, jež svým filmem prosazovali, po létech zasáhla do jejich životů a zbavila je majetku i možnosti svobodné práce. Jedině Myzet film neopustil. Znárodněný film však ani jemu sny nevyplnil. Díky ministru Kopeckému sice natočil film PÍSNIČKA ZA GROŠ (1952), filmový obor jej však nepřijal a přetrvával jako trpěná figura, využívaná pro demonstraci navrátilce z bájného Hollywoodu.

Vyznění příběhu filmu ŠACHTY, vezmeme-li v úvahu i následné životní osudy protagonistů, je tedy svým způsobem paradoxní.

Závěr

Nález ŠACHTY POHŘBENÝCH IDEÍ rozšiřuje obraz českého filmovnictví počátku dvacátých let. Reprezentuje v té době ojedinělou snahu využít film pro zobrazení sociální reality jako prostředku, který by působil na veřejné mínění. Předchází tedy těm filmovým



Rudolf Zdeněk Vilím

Foto archiv

92) Viz pozn. 82.

hnutím a autorským programům, které se spojovaly s různými sociálními i ideologickými programy a využívaly filmu jako uměleckého i propagandistického nástroje.

Film vznikl v poloamatérských podmínkách: natáčeli jej lidé s malými filmovými zkušenostmi, s minimálním rozpočtem a s omezenými realizačními možnostmi. Autoři – autodiakti nebyli s to teoreticky formulovat nový estetický koncept filmu. O žádných jejich úvahách tohoto typu se nedochovaly žádné zmínky a bylo by zbytečné se pokoušet o následné spekulace. Také politický koncept filmu je přinejmenším naivní. Nicméně nelze přehlédnout zajímavé znaky, které tato práce obsahuje, a to v pojetí syžetu, využití reálů i v kompozici. Připomínáme již zmíněnou hypotézu, že nové kvality tohoto kontroverzního filmu vznikaly také díky nutnosti film přepracovávat, tedy – paradoxně – díky cenzuře.

Film je tedy nejen zajímavou autorskou výpovědí Antonína Ludvíka Havla a Rudolfa Myzeta, ale dokumentem, reflektujícím vize a iluze české společnosti na počátku mladého státu.

PhDr. Eva Strusková (1937)

Filmová kritička, redaktorka, archivářka. V současné době pracuje v NFA, kde realizuje projekt Oral History – Osobnosti české kinematografie.

(Adresa: NFA, Malešická 12, 130 00 Praha 3)

Poznámka autorky

Autorka děkuje Mgr. Vlastě Měšťánkové ze Státního ústředního archivu i kolegům z Vojenského historického archivu a Archivu hlavního města Prahy za pomoc při vyhledávání materiálů, rodině Hrubých z Kralovic a Zdeňkovi Vilímovi za poskytnutí materiálů z rodinných archivů; kameramanům Svatopluku Malému, Jaromíru Šofrovi a Miroslavu Ondříčkovi za konzultaci obrazů Macháčkova rozjímání; pracovníkům Národního filmového archivu za připomínky k textu a za spolupráci na obrazové dokumentaci; Bohuslavovi Švarcovi za konzultaci Havlových radiopřijímačů.

Šachta pohřbených ideí

Zdeněk Vilím, 1921

Režie: Rudolf Myzet, Antonín Ludvík Havel. **Námět a scénář:** Antonín L. Havel. **Kamera:** Rudolf Kopřiva. **Architekt:** Bohuslav Šula.

Hrají: Rudolf Myzet (havíř Macháček), Anatol Montalmare (ing. Oblomský), A. Janderová (Oblomského žena Olga), Antonín L. Havel (ing. Skála), Václav Menger (havíř Dobeš), Blažena Částková (Havlenova sestra), Míla Holeková (Kohoutka), Ellen Simonová (Jarmila), Eduard Ševčík (uhlobaron Siegfried Kohlmann), Zdeněk Vilím (mladý Havlena), Eduard Bartoš (Konrád Havlena) ad.

Další citované filmy:

Drvoštěp (Karel Lamač, 1922), *Koryatovič* (Jan Just-Rozvoda, 1922), *Legionář* (Rudolf Měšťák, 1920), *Písníčka za groš* (Rudolf Myzet, 1952), *Ty petřínské stráně* (Thea Červenková, 1922), *Za čest vítězů* (Antonín Ludvík Havel, Julius Lébl, 1920), *Za svobodu národa* (Václav Binovec, 1920).

SUMMARY

PIT OF BURIED IDEAS

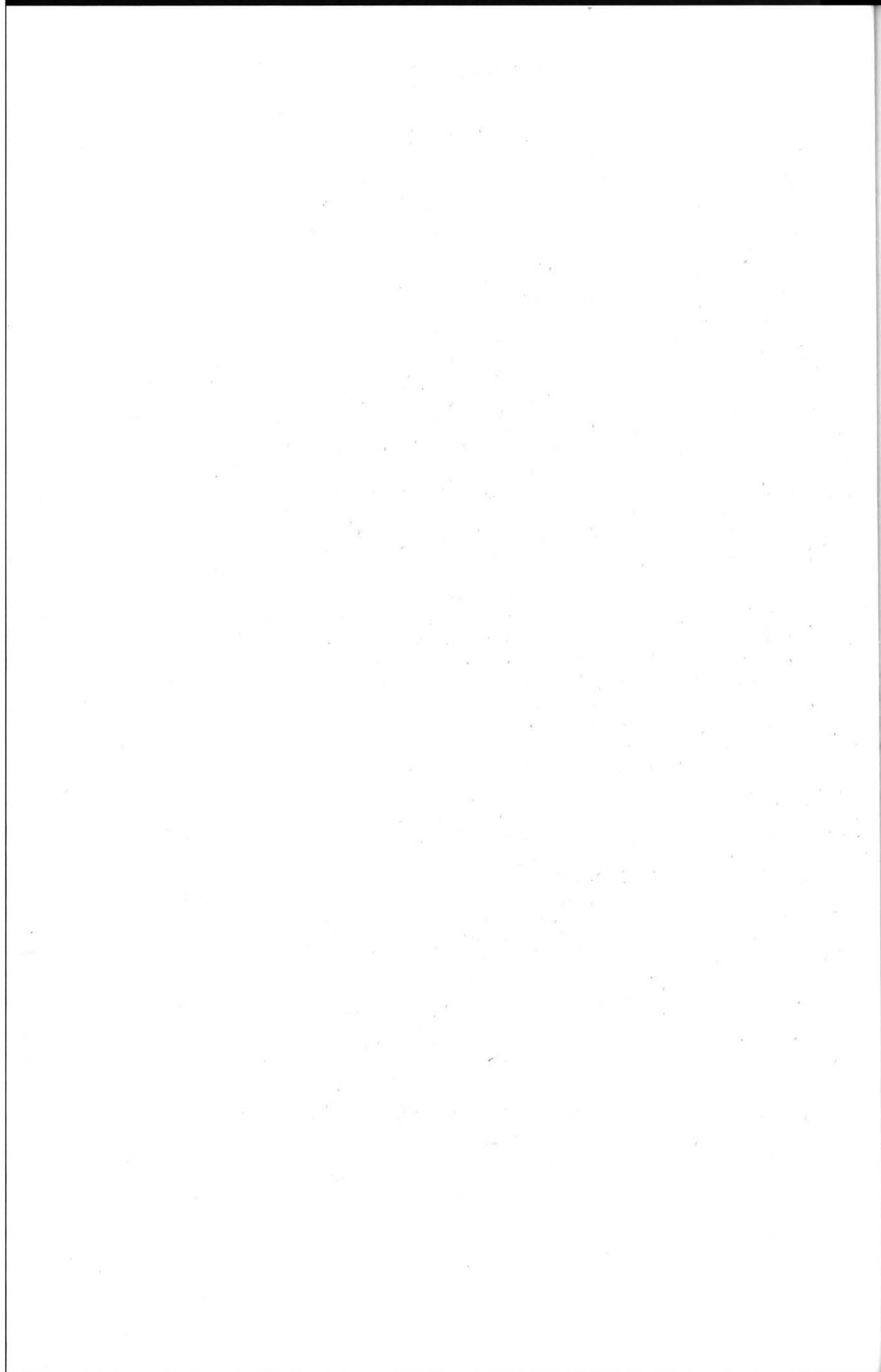
A History of Film

Eva Strusková

The Czech film PIT OF BURIED IDEAS, a social drama from a mining environment, was made in 1920 in the region of Ostrava and its cinema screening was preceded by a censorship scandal. The film, considered lost for many years, was acquired by the National Film Archive at the end of the 1990s. The circumstances surrounding the advent of this unique Czech film project are described by people who were involved in the filming; their reminiscences were printed in regional press reports at the beginning of the 1960s. An analysis of the archive censorship documents from the Twenties, particularly when viewed in connection with the period press articles gives an idea of the political delicacy of the film's theme. The documents included, among other things, the original version of the film, some of the film's titles and also its title sheet. The first big scandal involving the censorship of the film produced in pre-War Czechoslovakia ended with a quiet compromise. It was finally released in 1921 without drawing the attention of the public or cultural circles. It was not until the 1950s that basic filmographic data about PIT OF BURIED IDEAS were compiled and published – evidently with the assistance of one of the directors and actor Rudolf Myzet.

An initial analysis of the censorship documents in which the film's title sheet had survived, published in *Illuminace* (1992, no. 1), led to the hypothesis that several versions of the film existed. Further study was made possible with the discovery of the film itself. The acquired tinted copy which has survived almost in its entirety, established the singularity of the director's aims, in particular, the endeavour to capture the drama of the mining region and to reflect an image of cooperative Socialism. The semi-amateur film is also fascinating from the point of view of photography and montage, even with their considerable artistic limitations. A comparison of quotations from the original screenplay and other verbal sources with the newly discovered copy confirmed that the film had survived in its third version. The reduction of material (the original version was 1900 m, the surviving copy 1322 m) indicate manipulation with the material, particularly with regard to censorship requirements. The documentation also proved that the filmmakers were Antonín Ludvík Havel and Rudolf Myzet (and not Myzet alone, as was traditionally understood for many years). The film's producer was the physician PhMr Rudolf Zdeněk Vilím. The filmmakers belonged to the same generation – they had war experiences behind them and were evidently lured by the new genre of film. The problems with the censors and the film's insignificant recognition affected their careers. Film and theatre actor Rudolf Myzet left for Hollywood and returned to Europe only after the War. Havel and Vilím became entrepreneurs (the former produced Czech radio receivers, the latter cosmetics), however, their firms were confiscated during the Protectorate (Havel was even sent to Terezín concentration camp). The businesses which were restored after 1945 were nationalised shortly afterwards. The former advocates of socialisation then spent their retirement in penury. – The film PIT OF BURIED IDEAS is a valuable addition to the collection of Czech films from the early 1920s as an immediate film reflection of the social atmosphere and the visions and illusions upheld by a sector of 20th century Czech society.

Translated by Karolina Vočadlo



Články

ZABRISKIE POINT

Oliver Bakoš

Návrat k filmu, ktorý človek vníma s odstupom času, znamená i stretnutie s vlastnou pamäťou. Výsledkom býva často sklamanie, ale v lepšom prípade i prekvapenie. Na mnohé scény možno postupne zabudnúť, iné sa iste aspoň čiastočne „menia“ – vďaka niekdajšej nepozornosti. Dielo, ktoré nás už dávno oboznámilo so svojim videním sveta a so svojimi pravdami, sprevádza podvedome tušená povinnosť, ktorá každého čaká v tejto anamnéze. Zahmlené, stratené a celkom subjektívne náhľady, ktoré kedysi ležali na horizonte mladosti a predurčovali jej pohyb, sa náhle sprítomnia s neočakávanou intenzitou. Zvyčajne nie je až tak veľa toho, čo divák očakáva: isté hudobné motívy, obrazy, príbeh a najmä – pôvodný dojem z celku. Jednotlivé detaily akoby na seba naviazali množstvo vtedajších reflexií a podnecovali k prirodzenej konfrontácii s neskoršou či dnešnou skúsenosťou.

V tomto zmysle sú Antonioniho filmy stále svieže – skúsenosť s jeho dielom nikdy nie je iba rehabilitáciou toho, čo zostarło. Filozofické poslanstvo jeho tvorby akoby sprevádzala určitá predvídavosť voči dnešku, ukrytá v otázkach vyslovených v podtexte. Tým, že sa prenesú do novších čias, rozrastajú sa do svojich nových podôb. Ich prirodzeným médium však zostáva onen pôvodný film. Navzdory všetkému, čo o relatívnosti skutočného a „dôležitého“ vôbec vieme, akoby film bol tou zázračnou plynúcou riekou, do ktorej človek môže, ba dakedy i musí vstúpiť dvakrát.

Nikto sa neubrání pocitu tejto súvislosti: opäť prestáva veriť tomu, že postavy, ktoré pred ním vystali, sú iba pominuteľné tiene. Tuší, že na seba nevzali ľudskú podobu iba kvôli znázorneniu určitého gesta, lež preto, aby v priestoroch imaginácie rozochveli krehkú strunu, ktorej tón ľudskú bytosť dokáže vrátiť k sebe samej. Určite vie, že tisícokraký odkaz na prírodu a na jej konštantné tvary vytvára iba pozadie nekonečnej premeny, ukrytej v konfliktoch a vo vytúženej katarzii.

K hĺbke tohto návratu prispieva azda i to, že každú z ústredných postáv Antonioniho filmu presne identifikuje iba určitá pomyselná nejasnosť všetkých jej polôh a vzťahov: ich rozmer akoby ničím nezačínal a nekončil. Ak by sme úmyselne použili starý dobrý pojem „hrdina“, nedostali by sme sa s jeho pomocou pravdepodobne ďaleko. Chýbalo by vždy niečo z ostro vytesaných rysov presného a nemenného charakteru, ktorý dôsledne podmieňuje vnútornú logiku činov. Rovnako ako kedysi, nedokázali by sme ani dnes celkom presne určiť, či ide o hrdinu „záporného“ alebo „kladného“, nevedeli by sme sa ustáliť v názore, či je tá-ktorá postava v konečnom dôsledku sympatická alebo nie. Mohli by sme sa z tých či oných dôvodov pre takéto riešenie jednoducho rozhodnúť, ale stratili by sme zo zreteľa najjemnejší motív plynúci z vlastnej autenticity Antonioniho postáv:

žiadna nie je proklamáciou apriórne skonštruovaného hesla či typu, ktoré by na sebe mohla niesť ako nálepku. Naopak, každá má, podobne ako živá bytosť, nekonečne veľa srdce i tvárí. Kód k určitému činu si postava nesie v sebe len v jeho univerzálnej podobe. Jeho dôsledky určite v mnohých prípadoch sledujú aj kliše vedomých a (ne)rozumných úmyslov, ale rovnako často sa triešia o záhadnosť a náhodnosť vonkajšieho sveta, prípadne sa vychyľujú z predurčenej dráhy v dôsledku bezprostredných vnútorných pohnutí. Ak cítime, že sú nám v mnohom blízke, ceníme si ich nie na základe hodnôt, ktoré bezprostredne reprezentujú, ale skôr kvôli vnútornému a presvedčivému bohatstvu všetkých možností, ktoré im Antonioniho jemná psychologická kresba poskytuje a ktoré odkrýva v premyslenom sukcesívnom postupe.

V tejto podobe, plnej vnútornej neurčitosti a nestálosti, sa pred nami vynára i postava Marka, protagonistu filmu ZABRISKIE POINT. Charakterizujú ju mnohé neúspechy, vnútorná rezignácia na štúdium, častá zmena názorov a striedanie povolaní, ktoré azda sú v určitom kontraste s pragmatickou voľbou priamych riešení „zásadných“ problémov. Nepochybne však nie sú vždy v súlade s vnútornou povrchnosťou dôvodov, ktoré k týmto riešeniam vedú. Už tým je apriórne vylúčená spomedzi akýchkoľvek napodobení polobožských postáv antických tragédií. Jeho ľudsky ohraničené a v princípe neúspešné pokusy vykročiť zo schémy morálnych daností priestoru, v ktorom sa pohybuje a z ktorého ho z času na čas unikne iba na základe zúfaleho a pevného odhodlania, však akoby ho napriek tomu viedli k onej „nesmrteľnosti“, pretavenej do novšej podoby pustovníkov a outsiderov tohto storočia. Viac cítime, ako vieme, že pravdepodobne nejde o celkom zbytočnú púť, že je zvláštnym rozvinutím a obohatením všeobecnej ľudskej skúsenosti: viaže na seba celý rad výpovedí a činov, ktoré môžu napovedať i takýto hlbší zmysel. Preto i bezvýsledná cesta z krutej hladiny prízemnej životnosti, ktorá zdanlivo smeruje každým záchvevom života iba do nezmyselného prázdna, postupne nadobúda výrazný význam práve v opačnom zmysle.

Ak by sme akceptovali sociologizujúci predpoklad, že onen „hrdina“ vlastne reprezentuje celú spoločnosť, prípadne jej menšiu časť (napríklad revoltujúcu mládež), nemohli by byť naše konzekvencie o nič určitejšie. Vo vzťahu k všeobecnej výpovedi završeného ľudského osudu, ktorého sme svedkami, by bol rovnako neplodný i implicitný predpoklad púheho (bezduchého a nezmyselného) „diania“ alebo „trvania“, ktoré film ako celok zdanlivo tiež ponúka. Divák s podobným presvedčením by mohol zostať v polohe laxnej pozornosti voči atraktívnym dojmom a rezignovať na obligátne prekračovanie hraníc medziľudských vzťahov. Film akoby napokon nevylučoval i túto možnosť: možnosť prostej, povrchnej, hedonickej, vizuálnej, muzikálnej (atď.) konzumácie diela, uprostred množstva podobných priemyselných zábavných produktov. Svedčí však proti tomu fakt, že film nikdy nebol v tomto zmysle akceptovaný a snáď práve preto nikdy nebol ani komerčne úspešný. Ak ho však zjednodušíme práve v tejto rovine, potom s jeho kritikou či analýzou môžeme byť veľmi rýchlo a ľahko hotoví.

Včerajšieho i dnešného diváka či kritika však z takejto konformnej roviny vytrháva iritujúci intelektuálny podtext diela. Je to citeľné najmä v tých miestach, ktoré by predchádzajúci názor zdanlivo najviac podporovali. Zvláštny rytmus, ktorý nepretržite osciluje medzi kontroverznými eruptívnymi náladami na začiatku, je podčiarknutý silným kontrastom poetického ticha impozantnej hornej krajiny (v Údolí smrti). Rýchlo sa

striedajúce sekvencie sa náhle prelínajú do pokoja a mlkivosti celkom odlišnej výpovede. Jemný poukaz na milióny rokov, v ktorých príroda vyprahnutého Údolia smrti nezmenila svoju podobu, kladie každý parciálny aspekt do iného z významujúceho svetla: pod zorný uhol večnosti.

Nemusí byť určujúci, ale v podtexte diela ako celku rozhodne prítomný je. Pohľad na monumentálne prírodné javy klasická estetika viazala k napätiu konečného a nekonečného. Nekonečno, veľkosť, nadmernosť, ktoré presahujú hranice akejkolvek predstavy, vedú ľudskú bytosť k bezprostrednej aktivizácii všetkých duchovných síl. To, o čom klasici v tejto súvislosti iba uvažovali, programovo domýšľal i Schopenhauer:

„...že před námi se náhle vynořivší výhled na hory nás tak snadno uvede do vážné, zřejmě i vznešené nálady, spočívá zčásti na tom, že forma hory a z ní vznikající obrys pohoří je jedinou stále *trvajícím* linií krajiny, jelikož jedině hory vzdorují rozkladu, který rychle zachvacuje vše ostatní, i naši vlastní, efemerní osobu. Ne, že by při pohledu na hory toto všechno vstupovalo do našeho zřetelného vědomí; nýbrž temný pocit toho se stává základním basem naší nálady...“⁽¹⁾

Podľa Schopenhauera pohľad na prírodnú scenériu uvádza myslenie „do správneho pohybu“ (t. j. pohybu správnym smerom). Iba vtedy sa všetky partikulárne prejavy predmetu alebo jeho modifikácie môžu stať pre myslenie rovnako dôležitými a významnými. Odlišujú sa práve tým od púhej abstrakcie, alebo reflexie subjektívnych predstáv – myslenie vtedy postupuje práve opačne. Schopenhauer ilustruje toto presvetlenie vedomia starým indickým príslovím: „Každé zrnko rýže vrhá svůj stín.“⁽²⁾

Analógia s náladou a myslením protagonistov Antonioniho filmu sa v danom kontexte ponúka zvlášť naliehavo: i keď je prítomnosť prírody v pravom slova zmysle vlastne neuchopiteľná, predsa posúva ich myslenie k prehodnoteniu vlastného vnútra. Pokojnú atmosféru, ktorú prostredie čistej prírody Údolia smrti vyžaruje, nakoniec popísal i sám Antonioni v spomienke na nebezpečnú príhodu, ktorá sa odohrala pri nakrúcaní:

„Současně jsem se rozhlížel po krajině. Znal jsem ji dobře, denně jsem ji vídal a nebylo na ní teď nic odlišného. Pomyslel jsem si, že je-li krajina stejná jako jindy, není důvodu, abychom jsme se my změnili z živých v mrtvé. Musel jsem se té docela samozřejmé nevěřícnosti usmát.“⁽³⁾

Príroda relatívne nemení práve tú podobu, ktorú pred miliónmi rokov nadobudla. Vo svojej stálosti upozorňuje na význam zmeny vymedzenej hranicami ľudského života. Neponúka teda iba otázku o stabilite súcna vôbec, otázku o zmysle pretrvania všetkých živých foriem, ale aj otázku premeny a stálosti hodnôt.

Význam *zmeny*, zrodu nového, celostný zmysel diskontinuity zdôrazňuje Antonioni priamo i nepriamo. Nestačí letný pohľad na koryto vyschnutej, kedysi nepochybne obrovskej, rieky: dotvára ho záber na vysvetľujúci nápis, ktorý hrdinka (Daria) aj nahlas číta. Prírodný fakt je zrazu „prehováraný“ (neosobnou) ľudskou rečou: predostrie sa aj na informačnej tabuli v podobe písma. Znie práve v „nedotknutej“ krajine, ktorá je však artikulovaná poznaním a civilizačnou intonáciou. Nedotknutosť nenarúša iba vyhládka,

1) Arthur Schopenhauer, *Svět jako vůle a představa II*. Pelhřimov 1998, s. 296.

2) Tamtiež.

3) Michelangelo Antonioni, *Kuželník u Tiberu*. Praha 1989, s. 268.

akoby „naservírovaná“ na striebornom podnose, samotná cesta, spomenutý umŕtvujúci písaný text i schematizujúci nákras či piktogram okolia – aj keď naznačujú, že všetko podstatné i objavné sa v tomto prostredí už dávno odohralo. (Samotné anglické slovo *point*, ktoré nachádzame v názve miesta, má viacero významov, od prostého „bod“, ktorý nemá rozmery, cez „zorný uhol“ až po „myšlienku“). Civilizačný aspekt, do ktorého je prostredie zasadené, zdôrazňuje aj komentár turistu, otca rodiny, ktorý túto ponuku v plnej miere akceptuje: primárny úmysel, ktorý vzbudzuje reflexia prírodnej scenérie, smeruje nekompromisne iba k všetkoprenikajúcemu účelu – v danom prípade k myšlienke ekonomickej a fyzickej exploatácie akokoľvek nehostinných miest, teda k „stavbe motela“. Hlbší význam tejto chudobnej a jednoznačnej metafory, alebo azda odkazu na nevykoreniteľnú predurčenú schmatickosť vedomia, podčiarkuje i realizácia podobnej „predstavy“ iba o niekoľko kilometrov ďalej: majestátne a architektonicky zaujímavé komfortné sídlo v púšti.

Nie je preto náhoda, že k vnútornej premene oboch protagonistov (Marka i Darie) dochádza práve na mieste, ktoré sa prezentuje práve ako *prírodný* priestor: vo chvíli, keď prekročia múr, spoločne vlastne prekročia aj spomenuté civilizačné a ochudobňujúce hranice. Vstup do prírody nadobúda zmysel i ako prirodzené vytesnenie spoločnosti, ktorá oboch od počiatku irituje, napáda, ignoruje alebo využíva.

Mark sa tomuto neznesiteľnému tlaku snaží čeliť jeho vlastnými prostriedkami, akoby nasledoval nietzscheovský princíp aktívneho hriechu: dopúšťa sa krádeže, proklamuje odhodlanie k smrti a k násiliu. Daria využíva skôr jemnejšiu alebo ženskejšiu formu úniku pred sociálnou agresivitou (ilustrovanou napríklad deštruktívnymi útokmi skupinky detí: najprv na bar, následne i na ňu samotnú). Je to však forma úniku, ktorá tiež neposkytuje príliš veľa možností – ide vlastne o únik pod ochranné krídla bohatstva a moci.

Prvý kontakt Marka a Darie má ešte všetky znaky prostredia, ktoré vedome opúšťajú v dobových rekvizitách, symbolizujúcich práve danú spoločnosť: v aute a v lietadle. Osobný kontakt či prehovor je zdanlivo nemožný – kontakt (ukradnutého) lietadla a (požičaného) auta pripomína skôr brutálny vojnový výjav, než pokus o vzájomné zoznámenie alebo zblíženie dvoch mladých ľudí. Všetko sa mení až vtedy, keď tento kovový pancier odkladajú, keď prekračujú spomenutú hranicu a vstupujú do prírodného prostredia. Obaja s nákladom svojich bolestí, ambícií a túžob. Zdá sa, že každý z nich hľadá predovšetkým pochopenie a úprimnosť.

Divák o tom vie od počiatku. Antonioniho film začína ako filmový dokument s vyhranenou ľavicovou orientáciou: zobrazením americkej spoločnosti vo vybraných aktuálnych situáciách, ktoré reprezentujú všetky jej momentálne „neduhy“: brutalitu, agresivitu, nespravodlivosť, anarchiu, individuálnu nespokojnosť a neistotu, to všetko navyše na pozadí vojny vo Vietname. Produktívneho hospodárskeho kolosu sa to podstatne netýka. Plní svoje funkcie naďalej, aby uspokojoval materiálne a (svojím spôsobom) azda i duchovné potreby života. Revoltujúca mládež sa v nekonečných a únavných diskusiách odhodláva ku konfliktu s mocou (k štrajku študentov), k protestom proti asertivite, rigidite, ľahostajnosti, ktoré (ako cítia) sa im vnucujú násilne a zvonku. Ich vzdor spoločnosť potláča represívnou mocou – políciou. Každá z oboch strán (polícia i vzbúrení študenti) pritom v Antonioniho citlivom podaní nastavuje krivé zrkadlo druhej.

Mark, bývalý študent, sa z tohto pohybu vymyká – rozhoduje sa pre rúzne (anarchistické) riešenie situácie, a vôbec nevedno či v mene dajakých ušľachtilých ideí. Celá „jeho“ radikálna skupina chce hovoriť s mocou jej rečou – rečou zbraní. „Som pripravený zomrieť, ale nie nudou!“ tak Mark formuluje v niekoľkých bonmotoch svoje východisko. Nuda sa trýznivo dotýka každého individua: svet sa stáva čímisi vonkajškovým a ľahostajným. I keď nuda človeka vedie aj k tomu, aby sa zaoberal sám sebou, jej tlak je časom neznesiteľný. Skôr či neskôr je potrebné nude uniknúť za každú cenu, ale možnosti úniku sú nesmierne obmedzené. Človek si môže klásť otázky, ktoré sa týkajú priamo jeho existencie, alebo hľadať únik v horúčkovitej aktivite, ktorá svet znovu sprítomňuje, akokoľvek je človeku ľahostajný. V tom vlastne nachádza východisko aj Mark.

Konkrétna odpoveď, ktorú chce Mark dať represívnej moci, sa mu však nevydarí: policajta zastrelí ktosi iný. Samotná scéna smrti ním otrasie a jej okolnosti svedčia proti nemu. Preto sa ocitá na úteku – zneistený v presvedčení, či koná naozaj správne. Pôvodný postoj si preveruje: napríklad v obchode prepchatom potravinami prejaví záujem o sendvič – ale bez peňazí. Aj keď odpoveď predavača vlastne vopred pozná, je preň v danej chvíli dôležitá. Stáva sa v danom prostredí cudzincom, lebo sa ním vlastne chcel stať, ale nemal v úmysle stať sa ním sám voči sebe. Spomenutý hlbší nepokoj prezrádza i neskôr, keď zdôvodňuje Darii prečo ukradol lietadlo: zatúžil „aspoň na chvíľu zmiznúť zo Zeme“. Markovu vnútornú neistotu a rozháranosť Antonioni naznačuje celým radom subtilných detailov: pred naplánovanou akciou sa so spoločníkmi neustále uisťujú, že teraz to bude „naozaj“, že to bude „skutočné“. Darii priznáva, že zmysel nachádza iba v prekračovaní hraníc: askézu, disciplínu či idealizmus rovesníci už dokázali zredukovať na prázdne gestá. Antonioni nemá v úmysle zobrazovať dajaký povrchný charakter, iba zvýrazniť možnosť jeho vnútornej premeny.

Markov útek od spoločnosti môže mať iba „konkrétnu“ podobu: v kritickej situácii sa riadi iba bezprostredným impulzom. Mark ukradne lietadlo a smeruje do pustatín Údolia smrti. Daria, s ktorou sa tu stretá, náhodou tiež uniká do samoty – t.j. hľadá „zaujímavé miesta, vhodné pre meditáciu“.

Spomenutý spoločný vstup do prírody prináša obom nové podnety. Prerušenie hektického toku sveta tichom pustej prírody (tá je, podľa Markovho sarkazmu, „mŕtva“) sa postupne pretavuje do hlbšieho dialógu muža a ženy, ktorý nahľadáva ich pôvodné vyhranené stanoviská. Započúvajú sa do hlasu partnera a jeho základný tón už nie je vytvorený iba protikladnosťou, ale aj nastupujúcou harmóniou. Odkrýva sa ním vnútro, ale pomaly – ako život v pustatine. Jeho symbolom môže byť efemérna púštna rastlinka, ktorá „zblízka“ pripomína džungľu, môže ním byť stará opustená štôlna v kopci, ale i spontánny výkrik a pohyb mladosti, ktorým sa život prezentuje s intenzívnou naliehavosťou: kde nikoho a ničoho niet – tam niet ani smrti. Aby smrť mohla niekam vstúpiť, musí dokázať, že tam predtým nebola, musí preukázať a dosvedčiť prítomnosť života.

Rozkolísanie pôvodného chápania reality má pre oboch významné dôsledky: všetko vnútorné, radostné, spontánne vychádza napovrch, ale spolu s tým sa obnažuje aj všetko bolestné a temné. Najmä trýznivá neistota, ktorú možno vytušiť v prirodzenej túžbe po vzájomnom pochopení. Ani mlčanie, ani reč, ani čin neponúkajú predsa vôbec žiadnu istotu. A iba v takej istote aj navonok ošúchané slová nadobúdajú nový zmysel a význam.

Iba pomaly, krok za krokom, sa však zo živlu reči vynára prehovor jedného k druhému, ktorý je pravdivý iba vtedy, ak nemôže byť iný. Nechápu ho, až kým obaja neprehovoria slovami, v ktorých každý z nich spozná čosi zo seba samého. Iba vtedy každé slovo zazvoní a prenikne pancierom, ktorý ich chráni pred zlobou sveta. Nikto z nich sprvu neverí, že „sa práve k nemu hovorilo“ a práve to, čo v danej chvíli chcel počuť. Obaja potrebujú nové a nové uistenia, nové a nové slová. Potrebujú aj mlkve chvíle, aby sa slová usadili ako zvrátené zrníčka prachu tam, kam patria. Bolo by však určite veľmi naivné očakávať, že sa obe bytosti hneď roztvoria ako kvety na slnku a to iba dobrým slovom. Každá z nich si nesie svoje bremeno minulosti, náklad osudu a povinností, zvieravú obruč, ktorá presahuje i danú chvíľu. Ale reč sa nestráca – premieta sa do gesta, pomáha si ním: ruka, ktorá pohladí rastlinu alebo neživú vec, je rukou, ktorá sa môže života láskavo dotknúť kedykoľvek.

Mystické zjavenie „ľudstva“ v pustatinách, v podobe dvojíc v nekonečných obmenách lásky, nie je púhou metaforou – v archetypálnej pamäti ľudského rodu určite ležia štruktúry, ktoré nedovoľujú životu prehovoriť inak. Svet sa zaľudňuje, mení a obnovuje. Večnosť je iba tajomstvom, do ktorého sa život ukrýva pred zabudnutím. Chvíľa je spôsob, akým sa zabúda aj na večnosť samotnú a večnosť v nej zabúda sama na seba – pretavuje sa do prítomnosti. Akoby prezrádzala, že sa môže odohrávať a trvať iba v prestrojení okamihov. More času, akokoľvek je nekonečné, si svoju mieru už berie len z ľudského srdca. Nič už nehovorí o povahe hriechu a cnosti: morálne a vskutku správne je iba to, čo sa pripojí k tomuto rytmu v sebazabudnutí srdca. V ňom si človek pripomína nielen seba, ale predovšetkým nachádza druhého.

Ak je toto stretnutie naozaj takým, akým sa javí, nemôže zostať bez vnútornej odozvy – sféry života sú vždy širšie, než im to púha reč dovoľuje. Nikto sa sa nepýta, ako dlho to bude trvať. Opakovanie a súčasne vnútorná neopakovateľnosť tejto chvíle je paradoxným princípom života, jeho najposvätejším darom. Ak do ľudského vnútra presvitá žiara druhej bytosti – prejasní ho navždy. Smrť a zánik vtedy mínajú svoj cieľ.

Všetko temné, ukryté v miestach kam nová skúsenosť ešte nezostúpila, si ponecháva pôvodnú platnosť. Únik zo sveta, ktorý sa premietol do tejto skrytosti, by sa však mal nutne prejaviť i navonok. Pri návrate „k atribútom civilizácie“, Mark nachádza svet v pôvodnej konfigurácii. Postava policajta na parkovisku ho inštinktívne vedie k tomu, aby konal presne tak, ako prvý raz: skrýva sa, odisťuje revolver, mieri naň: policajt ako by vtrhol do sféry jeho najintenzívnejšej skúsenosti, ktorá v ňom mohla asociovať jedinou zlú myšlienku. Až po rozhorčenej reakcii Darie sa mu všetko začne javiť inak. Riešenie, ktoré už dávno premyslel, postráda po práve prežitej skúsenosti akékoľvek opodstatnenie. Rezignovane vytrasie z revolvera náboje a nechá ich padnúť do prachu: gesto, ktoré má preň bytostný význam. Zbraň, ktorá mala zabíjať, je teraz sama mŕtva a úmysel zabíjať sa premieňa na zlý sen. Zbraň personifikovala zlú súvislosť so živou bytosťou, jej snový tieň prebýval v jeho mysli aj v čase bdenia. Bdieť však už treba inak – bezduchý a pustý únik do aktivity, únik od seba samého, neprináša uspokojenie. Preto na otázku, či „nepoužiteľnú“ zbraň teraz zahodí (napríklad do vody), odpovedá záhadne, ale v tomto kontexte zmysluplne: „Pochovám ju!“

Je zrejmé, že svet sa dostal z polohy zlej a trýznivej ľahostajnosti: pri tendencii k životu, ktorá sa spontánne presadila, má a musí svet vyzeráť inak. Nezniesiteľné agresívne

symboly, dekorácie a reklamné pútače sa musia premeniť na obrazy, ktoré svet vykladajú inak. Mali by odhaliť jeho skrytú a novú tvár a umožniť predovšetkým nové *videnie* sveta. „Premaľovanie“ môže byť počiatočným bodom tejto cesty – môže svetu prinavrátiť charakter celkom odlišného a azda aj prijateľného zdania. Myšlienka premaľovať lietadlo komicko-naivným spôsobom evokuje práve túto zárodočnú formu nového názoru. Ukradnuté lietadlo sa týmto magickým aktom akoby zmenilo na „požičané“ lietadlo, ktoré treba „s poďakovaním vrátiť“: púť hrdinu má pokračovať v mieste, v ktorom bola prerušená, i keď (možno dúfať) už iným spôsobom.

Posun k pozitívnym hodnotám života zasadzuje etický princíp do nového rámca. V bode, v ktorom sa zdá byť myslenie a konanie Marka všeobecne akceptovateľné, teda v momente, v ktorom sa potvrdzuje a zvažuje rozsah jeho viny a neviny, však zasahuje slepá (ne)spravodlivosť. Oblúk činu a následku akoby teda začínal v tom istom bode: stratený syn Zeme sa navracia Zemi, aby tam, kde žil – zomrel. Umiera tým, čím chcel bojovať, vracia sa iba tak, že navždy uniká. Štruktúra činov a následkov akoby sa vzťahovala k (filozofickej) odpovedi spomenutého skúseného predavača na otázku o dôvere: čo si má s dôverou počať?

Už v časoch, keď myslenie začalo odoberať kompetencie osudu a mýtu a keď jeho jazyk nemal pre to primeraný výraz, sa všeobecná otázka existencie zahalila do morálnej a právnej formy. Jedna z prvých racionálnych metafor o súcne a nesúcne preto nepostrádala básnický rozmer: „Z čoho veci vznikajú, do toho vraj tiež podľa nutnosti zanikajú; lebo si za neprávosti navzájom splácajú pokutu a trest podľa určenia času.“⁴⁾ Ak Mark vysvetľoval Darii, že je potrebné vybrať si stranu, na ktorej človek stojí, namietala, že tých strán môže byť tisíc – nikde nie sú iba hrdinovia alebo ničomníci. Vývoj tomuto zdanlivo naivnému a intuitívnemu argumentu dáva určite „za pravdu“.

Smrť mladého hrdinu alebo „veľkého hrdinu drobných previnení“ sa stáva faktom, ktorý sa dal očakávať. V každom prípade si však žiada objasnenie, lebo fakt smrti práve prítomnosťou smrti prestáva byť mŕtvym faktom. Ak sme videli ako hrdina jestvuje, a nenachádzame následne v jeho smrti žiaden „pozitívny“ alebo protikladný zmysel, potom by sme mali pochopiť spôsob jeho *ne-existencie*. Iba tým môže byť oblúk jeho púte *tragický*, teda v tomto kontexte *zavrhnutý*. To, čo sa malo povedať, nespočíva v danom momente: nekončí záberom na smrť, ani na prach zvířený vetrom, či dajakým neutrálnym pozadím. Faktom je iba *prítomnosť neprítomnosti* hrdinu, a tá predstavuje ďalšie určujúce východisko. Dej pokračuje životom, ktorý stojí voči smrti v danej chvíli zdanlivo bezmocne. Musí byť *vidieť* (žiada si to médium filmu) ako nebytie a ničota pôsobí na bytie, ak má v niečom nasledovať naznačenú cestu života, ak táto nemá vyznievať ako celkom márna a nezmyselná.

Daria sa ponáhľa na dohodnuté stretnutie (s milencom). Cestou ju zasiahne správa o Markovej smrti – hlbšie ako očakávala. Prijíma ju ako poranená bytosť, skrútená v temnom rytme bolesti a nemého smútku. Je obrátená do skrytosti – chrptom k divákovi, ktorý nemá čítať tento smútok z tváre, len z jej ne-pravidelne rozochvievanej opustenosti, znázornenej bolestným knísaním, rytmus ktorého vôbec nesúvisí so sprievodným rytmom hudby.

Ide vlastne o druhý významový hudobný vstup, ktorý dopĺňa to, čo je inak nevypovedateľné a nezobraziteľné. Nie je rovnako intenzívny, ako ten, ktorý sprevádza symbol

4) Anaximandros. In: *Antológia z diel filozofov I*. Bratislava 1970, s. 52.

zrodu alebo lásky v scénach v púšti. Využitie hudby rockovej skupiny Pink Floyd vo filme ZABRISKIE POINT nepochybne vo svojej dobe zodpovedalo požiadavkám náročnejšieho poslucháča. ZABRISKIE POINT určite nie je prvý film, v ktorom bola použitá rocková hudba, ale pravdepodobne dovtedy v máloktorom zaznela tak presvedčivo. A vlastne i prekvapivo. Prekvapujúce bolo, že premysleným spôsobom dotvárala aj meditatatívnu, nielen obrazovú či dejovú stránku filmu. Pokiaľ sa viazala na obraz, rozširovala jeho plochu do (kozmickeho) priestoru, evokovala pocit jednoty sveta od jeho prehistórie. V Antoiniho filmoch predstavovala aj táto hudba nepochybne vždy integrálnu súčasť umeleckej realizácie. Ťažko však už dnes vysvetľovať úžasný dojem akým zapôsobila práve vtedy – osviežujúco a povzbudzujúco na celú (vtedy ešte mladú) generáciu divákov, unavenú tradičnou filmovou hudbou. Potvrdila vlastne nielen nové cítenie, nielen nové nazeranie sveta ale nanajvýš dôstojným spôsobom aj existenciu svojho poslucháča a legitimitu priestorov jeho vlastnej imaginácie.

Hudobný podtext sa navyše zvýraznil tým, že sa odkrýval v najdôležitejších momentoch ako kontrast púhych ruchov a slov, akoby otváral nové možnosti naznačenej situácie alebo myšlienky. Daria (vo chvíli sprítomnenia Markovej smrti) akoby magicky chcela zachovať to, čo ich spájalo: usiluje sa konať akoby sa práve „to“ nestalo, snaží sa pokračovať v pôvodnom nasmerovaní. Jej bezprostredný úmysel – vyhľadať blízkeho človeka – sa ukazuje ako nezmyselný a márný: ako by mohla blízkeho muža oboznámiť so smrťou iného, azda ešte bližšieho? Smútok musí obkľúčiť mlčanie, ale práve mlčanie zovreté intenzívnym zármutkom je neznesiteľné, nedovoľuje jej prehovoriť. Príchod medzi ľudí v hoteli, tomu nasvedčuje.

Luxusný hotel pripomína v okolitej krajine impozantnú nedostupnú oázu, preplnenú rafinovanými orientálnymi prvkami: „neprirodzeným“ množstvom vody a záľahou bujnej zelene. Predstavuje iba završenie skutočnej samoty, na ktorú vôbec nebola a nie je ničím pripravená – nedokáže sa neprirodzene pretvárať, aby mohla byť s týmto prostredím v súlade.

Ľudia, ktorí sa pred ňou vynárajú, jej pripomínajú len mechanické bábky, veľmi podobné tým, ktoré divák už videl na skôr prezentovaných šokujúcich reklamných záberoch (v prvej časti filmu): v nich je zobrazené idylické umelé „prírodné prostredie“ zaplnené umelými neživými figurínami, ktoré vyslovujú neosobné banálne názory bez pohybu pier – iba neviditeľnými ústami iných. Meravo stoja či sedia uprostred nevkusných umelých imitácií vtákov, kvetov a iných vecí.

Odcudzenie v tomto odlišnom prostredí je absolútne. V objatí, ktoré smútok očakáva od blízkosti iného človeka, sa preto Daria privinie iba k tomu, čo je predsa len prirodzenejšie – k chladnej a mokrej skale. Slzy a výraz smútku tajne ukrýva do vody, ktorá po nej steká, tak ako zločinec, keď hádže do vody použitú nebezpečnú zbraň. Na konci cesty stráca človeka, ktorého nehľadala a nenachádza ľudí, ktorých hľadala: príchod na toto miesto bol omylom. Smútok si žiada iné prostredie, v ktorom netreba skrývať ani tajnú lásku, ani vlastné pohnutie. V priamom dotyku bytia, tak ako všetci ostatní, nie je chránená žiadnym poznaním.

Bytie sa naplňa a zároveň paradoxne vyprázdňuje neodvratným faktom smrti. Dotyk bytia navyše prichádza po zázračnom (i keď len chvíľkovom) opojení životom – v Darii vyvoláva iba hlboké zhnusenie zo skutočnosti. Svet prítomných, známych i neznámych

Ľudí, nemôže naplniť mlčanie a preklenúť samotu. Ani svet vecí nepredstavuje žiadne zaplnenie kozmického prázdna, ktoré už navždy nastalo. Svet súcna nenahrádza to, čo v ňom navždy chýba – ponára sa iba do ľahostajnosti a uzavretosti.

Preto akoby nevedome pokračuje – v pôvodnom úteku Marka a v jeho asociálne orientovanom osobnom manifeste: v impulzívnej nenávisti a vo všetko eliminujúcom hneve, ktorý hrozí výbuchom všetkého voči všetkému. Vlastná imaginácia ju vedie už iba k deštrukcii, nenávisť sa transformuje do konkrétnej predstavy a dokonáva dielo neznesiteľného napätia: séria opakovaných výbuchov ničí hotel – odcudzený, zbytočný a prázdny priestor, ničí ho znovu a znovu. Rozbíja jeho základy, demoluje jeho štruktúru a rozosiava jeho častice do priestoru a okolia. Očistný oheň páli všetko zbytočné a nezmyselné, čierny dym zastiera slnko. Po zničení celej stavby sveta sú jednotlivé a postupne ničené aj základné atómy jeho štruktúry – deštrukcia je dôsledná a presná. Zánik vo víre katastrofy postihuje televízor, chladničku, knižnicu, textilie – všetky pomyselné fетиše moderného človeka, ktoré ho sformovali do dnešného neľudského a bezduchého tvaru. V jednotlivých cieľných vlnách výbuchov sa premieňajú na všetko prestupujúcu nesúvislú záľahu črepín a útržkov. Spoločne a v krátkom okamihu putujú do konečnej a nezvratnej skazy.

V istom momente sa však tento proces skazy a deštrukcie mení, i keď nezastavuje. Akoby nadväzoval na spomenuté „premaľovanie“ lietadla, akoby bol alúziou na vizuálnu premenu sveta: obraz výbuchu pozvoľne prerastá do výbuchu obrazov. V spomalenom zábere v prostredí absolútnej deštrukcie sa vznášajú jednotlivé predmety, ktorých tvar a pôvodnú funkciu ešte často vieme rozoznať, ale ich identifikáciu prekrýva nové poslanie a nový zmysel, ktorý nadobúdajú. Zoskupenia týchto predmetov v neprirodzených polohách a konšteláciách pripomínajú postupne abstraktnú maľbu, výtvary surrealistov, ready-made objekty: akoby v skratkovitej irónii prezentujú prehliadku moderného sochárstva a maľby. Vo všeobecnom zániku je vždy skrytý vznik nového, príťažlivého – pohľad na svet je vždy fascinujúci. Do nezmyselného rytmu zanikajúcej skutočnosti, ktorá sama osebe neposkytovala už žiaden zmysel, prerastá rytmus nadmieru expresívnej hudby, ktorá akoby sa tiež skrývala v hĺbke onoho výbuchu. (Ide o skladbu *Careful With That Axe, Eugene* skupiny Pink Floyd, teda o skladbu, ktorá bude pre diváka pravdepodobne navždy spojená práve s touto scénou.) Večnosť akoby sa opäť transformovala do okamihu, ale okamih teraz spláca večnosti to, čo je jej dlžný. Okamih vo svojej efemerčnosti vlastne večnosť v danej chvíli tvorí – prostriedkami hodnými veľkého tvorcu. Tak vzniká svet, na ktorý opäť možno pohliadnuť bez zhnusení, tak sa predstavuje celok, v ktorom ani najmenšie gesto, ani najmenšia vec, ani najzanedbateľnejší pohyb nemôže zaniknúť a stratiť svoj kozmotvorný význam. Prezrádza to fascinujúci koncert tvarov a farieb, ktorý akoby cez „zánik“ manifestoval svoje najbohatšie možnosti.

Určite sa tým vypovedá aj čosi hlbšie: obava z rozpadu najposvätnějších a tradičných hodnôt je v podstate zbytočná, sama osebe nemá zmysel. Aj priestor zániku je ešte stále priestorom života. Lebo, ako sme už povedali, smrť nemôže vstúpiť tam, kde nič nie je. Bez obrovského zničujúceho stretnutia protikladov by zrod nového a pokračovanie života neboli vôbec možné. V konečných dôsledkoch ide vlastne o oslavu umenia a všetkých jeho nevyčerpatelných možností.

Myslím si, že v tom je obsiahnutá najhlbšia výpoveď Antonioniho diela, ktorá jednoznačne smeruje úvahy o prítomnosti a budúcnosti ľudstva v konečných dôsledkoch k hlbokému

optimizmu. V každom prípade to prinajmenšom vysvetľuje posledný (leonardovský) úsmev Darie, ktorý venuje Slnku a s ktorým odchádza z „miesta činu“. Úsmev predstavuje zmierenie a perspektívu, je výrazom poznania vykúpeného utrpením – poznania, ktoré už nebolí, ale chráni. Je v ňom obsiahnuté aj hlboké humánne a umelecké poslanstvo, ktoré hovorí o tom, že púť týchto moderných nedokonalých hrdinov v žiadnom prípade nemôže byť zbytočná. Tak, ako nie je zbytočná životná cesta nikoho z nás, ak na nej nájdeme svoj diel bolesti, lásky a pochopenia.

doc. PhDr. Oliver Bakoš, CSc. (1953)

Vedoucí Katedry estetiky na Filozofické fakulte University Komenského v Bratislave. Specializuje sa na nemeckou klasickú estetiku. Publikoval monografiu: *Paradoxy vkusu. Príspevok k poznaniu estetiky Immanuela Kanta* (1989). Z nemčiny preložil: Hans-Georg Gadamer, *Aktualita krásneho. Umenie jako hra, symbol a slávnosť* (1995); Friedrich Nietzsche, *Zrod tragédie z ducha hudby. Případ Wagner. Nietzsche proti Wagnerovi* (1998).

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

Zabriskie Point

Metro-Goldwyn-Mayer, 1970 (USA)

Režie: Michelangelo Antonioni. **Námět a scénář:** Michelangelo Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe. **Kamera:** Alfio Contini. **Střih:** Michelangelo Antonioni, Franco Arcalli. **Hudba:** Pink Floyd ad. **Výprava:** Dean Tavularis. **Architekt:** George R. Nelson. **Kostýmy:** Ray Summers. **Produkce:** Carlo Ponti, Harrison Star.

Hrají: Mark Frechette (Mark), Daria Halprin (Daria), Rod Taylor (Lee Allen), Paul Fix (majitel kavárny), G. D. Spradlin (společník L. Allena), Bill Garaway (Morty), Kathleen Cleaver (Kathleen) ad.

SUMMARY

ZABRISKIE POINT

Oliver Bakoš

To return to a film which one perceives after a certain lapse of time also means to encounter one's own memory. The result is often disappointing, however, in a more favourable case, it can be surprising. Many scenes can gradually be forgotten, others certainly "change", at least in part – thanks to previous inadvertence. A work which had long since become familiar to us in its vision of the world and its truths, is subconsciously accompanied by a hint of the responsibility which awaits us all in this past history. The hazy, now absent and wholly subjective views which once dominated the horizon of youth and predestined its movement, suddenly surface with unexpected intensity. Generally, there is not all that much which the viewer expects: certain musical motifs, images, a story and, above all, the original overall impression. The individual details seem to accumulate to create a large number of reflections from the time and to animate them for natural confrontation with later or present experiences.

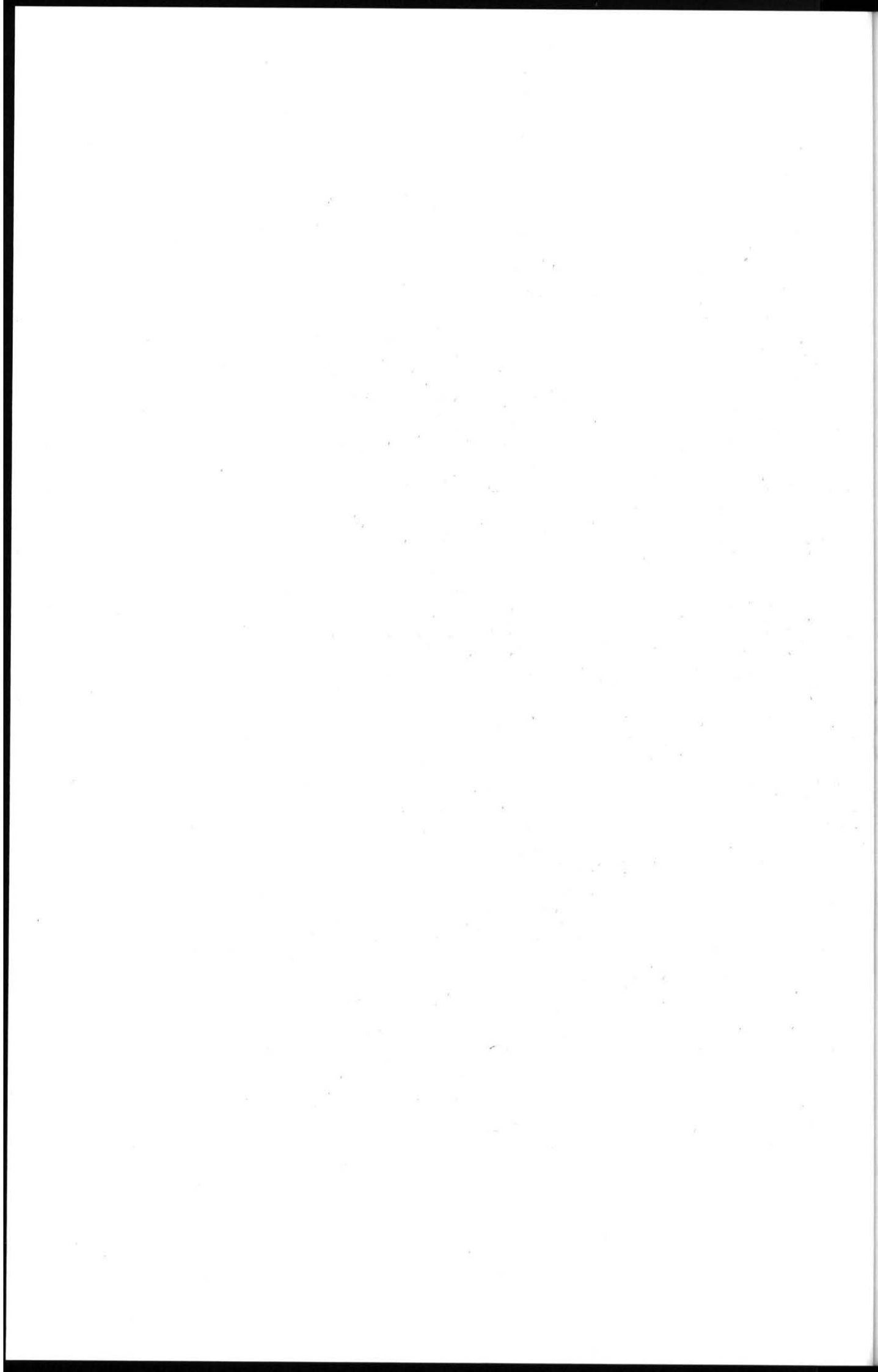
In this respect, Antonioni's films retain their currency – an experience of his work is never merely a rehabilitation of that which has aged. The philosophical principle behind his films suggests a certain foresight with the present in mind, concealed in questions expressed in a subtext. In their transferral to modern times, they acquire new forms. Their natural medium, however, is still the original film. In spite of everything we know about the relativity of what is real and "important", the film seems to become that miraculous flowing river which we can, and sometimes must, enter twice.

No-one can resist the sense of this context: we stop believing that the characters who rose up before us are only distant shadows. We sense that they did not assume a human form merely for the sake of depicting a certain gesture, but in order to set in motion a fragile string in the imagination whose tone is able to bring the human being back to himself. We certainly know that a thousand references to nature and its constant forms only create the background for incessant change, hidden in conflicts and catharsis.

The depth of this return is perhaps also intensified by the fact that each of the central characters in Antonioni's film is identified by a certain imaginary equivocation of all their positions and relationships: their dimension seemingly does not begin nor end with anything. If we deliberately used the good old concept of "hero", we would probably not get very far. We would always lack something of the sharply hewn traits of a precise and unchanging character which consequently conditions the internal logic of the actions. As in the past, nor today would we be able to precisely determine whether the hero is "negative" or "positive", we would not be sure whether a certain character is finally likeable or not. We might be able to decide simply upon such a solution for one or another reason but we would lose sight of the finest motive arising from the authenticity of Antonioni's characters itself; none is a proclamation a priori of a constructed slogan or type which it could display as a some kind of label. On the contrary, like a living being, each invariably has more heart and more countenance. The characters only carry the code for a certain action within them in its universal form. The consequences of this in many cases also follow the clichés of conscious and (un)reasonable intent, however, just as often they fracture against the mystery and randomness of the external world or they move away from their predetermined path in consequence of immediate inner emotions. If we feel an affinity towards them in many regards, we appreciate them not for the values they immediately represent but more for the intimate and convincing wealth of all the possibilities Antonioni's delicate psychological drawing offers them and which it uncovers in a well-considered successive progression.

It is in this form, characteristic for its vagueness and inconstancy, that the character Marka appears before us – the protagonist of the film ZABRISKIE POINT.

Translated by Karolina Vočadlo



Články

V Á B I V É Z V U K Y

Vánoční zvony Franze Hofera
a proměny hudebních žánrů v raném německém filmu

Thomas Elsaesser

Závažné nové podněty k teorii žánrů, zejména pro bádání týkající se rané kinematografie, se objevily poté, co se filmová teorie odklonila od zkoumání jednotlivých filmů jakožto textů směrem ke studiu diváckých aspektů, a tím i k tvorbě nových modelů teorie recepce a historického zpracování kinematografické provozní praxe. V tomto ohledu jsou příkladné práce Roberta C. Allena pojednávající divadlo vaudevillu a výzkumy Charlese Mussera v oblasti „uvádění“ [„screen practice“] rané kinematografie.¹⁾ Vezmeme-li v úvahu ono množství nových prací, jež se objevily prakticky ve všech zemích a jež se věnují tématům „vytváření“ divácké obce, demografického rozvrstvení diváků a jejich identity v závislosti na *gender*, pak by se skutečnost, že jsme nyní daleko lépe informovaní jak o hmatatelných, tak o imaginárních prostorech vytvářených filmovým představením, měla stát podnětem k produkci nových kontextově podmíněných teoretických prací zabývajících se identitou a historií filmových žánrů.²⁾

Při širším pohledu na teorii žánrů zjistíme, že tradiční přístupy tu často vycházely z předpokladu, že žánr je především deskriptivní kategorií totožnou pro filmové producenty i obecnstvo, představovanou např. „westernem“ nebo „muzikálem“, jejíž funkcí je tvorba relativně konstantní hladiny předpokládaného uspokojení.³⁾ Jindy docházelo k tomu, že se jednotlivé žánry vyčleňovaly ve chvíli, kdy se pozornost kritiků v retrospektivním pohledu zaostřila na určitou kategorii děl, která předtím takto genericky nahlížena nebyla. Nejznámějšími příklady tu jsou žánry „melodramatu“ a „film noir“

1) Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895 – 1915: A Study in Media Interaction*. New York 1980; Charles Musser, *The Emergence of Cinema I: The American Screen to 1907*. New York 1991; Charles Musser, *Before the Nickelodeon*. Los Angeles 1991.

2) V této souvislosti stačí připomenout studii o ruském obecnstvu v desátých letech 20. století: Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. London 1994; dále Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA 1991; nebo kapitoly pojednávající o francouzském obecnstvu a filmových představeních v práci: Richard Abel, *The Cine Goes to Town: French Cinema 1896 – 1914*. Los Angeles 1994.

3) Výstižné podání teorie žánrů viz Steve Neale, *Genre*. London 1980; Rick Altman, *An Introduction to the Theory of Genre Analysis*. In: Týž, *The American Film Musical*. New York 1992; Francesco Casetti, *Les Genres cinématographiques*. „Ca Cinéma“ 1980, č. 18, s. 37 – 43.

(z nichž ani jeden nebyl v pravém slova smyslu takto definovaným odvětvím filmového průmyslu ani spotřebitelskou kategorií – tyto žánry se jako takové prosadily v důsledku působení kritiky podmíněné ideologickým programem, jak ukazuje spojení německých exilových režisérů s žánrem *film noir*, a souvislost melodramatu s uplatňováním určitých *genderových politik*.⁴⁾

Psychosémiotika pak nám poskytla modely přístupů k fungování generických kódů, například prostřednictvím stručné monografie, v níž Steve Neale uplatnil teorii aparátu a interpelační a enunciační postupy při kategorizaci jednotlivých žánrů hlavního proudu hollywoodské produkce podle jejich tematického účinku a způsobu oslovení diváka, zejména s ohledem na rozdílná schémata tvorby iluze, nebo na uspořádání podle rozdílných os pravděpodobnosti a věrohodnosti, v jehož důsledku dochází k vizuálnímu uspokojení diváka, od něhož se zároveň vyžaduje pocit zvládnutí daného prožitku.⁵⁾

Konečně, jelikož žánry jsou prostředky k tvorbě stereotypů chování společensky přijatelných i podvrtných, zosobňují i nejobvyklejší způsoby komunikace filmu s ideologickými a historickými identitami jeho diváků, a tím i s jejich situačně podmíněnými vědomostmi, předsudky a preferencemi; čili stručně řečeno, s obecně kulturními kódy, ale i s proměnlivými normami a hodnotami toho kterého společenství. Specifičnost určité národní kinematografie může být tudíž nejlépe postižitelná právě prostřednictvím pohledu na žánry upřednostňované jejími diváky, což činí ze žánru kategorii, bez níž se neobejde žádný sociologický výzkum (národní) kinematografie. V případě Německa se tak například fantastický žánr – zosobněný PRAŽSKÝM STUDENTEM, KABINETEM DOKTORA CALIGARIHO a dalšími takzvanými expresionistickými filmy – netoliko vyzdvihuje jakožto německý filmový žánr *par excellence*, nýbrž je zároveň pokládán za příznačný pro hlubinné psychické dispoziční tohoto národa, určující jeho mnohdy neblahé politické osudy.⁶⁾

Výchozím bodem mého referátu ovšem není, alespoň pro začátek, žádná z uvedených premis. Budu tu například tvrdit, že hovořit o „původu“ filmových žánrů je stále obtížnější – a proto se organizátorům za tento zdánlivý protimluv k názvu naší konference předem omlouvám. Přesto věřím, že se nezachovám přespříliš kontroverzně, jestliže řeknu, že čím víc toho víme o „zrození“ kinematografie, tím nevyhnutelněji se ukazuje podmíněnost generických forem kategoriemi jako jsou neurčitost, hybridnost a intertextuálnost, a to nejen v historické perspektivě, ale i z hlediska teorie. Právě k teoretické oblasti zde hodlám zaujmout obecně pragmatické stanovisko, podle něhož instituce, jejichž působnost se nachází v oblasti mezi prožitkem na rovině textu a divákem, hrají důležitou úlohu při stanovení rámce pro soubor očekávání diváků s ohledem na konstituování smysluplnosti daného filmu. V tomto smyslu můj přístup zhruba odpovídá

4) Více k melodramatu viz Christine Gledhill (Ed.), *Home is where the Heart is*. London 1992; k problematice *film noir* viz *European precursors of film noir*. „Iris“ 1996, č. 21 (jaro, zvl. číslo).

5) S. Neale, c. d.

6) Viz Lotte H. Eisner, *The Haunted Screen*. London 1968. K historickému výkladu fantastična jakožto žánru viz Thomas Elsaesser, *Social Mobility and the Fantastic*. In: J. Donald (Ed.), *Fantasy and the Cinema*. London 1989, s. 23 – 38.

semiopragmatickému přístupu Rogera Odina⁷⁾ a tomu, jak problematiku žánru v poslední době re-definoval Francesco Casetti.⁸⁾

V souvislosti se zmíněnou historickou dimenzí pak je jednou z otázek, jež si implicitně kladu, to, zda nás tato hybridizace nebo kontextová citlivost žánrů v kinematografii musí nevyhnutelně vést k tomu, že filmovým žánrům odepřeme nárok na autonomii. Jinými slovy, musíme na ně pohlížet povýtce jako na cosi parazitujícího na jiných, historicky starších a ekonomicky konkurenčních uměních a způsobech zábavy (jakými jsou např. music-hall, varieté, cirkus, pouťové atrakce, kovbojská představení atd.), přičemž jejich vlastní identita a legitimita fakticky závisí na ekonomických nástrojích filmového průmyslu a jejich institucionálních projevech?

Ve druhé části svého referátu se zaměřím na jediný film, který vešel do dějin kinematografie jako příklad jednoho konkrétního žánru, pro nějž tu však navrhuji interpretaci využívající odlišný soubor zdánlivě „externích“ – přesněji řečeno zvukových – determinant, jejichž uplatnění naznačí, že by bylo vhodnější zařadit zmíněný film do jiné žánrové kategorie. Prvořadým cílem tohoto postupu samozřejmě není „oprava“ nějaké případné taxonomické chyby; jde tu spíše o formulaci obecnějších otázek týkajících se toho, jak se díváme na proces vzniku a proměn jednotlivých žánrů, vezmeme-li v úvahu pragmatické implikace toho, že silněji než dříve vnímáme, jak historie „uváděcí“ praxe netoliko „zařazuje“ filmové texty, nýbrž i stanoví podmínky toho, jak měly být chápány, a tudíž i jejich žánrovou identitu. V současné historiografii rané kinematografie je již relativně známým příkladem takové re-klasifikace debata vzniklá kolem filmu Edwina S. Portera *VELKÁ VLAKOVÁ LOUPEŽ*. Charles Musser se zarputile snažil žánrově jej určit jako film, který nepatří do kategorie westernu – s nímž byl dlouho spojován jako její vzorový příklad –, nýbrž spíše do oblasti „cestovatelského“ filmu [travel film], kamsi mezi zábavné jízdy společnosti Hale's Tour, vedle tak zdánlivě odtahitých předchůdců, jakými jsou například importované britské detektivky typu *PŘEPADENÍ ZA BÍLÉHO DNE* a *ŽIVOT CHARLESE PEACEA* – kde hraje v obou případech klíčovou roli jízda vlakem – a dokonce i jedno viktoriánské divadelní melodrama zpracovávající stejný námět, jehož záměrem bylo upozornit případné zájemce o turistickou cestu na americký Divoký západ, aby si tu dávali dobrý pozor na svůj osobní majetek.⁹⁾ Tím, že spoléhal méně na retrospektivní teleologie staré filmové historie a nevěnoval se pátrání po „prvenstvích“ či „původu“, které bylo typické pro takového Kennetha McGowana nebo Williama K. Eversona, dokázal Musser soustředit pozornost na řadu dobových diskusí, čímž nás rovněž upozornil na ony velice odlišné determinanty vznášející se v rané kinematografii kolem pojmu žánru.¹⁰⁾ Takovýto odklon od filmového textu ke kontextu „předvádění“ filmu

7) Viz Odinovy eseje in: W. Buckland (Ed.), *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam 1994.

8) Francesco Casetti, *Genres, Negotiation Processes and the Communicative Pact*. In: L. Quaresima – A. Raengo – L. Vichi (Ed.), *La Nascita Dei Generi Cinematografici / The Birth of Film Genres*. Udine 1999.

9) Charles Musser, *The Travel Genre in 1903 – 1904*. In: Thomas Elsaesser (Ed.), *Early Cinema – Space Frame Narrative*. London 1990, s. 123 – 132.

10) Referát Richarda Abela na této konferenci [Udine, 1998 – pozn. red.], o „původu“ filmového westernu, naznačuje v souvislosti s tímto slavným filmem možnosti dalších „intertextů“, čímž Musserovo stanovisko zároveň doplňuje i komplikuje.

[exhibition], k fenoménu diváctví a přitahování obecnstva netoliko naznačuje uvědomění si existence doprovodných faktorů nezbytných pro výklad soudobého „místa“ a identity filmů; kromě toho představuje pragmatický obrat v újeji vymezeném lingvistickém směru: ilustruje totiž přesvědčení, že význam není inherentní součástí filmové sémantiky a jejího vyjádření prostřednictvím dané žánrové syntaxe, nýbrž je odvozen z toho, co si z toho kterého filmu „vyberou“ různé skupiny diváků. Raná kinematografie tak skýtá jakýsi velice reálný průsečík filmové historie a filmové teorie ve formě „historické pragmatiky“ směřující k pochopení toho, jakým způsobem jsou filmy chápány (v parafrázi na slavný výrok Christiana Metze), prostřednictvím snahy o pochopení toho, jak mohli filmy chápat jejich historičtí diváci. Skutečnost, že kolem tohoto pojetí vznikají pojmoslovné problémy a že si vyžaduje nové typy a nové definice „důkazů“, je jednou z výzev, před nimiž se ocitá filmový historik. Žánr je tu ovšem konečně nazírán jako kategorie konstituovaná na straně příjemce a předváděcí praxe, spíše než na straně produkce a distribuce – jakmile tedy žánr přesáhne účelovou oblast taxonomie a marketingu, okamžitě se stává zajímavější, ale zároveň i nejasněji definovatelnou kategorií. Tak například víme, že „početní“ princip rané kinematografie (ve svrchovaně široké míře přejatý z vaudevillu) zásadně ovlivnil způsob vzniku filmových žánrů, způsob jejich pojmenovávání, a to včetně označení chybných, jenž platil až do okamžiku jejich transformace v rámci kinematografie samotné – transformace, kterou si vyžádaly různé skutečnosti, jako například přechod od malých biografů kramářského typu [store front cinema] k filmovým palácům, vývoj od krátkých filmů k souvislým celovečerním filmům, a zavedení monopolního systému distribuce či rezervační dohody, tzv. block-booking agreements.

Ve své předmluvě ke sborníku *A Second Life: German Cinema's First Decades* jsem na příkladu Messterova filmu o Richardu Wagnerovi z roku 1913 ukázal, jak tyto dobové požadavky mohou vyústit ve vytvoření filmu, který nám dnes musí připadat téměř nesrozumitelný. Zmíněný film, který byl natočen na objednávku ke stému výročí Wagnerova narození, byl však vyroben bez součinnosti bayreuthského festivalu a správců Wagnerovy pozůstalosti, vykazuje řadu rysů – mimo jiné jakési znovuzavedení principu krátkého filmu uvnitř filmu celovečerního – jež mě vedly k tomu, že jsem ho nezařadil do žánrové oblasti filmových biografii hudebníků, která se měla stát vlajkovou lodí kinematografie Výmarské republiky i nacistické éry, nýbrž uvedl jsem ho, podle mého názoru vhodněji, jako představitele žánru pojednávajícího příběhy hrdinných rebelů a národních hrdinů, který byl již tehdy úspěšně zavedený i samotným Messterem prostřednictvím filmů o Andreasi Hoferovi a Vilému Tellovi, a který byl v tomto případě „hybridizován“ s využitím tropu „umělce coby pronásledovaného génia“. To si ovšem nijak neprotiřečí s faktem, že při svém promítání v New Yorku v září 1913 byl film oslavován jako průlomové dílo v oblasti spojení hudby a filmového představení, zatímco jeho nizozemská premiéra před monopolním uvedením po dobu vánočních svátků v roce 1913 byla plakátována jako ilustrovaná pohádková kronika – ideální sváteční povyražení pro celou rodinu.¹¹⁾

11) E. S i m e o n, *Giuseppe Becce and Richard Wagner: Paradoxes in the first German film score*. In: Thomas Elsaesser (Ed.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam 1996, s. 219 – 224. Viz také propagační materiály k filmu RICHARD WAGNER v Nizozemském filmovém muzeu v Amsterdamu;

Musserův příklad s re-kódováním VELKÉ VLAKOVÉ LOUPEŽE tak v sobě podle mého názoru skrývá ještě jedno ponaučení. Jakkoli tu autor bezesbýtku uznává dluh rané kinematografie vůči jiným formám zábavy od vaudevillu po kočovná představení propagující různé medicínální přípravky, jež kinematografii zcela zjevně dodaly široký soubor zavedených „žánrů“, které si pak kinematografie uzpůsobila, zmodernizovala nebo „strávila“ po způsobu hroznýše královského, ve svém výzkumu předváděcí praxe Lymana Howea nebo v rámci úvah o přijetí některých filmů Edwina S. Portera v etnicky smíšených komunitách New Yorku vyzdvihuje zároveň také specifické a lokální faktory ovlivňující provozní praxi prvních biografů.¹²⁾ Vezmeme-li si pak znovu za příklad film VELKÁ VLAKOVÁ LOUPEŽ, můžeme se dobrat daleko jasnější představy toho, oč vlastně mohlo jít v onom slavném záběru, kde psanec Barnes vypálí ránu z revolveru do obecnstva, zařazeném někdy na začátek, jindy na konec projekce. Tato podstatná míra autonomie svěšená předváděcí daného filmu například naznačuje, že ani termín „mediální intertext“, ani neologismy jako „intermedialita“ či „mediální interference“ se nemusí nezbytně jevit jako vhodné pro popis tlaků a donucovacích prostředků uplatňovaných prudce se rozvíjícím provozním sektorem v oblasti tvorby filmových žánrů.

Rád bych tu proto navrhl mírný odklon v úhlu onoho „pragmatického“ pohledu na žánr, jak byl naznačen výše. Podstatou tohoto odklonu by mělo být pojmání filmu jakožto polotovaru. Obsah tohoto termínu přitom chápu docela prostě: chci jím totiž říci, že k dokončení filmu je třeba „performance“ a k jeho aktualizaci je nezbytná „událost“, přičemž obě tyto dimenze jsou relevantní i pro určení žánrové identity toho kterého filmu.¹³⁾

Termín polotovar tedy volím proto, že film v plechové krabici není totožný s filmem promítaným; a také proto, že filmové představení je událostí, která se odehrává na určitém místě, jež je zároveň místem interakce mezi lidmi v hledišti a interakce mezi jednotlivým divákem a filmovým plátnem. Konečně za třetí hovoříme o polotovaru, zejména v souvislosti s raným obdobím, jež nás zde zajímá nejvíce, vzhledem k onomu souboru faktorů, které měl tehdy ve své moci provozovatel představení, od rychlosti promítacího přístroje a tedy počtu filmových políček za vteřinu, až po sled záběrů nebo řazení jednotlivých „čísel“ v programu krátkých filmů. Prakticky všechny parametry určující, jak ten který film vypadal i jak působil, stejně tak jako společenský dopad dané filmové „události“, to vše byly záležitosti, o nichž nerozhodoval filmový tvůrce/producent, nýbrž distributor/provozovatel. Vezměme si jen onu škálu proměnných veličin, zahrnující produkce s doprovodem klavíru nebo celého orchestru, s předčítačem stojícím vedle plátna, s herci umístěnými za plátnem, s rozsvícenými či zhasnutými světly biografu, sály, kde se každé dvě hodiny obnovovala dávka osvěžovače vzduchu, nebo sály jiné, jež byly prosycené výpary potu. Vzhledem k ohromné variabilitě této škály služeb, technických

a také Ivo Blom, *Filmvertrieb in Europa 1910 – 1915*. In: Oskar Messter. *Erfinder und Geschäftsmann*. KINtop 1994, č. 3, s. 73 – 92.

12) Ch. Musser – C. Nelson, *High-class Moving Pictures: Lyman Howe and the Forgotten Era of Travelling Exhibition*. Princeton 1991.

13) Termín polotovar [semi-finished] je tu odvozen z němčiny, kde se slovo *Halbfertigprodukt* používá obvykle k označení výrobků dopravovaných ke konečné montáži velmi daleko od míst, kde byly konstruovány nebo kde se nacházejí trhy, pro něž jsou určeny. V podobném významu jako zde se tento termín vyskytuje in: K. Dibbets, *Sprekende films*. Amsterdam 1995.

vymožeností a typů prostředí filmoví historikové někdy hovoří o raném období kinematografie jako o etapě „ovládané provozním sektorem“, přičemž mají na mysli to, že programová struktura i technické aspekty filmového představení byly záležitostí provozovatele (předváděče).¹⁴⁾ Každé filmové představení se tak stává jedinečnou událostí: biografy mezi sebou často nesoupeřily prostřednictvím promítaných filmů, nýbrž velikostí svých orchestrů nebo vtipem svých předčítačů – což byly aspekty filmových představení důvěrně známé dobovému obecenstvu, pro historika ovšem nenávratně ztracené. V krajním případě mohlo v rámci filmového představení dojít i k úplnému setření pevných žánrových hranic, a to i tam, kde byly předem stanoveny v katalogích filmových distributorů či výrobců. Tak například v Německu existovalo několik podžánrů komedie, například „derb-komisch“ (groteska) nebo „herzhaft“ (psychologická), zatímco vážné drama se dělilo na „sentimental“ (citové) a „rührselig“ (dojemné, slzavé). Podkladem pro tuto kategorizaci byl charakter odezvy obecenstva, a předěly mezi takto definovanými žánry tedy byly dost nepevné – zejména s ohledem na praktické případy, kdy se kupříkladu necitlivý výběr hudby mohl dostat s diváckou odezvou do rozporu, nebo kdy třeba předčítač paradoxně pokazil patetické vyznění „dojemného melodramatu“ nepřípadným zavtipkováním na účet promítaného díla. Víme, například, že filmové žurnály či aktuality z roku 1909, v nichž se objevovaly záběry německého císaře, byly při promítání v berlínských dělnických čtvrtích často doprovázeny krajně „buřičskými“ nebo „nevraživými“ komentáři, a že v roce 1916 bylo nejvyšší vojenské velení hluboce znepokojeno hlášením o tom, že inscenované frontové záběry v propagandistických válečných filmech vyvolaly mezi vojáky na dovolené takový posměch, že se promítání těchto filmů v době vánočních propustek ukázalo být kontraproduktivní.¹⁵⁾

Pojem polotovar tudíž naznačuje, že onen chybějící rozměr dodávala především zvuková stránka, díky níž se projekce proměňovala v představení a toto představení pak v událost. Doufám, že z dalšího výkladu vyplyne, že ačkoli je to pouze část záměru, který si zde kladu, chci se opravdu podrobně zaměřit na zvuk, s tím, že právě zvuková stránka film „dokončuje“, a pomáhá tak určit jeho žánrovou identitu. Pokud jsme to snad nevěděli už předtím, pak za posledních dvacet let jsme se všichni stačili poučit o tom, že němé filmy vlastně nikdy němé nebyly. Není proto nijak překvapivé, jestliže se filmová věda snaží směřovat značné badatelské úsilí k zaplnění mezery existující v této oblasti a k doplnění faktů, jež zůstávají nepovšimnuté nebo přezírané metodologií založenou na pojetí filmu jakožto textu a často jsou opomíjené i filmovou historií, a to jen proto, že zanechaly tak málo hmatatelných stop. Vzhledem k tomu, že badatelé v oblasti rané kinematografie jsou výjimečně kvalitními výzkumnými pracovníky i historiky, samozřejmě na tyto chybějící stopy záhy narazili, a síla objevených důkazů je ohromila. Tak například máme nyní k dispozici veliké množství materiálů týkajících se různých technických zařízení a postupů, které se – často s úspěchem – pokoušely o synchronizaci mechanicky tvořeného zvuku s mechanicky reprodukovánými obrazy; podařilo se totiž objevit

14) Viz Charles Musser, *The Nickelodeon Era Begins*. In: T. Elsaesser (Ed.), *Early Cinema – Space Frame Narrative*. London 1990, s. 256 – 273.

15) Cit. dle W. Mühl-Benninghaus, *Newsreel Images of the Military and War*. In: T. Elsaesser (Ed.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam 1996, s. 180n.

a zachránit před zkázou přístroje jako grafofon či fonoskop, motiograf či Columbia Grand, nebo biofon Oskara Messtera a Gaumontův chronofon.¹⁶⁾ Těchto vynálezů bylo ve skutečnosti tolik a jejich využití v letech rané kinematografie bylo tak široké, že kdysi běžná domněnka, že Edison vynalezl biograf coby doplněk k fonografu, se už dnes nezdá být tak docela přehnaná či ztřeštěná. Copak jsme koneckonců už nezačali uvažovat o pohyblivých obrázcích jako o vedlejším produktu rádiových vln (na cestě k vynálezu televize) a telefonu (jen si vzpomeňte na světovou síť internetu)? Jsme-li tedy vyzbrojeni těmito vědomostmi a schopností dohlédnout tak daleko do minulosti, můžeme snad nyní přistoupit k důkladnému zhodnocení vlastní dimenze zvukové složky v etapě rané kinematografie.

Naneštěstí se ukazuje, že ono množství důkazního materiálu týkajícího se zvukové stránky netvoří „doplněk“ k obrazu rané kinematografie, ale závažným způsobem ho znejasňuje a zneřehledňuje. Především nám patrně hrozí, že se ocitneme v područí další retrospektivní teleologie: projekce němých filmů s doprovodem velkého orchestru si v poslední době získaly díky setkání v Pordenone (NAPOLEON Kevina Brownlowa a METROPOLIS Enna Patalase) takovou oblibu, že máme tendenci přiřazovat tento model pocházející z konce dvacátých let k produkci let desátých a dokonce k ještě starším filmům. Vezmeme-li ovšem v potaz veškerý zachovaný důkazní materiál, dostaneme velice rozporuplný popis místa, funkce a přítomnosti zvuku v kinematografii počátečního období. Řečeno zcela prostě, tohoto materiálu je příliš mnoho: Jsou tu doklady zvuku tvořeného mechanicky pomocí voskových válečků, gramofonu, zmagnetizovaného drátu či automatických pian, zvuku generovaného člověkem v podobě slovního projevu, zvuků a hudby vyluzovaných klavíristy, předčítači a herci za scénou, zvuku vycházejícího z orchestrů pomocí zařízení jako Exela Soundograph, Wurlitzer Automatic Orchestra či Deagan Bells; máme doklady pro zvuky tvořené hudebními nástroji nebo jako divadelní zvukové efekty, zvuky programované na děrných štítcích nebo ve formě notových materiálů s hudbou komponovanou přímo k danému účelu; máme doklady i k hudbě improvizované zanícenými či roztržitými pianisty, stejně jako k hudbě převáděné dirigenty buď z partu, nebo pomocí důmyslných zrcadlových odrazů přímo z filmového pásu. Existují doklady o hudbě vyhrávající z tlampačů na ulici, kde měla lákat nerozhodné kolemjdoucí k pokladně biografu, nebo hrané jako doprovod filmového představení, anebo zase naopak o hudbě, která nezněla v průběhu promítání filmu, nýbrž o přestávkách, během nichž jedna skupina diváků opouštěla sál a další se usazovala na místa, aby tu čekala na začátek další produkce.

A potom jsou tu filmy samotné, které znenadání přímo překypují zvukovými narážkami. Nemám tu na mysli pouze záběry vojáků tisknoucích trubky ke rtům, nebo naléhavě vyzvánějících telefonů. Všimáme si náhle postav, jež ostentativně našlapují na špičky při chůzi po vyštěrkovaných pěšinkách, natahují uši ve snaze zachytit slova rozhovoru za zavřenými dveřmi, krčí se pod pootevřeným oknem, aby se dozvěděly, o čem se mluví uvnitř, nebo rozeznívají parní píšťaly jedoucích lokomotiv, aby k sobě přivábily zraky

16) Ke dvěma posledně jmenovaným viz E. S i m e o n, *Messter und die Musik des frühen Kinos*. In: Martin Loiperdinger (Ed.), *Oskar Messter Filmpionier der Kaiserzeit*. Frankfurt am M. 1994, s. 135 – 148; a také A. M a c M a h a n, *Alice Guy* (nepublikovaná disertační práce, 1997).

krasavice podél trati. Jinými slovy, němé filmy, jež k nám velice dlouho skutečně nijak nepromlouvaly, na nás v současné době spouštějí účinné pandemonium hudby a rámu-su, hlasů a komentářů, zvuků vycházejících ze všemožných zdrojů a vysílaných do všech možných stran. O to nepříjemnějším překvapením tedy byl nedávný pokřik, jímž se Rick Altman pokusil tuhle větu přehlušit a sdělit nám, že němé filmy jsou často opravdu němé, že hudba a hluky tu vlastně tvoří doprovod všemu možnému *kromě* filmů samotných. V naději, že nám svým šokujícím sdělením zacpe ústa na dostatečně dlouhou dobu, aby bylo jeho „revizionistickému“ hlasu dopřáno sluchu a abychom stačili strávit jeho článek *Mlčení němých filmů*, podává na zhruba sedmdesáti stranách napěchovaných fakty rozmanité doklady, aby ukázal, že v problematice zvukové stránky němému filmu platí to, že čím více víme, tím méně chápeme. Altman argumentuje tím, že raná kinematografie se vyznačuje natolik „mnohotvárnou identitou“ při takové míře nestálosti společenského uplatnění, že onen zmatek kolem její zvukové stránky nám zároveň skýtá jeden z nejspolehlivějších historických ukazatelů, jímž se dá nejen poměřit rozsah panujícího chaosu, nýbrž i naznačit směr jeho odstranění a následného standardního řešení dané problematiky. Dovolte mi nyní citovat jednu pasáž ze závěrečné části jeho práce:

„Mnohotvárná identita jevu, kterému nyní říkáme raná kinematografie, se příznačně projevuje rozmanitostí hudebních tradic, z nichž čerpala provozní praxe biografů v období před rokem 1910. Podobně jako ‚zvláštní výstupy‘ v music-hallu, i filmy mohou být doprovázeny hudbou synchronizovanou s pohyby zpěváka. Jako rutinní komické výstupy ve vaudevillu, i filmové eskapády mohou vyžadovat zavírání paliček na bubnu či třesk činelů. Jako vaudevillové mezihry, i filmové scény někdy doplňuje melodie populární písničky, kterou má orchestr v dané chvíli zrovna po ruce. Jako představení laterny magiky, i filmové projekce mohou potřebovat hudební doprovod odpovídající typově hudbě provozované muzikanty na plátně. Jako cestovatelské přednášky, i filmy mohou využít živého dialogu. Jako pouťové upoutávačky, i film může sloužit v první řadě k přitažení pozornosti. Filmy se však mohou podobat i obrazům v galerii, a pak se dají promítat v naprostém tichu.“¹⁷⁾

Altman tu nalézá stabilizační hybnou sílu, která přesouvá vliv při vývoji rané kinematografie z provozní oblasti zpět na stranu producenta – neboli vyjádřeno obecněji, zdůrazňuje potřebu vznikající „institucionalizované kinematografie“ zavést dělbu práce, jež by z filmu učinila vnitřně konzistentnější produkt a tudíž komoditu, která by se dala uvést do univerzálního oběhu a zároveň by zaručovala konstantní kvalitu, což by se publiku sdělovalo prostřednictvím žánrových označení a působením hvězdných osobností. Poznatky z mých výzkumů v oblasti německého filmu mne vedou k souhlasu s Altmanem, byť se dvěma zásadními výhradami. První z nich se týká toho, že filmové diváctví podmíněné lokálním a „ztělesněným“ kontextem vyžaduje ještě zařazení jedné změny navíc, která sice nesouvisí s uvedeným přesunem rozhodovací kompetence po stránce obsahové, nicméně na sebe váže odlišný typ důkazů a po těch je třeba pátrat ve filmech samotných – totiž „interiorizace“ filmové narace.

Druhá z výhrad souvisí s poněkud odlišnou situací panující – oproti poměrům v Americe – v evropské kinematografii, zejména pak v německém filmu. Od chvíle, kdy jsem

17) Rick Altman, *The Silence of the Silents*. „The Musical Quarterly“ 1997 (podzim), s. 690.

poprvé slyšel názor, že němé filmy nikdy němé nebyly, mi vadí, že tato skutečnost byla tradičními filmovými historiky nejen ignorována, ale i jednoznačně zamlčována, stejně jako se ve filmových historiích a pracích zabývajících se estetikou rané kinematografie jaksi přísně utajovala existence barvy ve filmech tohoto období. Tak například je dnes evidentní, že v raných německých filmech hrála hudba vždycky neobyčejně významnou roli. Prakticky všechno, co dnes víme o situaci v kulturní oblasti německé lidové zábavy na přelomu století nasvědčuje tomu, že se utvářela a nabývala svou identitu za přispění ohromného množství hudebních stylů a praktik – orchestrálních, sborových, notových zápisů skladeb pro klavír a mechanické piano, písní, balad, šansonů, sarkastických popěvků, chrámových zpěvů, Wagnerových oper. Jestliže jsou Messterovy „zvukové obrazy“ (*Tonbilder*) nejproslulejším a zároveň nejvíce pohrdaným žánrem (pohrdaným proto, že tyhle výjevy, v nichž dávno zapomenuté pěvecké hvězdy pohybují rty na slova árií ze slavných oper, nám dnes připadají nesnesitelně nefilmové), existuje množství dokladů o tom,¹⁸⁾ že žánrová skladba německých filmů pro německé obecnost byla od samého prvopočátku definována v intencích hudebních, nikoli dramatických žánrů. Svědčí o tom i podivuhodně pestrá paleta jejich označení – mimo jiné např. *Tonbild*, *Filmsingspiel*, *Tanzfilm*, *Gesangsfilm*, *Filmoperetta*, *Operettenfilm*, *Revuefilm*, *Schlagerfilm*. Naskýtá se tak prostor pro argumentaci v tom smyslu, že německá lidová kultura byla jakožto síla podporující rozvoj výrazné národní identity odjakživa spjata daleko těsněji s hudební kulturou než se kteroukoli jinou uměleckou oblastí včetně literatury a výtvarného umění, a to nehledě na přínos expresionismu. Od Messterových zfilmovaných árií a jeho takzvaných „dirigentských filmů“ vzniklých v letech 1903 až 1913, až po zfilmované operety a film-operety produkováné ve velkém počtu od roku 1914 až do konce němé epochy, od vícejazyčných zvukových operet počátku třicátých let a muzikálů nacistické éry po *Musikfilme* padesátých let a *Schlagerfilms* let šedesátých, německé lidové kino soustavně spoléhalo na hudební složku jako prostředek k udržení diváků, posílení žánrové identity a získání podpory pro domácí produkci. V této souvislosti se nabízí otázka, odkud se tedy vynořily takové soudy jako zmíněný názor, že prvořadým a nejtypičtějším německým filmovým žánrem je fantastický film. Podle mého mínění lze k podobnému závěru dojít jedině tehdy, odhlédneme-li od zvuku a hudby jakožto určujícího prvku rané německé kinematografie. Dnes víme, nakolik utrpěla vyváženost výkladu dějin německé kinematografie v důsledku takového důrazu na „němý“ expresionistický film, přístupu, který se nyní může jevit jako násilné zavedení odlišného stylového vzorce, spočívajícího v přesunu žánrové identity ze sluchového rejstříku do rejstříku zrakového.

Sám o sobě by ovšem takový výklad představoval přespříliš mechanickou interpretaci. Rád bych tu naznačil, že paradoxy a protiklady, doprovázející využití zvuku v rané kinematografii, uváděné Altmanem je třeba nahlížet v širším kontextu, jako nedílnou součást

18) „Téměř s jistotou můžu tvrdit, že tyhle hudební filmy normálně vyprávějí velice prosté a všeobecně známé příběhy, protože přitažlivost něčeho takového nespočívá v samotném vyprávění příběhu (v tomto ohledu jsou velmi neklasické), ale ve spojování němých obrazů s živým zvukem. Jako u dřívějších *Tonbilder* (hlavně od Messtera), i tady se příběhy čerpají ze světa opery, operety, folkloru, slavných scénických kusů, a není tu skoro žádný původní epický materiál.“ Malte Hagener, písemné sdělení.

dalšího okruhu problémů souvisejících s transformací či koexistencí dvou odlišných typů prostoru – reálného prostoru hlediště a imaginárního prostoru filmového plátna. Víme, že v rané kinematografii, zhruba do roku 1907, filmy jaksi počítaly s fyzickou přítomností svého obecenstva: dominantní modus byl, jak to nazývá Noël Burch, „prezentační“ spíše než reprezentační, inscenace měla často čelné uspořádání a rejstřík pohledů aktérů zahrnoval pohledy z plátna směrem k divákům. Lze ještě dodat, že tomuto vzorci odpovídá i podobně exteriorizované užití zvukové a hudební složky, jež měla buď podobu komentáře nebo alespoň zhodnocovala prostor hlediště jakožto prostor diferencovaný od prostoru promítacího plátna, s nímž nicméně „komunikovala“. Hudba, lidské hlasy či zvukové efekty tak v jistém smyslu promlouvaly k obrazové složce i *spolu s* ní, a to do té míry, že „dávaly obrazům řeč“. Tím se dostávám k tomu, co jsem nazval „interiorizací narace“.

Se zaváděním narativního vícekotoučového čili celovečerního filmu se divák postupně připravoval na vnímání zahrnující „vstup“ do filmu, zabydlení se v něm, což na druhé straně vyžadovalo, aby film divákovi poskytl možnost zaujmout v rámci děje nějaké imaginární stanovisko. Víme, jak se filmy Davida W. Griffitha z období Biographu staly díky svému komplikovanému inscenování a střihu, ale i díky narativnímu způsobu vyznačujícímu se rafinovanou tvorbou různých rovin poznání, dokonalými příklady toho, jak lze každého jednotlivého diváka okamžitě vtáhnout „dovnitř“ děje při současném zachování určitého stupně frontálního, čelného uspořádání a tudíž i povědomí o prostoru hlediště jakožto nezbytném předpokladu utváření takového „imaginárního“ diváka. Hledám odpověď na otázku, jaké filmové formy a jaká provozní praxe v německé kinematografii desátých let podobným způsobem vyžadovaly a zároveň předpokládaly imaginárního diváka, a to jak ve smyslu kognitivním (do té míry, v níž porozumění narativnímu prvku závisí na divákově chápání nerovnoměrné distribuce vědomostí mezi jednotlivými postavami děje), tak perceptuálním (do té míry, v níž se divákovi dostává výsadního práva sdílet s hrdinou děje jeho morální pohled, přičemž s ním nutně nemusí sdílet jeho pohled optický, jako v pozdějším, klasickém hollywoodském stylu). A právě v tomto re-kódování prostoru, totiž v „interiorizaci“ a dematerializaci diváckého prostoru ve prospěch prostoru filmového plátna, podle mne, spočívá zvláště významná, byť zároveň rozporuplná úloha, jíž se ujímá zvuková složka filmu.

Tím se konečně dostávám ke konkrétnímu příkladu: k filmu Franze Hofera VÁNOČNÍ ZVONY z roku 1914. Není to film neznámý, a vlastně už také vykazuje vlastnost, jež by se dala charakterizovat jako dvojí žánrová identita. Vzhledem k tomu, že v posledních deseti letech došlo ke kanonizaci Franze Hofera jakožto jednoho z předních režisérů raného období německé kinematografie, lze pokládat VÁNOČNÍ ZVONY za autorský film, stanovit jeho místo v celku Hoferova díla a dokonce i jeho status v samotné kategorii „Autorenfilmu“. V těchto intencích například o filmu pojednává Elena Dagrada.¹⁹⁾ VÁNOČNÍ ZVONY ovšem v dějinách německého filmu figurují i jako prvořadý příklad válečného propagandistického filmu z kategorie takzvaných „vojáckých melodramatických kýchů“, v nichž obvykle děj zasazený do rodinného rámce slouží jako zástěrka ideologického poselství, jež se

19) Elena D a g r a d a, *Un magico guardone alla corte di Guglielmo II.* „Immagine“ 1991, č. 17, s. 23 – 30 (nová série).

v tomto případě točí kolem spolupráce mezi třídami a stírání společenských rozdílů. Děj vypráví příběh dvou rodin, jedné zámožné a obdařené spoustou dětí, a druhé chudobné, jejímiž členy jsou vdovčelá matka a její jediný syn. Vše se odehrává na Štědrý večer, kdy obě matky s úzkostí čekají na zprávy od synů, kteří oba slouží na frontě. Nejstarší dcera z první rodiny utěšuje vdovu a nakonec jí přináší příznivou novinu o tom, že oba vojáci přijdou na Vánoce domů. Dcera a vdovin syn se potom do sebe pod snítkou jmelí zamilují a dívčin bratr, jemuž předtím spolubojovníci zachránili život, působí jako zprostředkovatel jejich vztahu, poté co vysvětlil svému otci, že tvář v tvář smrtelnému nebezpečí není místa pro třídní rozdíly a dokonce ani pro otcovské veto týkající se případné mesaliance.

Německý filmový historik Helmut Korte interpretuje film jako přímou ilustraci jednoho z hesel císaře Viléma z počátečního období války: „von heute kenne ich keine Parteien mehr“ – „ode dneška neznám žádných politických stran“ (neboť jsme všichni jednotní, tvář v tvář společnému nepříteli).²⁰⁾ Kromě toho toto poselství o smíření odráží optimismus první válečné zimy, kdy se předpokládalo, že konflikt záhy skončí a němečtí vojáci se vítězně vrátí domů. Doba vánočních svátků se tak jevila k vyjádření podobného propagandistického programu jako dvojnásob příhodná, přičemž tato okolnost zároveň vyhovovala i snahám filmových podnikatelů o přilákání rodinného publika. V roce 1914 vzniklo několik dalších filmů těžících z těchto momentů, s názvy jako MICHALOVY VÁNOCE, VÁNOČNÍ SEN ZÁLOŽÁKŮV, SEN ŠTĚDROVEČERNÍ či SILVESTR V ZÁKÓPECH. Stejně jako v případě filmu RICHARD WAGNER v Nizozemsku, o němž byla zmínka výše, vidíme i zde náznaky žánru konstituovaného a motivovaného dobou a dočasností předvádění daného díla, což skýtá dobrý příklad toho, o čem jsme hovořili v souvislosti s charakterem polotovarů u filmového díla, přičemž žánrovou identitu určuje příslušná událost. Žánr je v tomto případě určen nadvakrát: vnitřně, prostřednictvím referenčního bodu, kolem něž se točí dějová zápleтка, a vnějškově, prostřednictvím obchodního cyklu nově vznikající „institute kina“.²¹⁾

VÁNOČNÍ ZVONY se člení do tří dějství o téměř přesně stejné délce, přičemž v první části se definují podobnosti a rozdíly mezi oběma rodinami, jež se chystají oslavit Vánoce bez svých synů. Ve druhé části se obě rodiny setkávají a připravuje se půda pro milostné vzplanutí mezi Hansem a Lo, a konečně třetí část předvádí, jak syn překonává otcovy pochyby o vhodnosti svazku mezi jeho sestrou a přítelem, a také překážky, které klade oběma milencům do cesty za štěstím jejich vlastní vzájemný ostych. V tomto ohledu jsou jednotlivé narativní proudy plně integrované, takže tu lze hovořit o téměř „klasickém“ příběhu: svým spojením tu milenecký pár symbolicky napravuje dvojí zlo – úděl neúplných rodin a potenciální rozštěpení národa na základě třídních antagonismů.

20) Viz Werner Faulstich – Helmut Korte (Ed.), *Fischer Filmgeschichte. Band 1: 1885 – 1924*. Frankfurt am M. 1994, s. 306 – 311.

21) Pokud vím, z mezinárodní perspektivy nebylo dosud o žánru vánočních filmů napsáno nic, přestože v každé zemi takový typický vánoční film vznikl. Například Richard Abel se zabýval vánočním filmem natočeným u společnosti Pathé ve své přednášce na bradfordské konferenci „1895“ a Charles Musser se zmiňuje o řadě „vánočních“ filmů, například o NOCI PŘED VÁNOCEMI Edwina Portera. Musser také zdůrazňuje, že divácká obeznamovanost s daným tématem měla klíčový význam u filmů založených na populárních písničkách, jako u Portera ČEKÁNÍ PŘED KOSTELEM, jehož příběh tvoří zároveň parafrázi a kontrast k písňovému textu. Viz Ch. Musser, c. d. v pozn. 14, s. 258.

Čím je však propagandistický film jakožto „žánr“? Může být žánrem *par excellence*, jehož identitu („intencionalitu“) definuje daný producent, ale zároveň je také žánrem, jehož úspěšnost velice zjevně závisí na tom, jakým způsobem ho konstruuje a přijímá divák. Zdá se, že ve zkoumaném filmu jsou přímo zabudovány dva typy vodítek k žánrové identifikaci, což nám může pomoci alespoň naznačit, ne-li přímo klasifikovat, vlastní záměr VÁNOČNÍCH ZVONŮ. Těžiště prvního z nich je ve vizualitě a obrazové kompozici. Elena Dagrada, Heide Schlüpmannová a Jurij Civjan shodně konstatují, že Hofer je stylistou s vybroušeným smyslem pro symetrii. Ještě důležitější je ovšem podle mne to, že Hofer do svého filmu zcela vědomě zapracovává celou historii „prekinematografických“ projekčních a zobrazovacích prostředků, zejména prvky převzaté z produkci laterny magiky (například tím, jak nakládá s vloženými titulky a dvojexpozicemi), ale využívá i siluety a ikonografii Vánoc, důvěrně známou jeho obecenstvu z dobových pohlednic a dalších lidových artefaktů. Zachovává si tak určitou míru vnějškového přístupu a dokonce si zvláště rafinovaným způsobem pohrává s principem čelného zobrazení. VÁNOČNÍ ZVONY tak například pracují s takřka „stereoskopickým“ členěním obrazových ploch, třeba ve scéně, kdy se konečně celá rodina ocitá pohromadě a dcera, jež sedí u klavíru na druhé straně záběru, hledí přímo na diváka, nebo neobyčejná scéna, v níž malé děti sledují zdobený vánočního stromku přes dvojí dveře se zamrzlými skly, které se náhle rozletí dokořán poté, co starší dívka dostane telegram oznamující bratrův brzký příjezd. Je to jako bychom se ocitli před jedním z klasických vánočních či adventních kalendářů a směli otevřít jeho poslední „okénko“, za nímž se skrývá celá nádhera té velké události. Tento motiv okna se několikrát opakuje a dodává dění určitý typ prostorového uspořádání, v němž se umístění obecenstva tematizuje ve smyslu nahlížení zvenčí dovnitř; vzorce, který se s vývojem romantické dějové zápletky postupně obrací naruby a vtahuje diváka čím dál hlouběji do prostoru citového života obou milenců.

Je tu však ještě jedno vodítko, nebo spíš další dimenze diváckého principu, jež se pojí k (významotvorným prvkům) hudby. Na VÁNOČNÍCH ZVONECH je totiž úžasné zejména to, jakým způsobem uplatňují celou řadu velice výrazných zvukových ploch, počínaje chrámovými zvony z názvu filmu a jeho úvodního záběru. Ten je vzápětí vystřídán pohledem na varhany uvnitř kostela, opět rozčleněného na horní prostor kruchty a místo pod ním vyhrazené zpěvu a modlitbě věřících. Hrdinka příběhu, Lo, tvoří pojítko těchto dvou prostorů a zároveň uvádí do děje další zvukový prostor vymezený působností rodinného klavírního křídla, na něž dívka doprovází zpěv vánočních koled. Narativní struktura filmu je tak dána řadou opakovaných akcí vymezených zpěvem a hudebními mezhrami, přičemž chrámová hudba z úvodní sekvence se přenáší do zpívané hudební produkce pod vánočním stromkem, až posléze přechází v menuetovou taneční hudbu, která pak se sama o sobě stává předeherou k čemuś, co nevidíme, ani neslyšíme, co se však přirozeně „rýmuje“ s úvodním záběrem: totiž k návratu do kostela a hlaholu svatebních zvonů, jež nyní vyzvánějí na počest mladého páru.

VÁNOČNÍ ZVONY tak staví otázku kontrastů mezi rodinným a veřejným prostorem, kinematografií a „prekinematografickou“ érou, „filmem atrakcí“ a klasickým filmem založeným na narativní integraci, přičemž diegetická úloha hudby tu je vztažena k pojetí filmu ve smyslu představení, události. Jako vzorový doklad a ilustrace teze o filmu jakožto polotovar, vezmeme-li navíc v úvahu jejich kulturní kontext, jsou VÁNOČNÍ ZVONY s to učinit

zadost svému ideovému poslání pouze do té míry, jak se dokáží vypořádat s rozdílnými prostory vyhrazenými aspektům performance a podívané, a re-definovat tak role postav na plátně (coby účinkujících a obecnstva v diegetickém vzorci zahrnujícím provozování hudby jako součást narace), ale i vztah mezi projekčním plátnem a hledištěm. Právě tohle se v úvodní scéně daří dovést k dokonalosti. Rétorické vzorce vztahující se k Vánocům, stejně jako rétorika související s rodinným krbem, se tu rozprostraňují a včleňují do sebe problematiku diváctví, zabývající se implikacemi pasivního a aktivního přístupu. Charakter daného filmu ve smyslu události je tak dvojité ukotven v kontextu tradičním i aktuálním, a to jak ve smyslu místním, tak prostorovým, přičemž každý z těchto prvků tu působí jako jakási štafeta předávaná historickému obecnstvu: jestliže je totiž dívka Lo v první a druhé části filmu „moderátorkou“ slavností, stává se „postavou“ svého vlastního milostného dramatu, zatímco ve třetí, závěrečné části přebírá úlohu „vypravěče“ její bratr, čímž se vyvleká ze své dosavadní role „postavy“ a ujímá se role „dohazovače“, což se odehrává zároveň uvnitř i vně prostoru fikce a překlenuje tedy propast mezi prostorem postav a prostorem obecnstva.

Zásadní význam zde tak nemá pouze alternace mezi veřejným prostorem (chrámových varhan) a soukromým prostorem (rodinného klavíru), ale i to, jak film vytváří jakýsi velice specifický prostor pro své obecnstvo – kdesi v půli cesty mezi postavením diváků a přímých účastníků děje, s odstupem udržovaným pomocí frontálního uspořádání záběrů (což Hofer motivuje svými nesčetnými odkazy na obrazivé a zobrazovací prostředky související s Vánocemi), a zároveň uvnitř prostoru fikce, kam je vtahuje pomocí soustavně oddalovaného příslibu v podobě hudebních narážek, jež obecnstvu naznačují, jak snadné by bylo zapojit se přímo do akce, zazpívat si spolu, a stát se tak součástí té rodiny představující ideální společenství pro tento okamžik celonárodní zkoušky, v očekávání jejího šťastného konce.

Dříve jsem si myslel, že představení VÁNOČNÍCH ZVONŮ určitě musela mít v biogramech hudební doprovod, dnes si tím však už nejsem tak jistý; mám o tom nyní vlastně pochybnosti a začínám se spíš klonit k opačnému názoru – totiž k domněnce, že němý film se v jistém smyslu musel znovu učit být němý, současně s tím, jak postupoval jeho vývoj a transformace směrem k interiorizaci, zneviditelnění narace a tvorbě imaginárního diváckého postoje; proces, který je zároveň odrazem zápasu, v němž jedna součást kinematografické instituce získává navrch nad jinou součástí – filmovým promítacím provozem, nebo přesněji, těmi oblastmi zábavní kultury, v jejichž hájemství předtím pohyblivé obrázky našly svůj první domov. Tento původní domov, v němž byla hojnost zvuků a dost možná v něm existovala i ona „kakofonie“, o níž hovoří Rick Altman, se vyznačuje vysokým stupněm žánrové nestálosti a křehkosti – tak vysokým, že tu v krajním případě každé jednotlivé představení a každá naprogramovaná sekvence filmů sebou nese změnu a přehodnocení žánrové identity i u zdánlivě ikonograficky nejednoznačnějších vizuálních projevů. Hovoříme-li tedy o VÁNOČNÍCH ZVONECH jako o polotovaru, máme na mysli opak tvrzení, že tomuto filmu „chybí zvuk“. Hudba zde není ani tak záležitostí sluchu jako spíš prvkem sémantickým, jehož úkolem je tvorba a rozvoj narace, to všechno ovšem takříkajíc pod podmínkou, že hudba již není fyzicky přítomná v prostoru hlediště – místo toho se přetváří v hudbu, kterou „vidíme“ ve filmu a jejíž poslech si tudíž *představujeme*, přičemž vědomě identifikujeme její strukturální funkci hybné síly posouvající příběh filmu směrem k rozuzlení,

souběžně s proměnami od jednoho hudebního žánru k dalšímu. Termín „polotovar“ se tak vztahuje k dichotomii vizuální a auditivní složky divákovy mysli.

Chci zde navrhnout hypotézu, že historický výzkum zapojení zvukové a hudební složky v praxi rané kinematografie každopádně musí brát v úvahu prostor hlediště, musí ho ovšem nahlížet z perspektivy jeho (historických) proměn. Ukáže se tak, že jedním z výsledků onoho zápasu mezi provozovatelem biografu a výrobcem filmu není pouze vznik čehosi, co Altman nazývá „homogenním audiovizuálním zážitkem“, nýbrž i vytvoření jakéhosi nového „němého“ prostoru, nezbytného pro divákovu uvedení „do“ obrazu tím, že se mu poskytne netoliko imaginární vizuální pole, ale počítá se i s prostředky, jejichž působením lze vnímat i prostor zvuku jakožto *imaginární prostor existující uvnitř filmového zobrazení*, a jež tak ovlivňují strukturaci rozumového a emočního prostoru diváka. Hoferův film by tak mohl posloužit za příklad přístupu, v němž dochází, vzdor nepřítomnosti cíleného střihu a převaze typicky evropských strnulých záběrů, k nastolení zvukového perspektivismu nového typu, a to v důsledku vymanění zvukové stránky filmu ze závislosti na rozmarech hudebního či jiného zvukového doprovodu libovolně zvoleného provozovatelem kina.

Závěrem chci říci, že jsem poněkud nadsadil tvrzení, že německá kinematografie v desátých letech „mlčí“, pak přichází „němý“ film let dvacátých a zvukový ve třicátých letech. Můj názor, že zvuk mohl být do filmu znovu zaveden až poté, co dospěl do vztahu výhradní ekonomické, technické i sémantické podřízenosti výrobní složce kinematografické instituce, je zatím podložen povýtce jen úsudky odvozenými z příliš omezeného množství pramenných dokladů, než aby o něm bylo možno hovořit jako o hypotéze, natož jako o historicky doložené teorii. V oblasti praktických aplikací zvukového a hudebního doprovodu filmů desátých let existuje ohromná míra variability podmíněná situací v jednotlivých zemích a regionech, kterou se teprve snažíme dokumentovat, přičemž ono zápolení o rozhodující vliv v dané oblasti je skoro stejně staré jako film samotný. Zejména v Německu, kde byly Messterovy experimenty a jejich aplikace zjevně podněcovány producenty, což může být jednou z příčin toho, proč byly jenom částečně úspěšné: Přišly příliš brzy, v době, kdy byla rovnováha sil mezi soupeřícími stranami dosud rozdělena rovnoměrněji, takže si ještě nemohl dovolit prosazovat kterýkoli ze svých systému jako závaznou normu.

Vraťme se nyní ke konkrétnímu případu VÁNOČNÍCH ZVONŮ. Má-li na základě textologických dokladů skutečně smysl přiřadit tento film k některému hudebnímu žánru, znamená to snad, že jeho předchozí žánrové zařazení do „válečné propagandy“ je třeba zrušit? To sotva. Spíše platí to, že hudební žánr je tu předpokladem žánru propagandistického, což znovu potvrzuje platnost závěru, že v otázce definice žánrů není pojem intermedialita patrně tím nejužitečnějším pojmem. V posledku je totiž žánr válečného propagandistického filmu nepochybně žánrem retrospektivním (stejně jako jím býval *film noir*): sám o sobě tedy není prostředím, v němž dochází ke vzájemné „komunikaci“ filmové instituce a jejího obecnstva. Daná žánrová nálepka totiž dostává smysl až v okamžiku, kdy pochopíme, co způsobilo propagandistický účinek takového filmu, a kdy zjistíme, pro koho či pro co byla tato propaganda určena. V obou případech – jak jsem se snažil ukázat – z vnějšího i vnitřního pohledu na standardní melodramatickou a operetní zápletku, jejímiž protagonisty jsou neúplné rodiny stojící na rozdílných pólech společenského spektra, jež k sobě nalézají cestu prostřednictvím milostného vztahu dvojice svých členů,

objevujeme ve VÁNOČNÍCH ZVONECH díky jejich aparátu neslyšitelných hudebních nástrojů a virtuálních melodií „performanci“ imaginárního společenství filmového obecnstva, jež stmeluje společné dědictví hudební kultury, náboženské i světské, liturgické i profánní – německého národa nalézajícího se v bodě úzkostného očekávání. Můžeme se dohadovat o tom, zda do konce války došlo k porušení této křehké rovnováhy netoliko na filmovém plátně: právě takovéto propojení imaginárního společenství a pomyslného hlediště už pak nemělo za adresáta „národ“, nýbrž prostě jednotlivá „publika“. Stejně tak se dá předpokládat, že do roku 1918 už bylo rozmetáno jemné ticho zvuků Franze Hofera.²²⁾

Z tohoto hlediska patří film VÁNOČNÍ ZVONY skutečně do přechodného období: Jsou v něm stále silně přítomné stopy místně specifického diváctví, lokálně a časově vázaného, ale zároveň už je na cestě k formě, v níž už „zvuk německého filmu“ není neuspořádaným rámem, ale proměnil se ve „vábivé zvuky“. To znamená, že působil spíše na mentální oko než na tělesné ucho, a tím pomáhal při transformaci publika složeného z neukázněných diváků v ukázněné národně uvědomělé společenství před filmovým plátnem. Tento film sice měl propagandistickou funkci ve prospěch císaře Viléma, působil však i jako propaganda ve prospěch kinematografie. Cožpak se nakonec skutečným vítězem nestala právě kinematografie, a což to nebyla ona, kdo projevil větší životaschopnost a učinil skutečně zadost onomu dříve zmíněnému výroku: „von heute kenne ich keine Parteien mehr“ („ode dneška neznám žádných politických stran“) – znám jenom diváky a spotřebitele?

Přeložil Ivan Vomáčka

Referát přednesený na 5. mezinárodní filmologické konferenci,
která se konala v Udine ve dnech 26. až 28. března 1998 pod názvem Zrod filmových žánrů,
je přeložen z anglického originálu:

Thomas Elsaesser, *Sounds Beguiling: Franz Hofer's Weihnachtsglocken
and the Transformations of Music Genres in Early German Cinema.*

In: L. Quaresima – A. Raengo – L. Vichi (Ed.),
La Nascita Dei Generi Cinematografici / The Birth of Film Genres. Udine 1999, s. 391 – 406.

Copyright © 1999 by Forum, Udine

22) Příběh zvuku v němých filmech tu ovšem přesto nekončí: Při pohledu na dvacátá léta v Německu si například všimneme, že zrod jednoho z nejúspěšnějších žánrů, historického filmu, je úzce spjatý s potlačení vředy o jeho hudebních pramenech. Vždyť kolik prací z oboru historie filmu pomínulo skutečnost – než nás na ni opět upozornil Barry Salt – že MADAME DUBARRY Ernsta Lubitsche byla zpracováním operetního námětu a že podobně mnohé z neblaze proslulých filmů o králi Friedrichovi, od TANEČNICE BARBERINY po FLÉTNOVÝ KONCERT ZE SANSSOUCI byly před svou proměnou ve filmové nástroje nacionalistické propagandy úspěšnými operetami? Téměř to vypadá, jako by přinejmenším v Německu „zrod“ některých žánrů jako žánrů ryze filmových a zároveň žánrů typicky národních snad souvisel s jakýmsi obětí aktem – s přinášením hudební oběti –, k němuž docházelo v rámci patrně dosti dynamického, ne-li přímo vražedného, zápasu o dominantní postavení. Viz též M. W e d e l, *Schizophrenie Technik, sinnliches Glück.* In: H. M. B o c k – K. U h l e n b r o k (Ed.), *Operettenfilm – Filmoperette.* München 1998.

ILUMINACE

Thomas Elsaesser: Vábné zvuky. Vánoční zvony Franze Hofera

Vánoční zvony
(Weihnachtsglocken /
Heimgekehrt. Eine Kriegsepisode)
Luna-film GmbH., Berlin, 1914

Režie a scénář: Franz Hofer.

Hrají: Dorrit Weixler, Otz Tollen, Felix Basch, Frieda Richard, Hermann Seldeneck, Frau Otto.

Premiéra: 9. prosince 1914 v Berlíně.

Další citované filmy:

Čekání před kostelem (Waiting at the Church; Edwin S. Porter, 1903), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Madame Dubarry* (Ernst Lubitsch, 1919), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Michalovy Vánoce* (Michels Weihnachten; Heinrich Bolten-Baeckers, 1914), *Napoleon* (Abel Gance, 1925 – 1926), *Noc před Vánocemi* (Night Before Christmas; Edwin S. Porter, 1903), *Pražský student* (Der Student von Prag; Stellan Rye, 1913), *Přepadení za bílého dne* (Daring Daylight Robbery; Frank Mottershaw, 1903), *Richard Wagner* (Oskar Messter, 1913), *Sen štedrovečerní* (Traum einer Christnacht; Willi Zeyn, 1914), *Silvestr v zákopech* (Sylvestrfeier im Schützengraben; William Wauer, 1914), *Tanečnice Barberina* (Die Tänzerin Barberina; Carl Boese, 1920), *Velká vlaková loupež* (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter, 1903), *Život Charlese Peacea* (The Life of Charles Peace; Frank Mottershaw, 1905).

Rozhovor

FILMY KINA DĚJINY ARCHIVY VÝZKUMY

Rozhovor s Thomasem Elsaesserem

Christa Blümlingerová

Thomas Elsaesser (nar. 1943) je profesorem filmové vědy na Amsterodamské universitě. V letech 1972 – 1991 vyučoval anglickou literaturu, film a komparatistiku na University of East Anglia (Velká Británie). Hostující profesor na University of California, Los Angeles, San Diego, Santa Barbara, Irvine; na University of Iowa, Northwestern University, University of Southern California, na Svobodné universitě v Berlíně, Hamburské universitě, Vídeňské universitě. Jako autor a editor uveřejnil v poslední době tyto publikace: *New German Cinema: A History* (1989, něm. 1994), *Early Cinema: Space Frame Narrative* (1990), *Writing for the Medium: Television in Transition* (1994), *Double Trouble* (1994), *Hoogste Tijd voor een speelfilm* (1995), *A Second Life: German Cinema's First Decades* (1996), *Fassbinder's Germany: History Identity Subject* (1996).¹⁾

* * *

Zabýváte se už dlouho dějinami filmu a zároveň jste se stále znovu projevoval jako konstruktivní kritik historiografických metod. Vaše práce v každém případě obor historika filmu daleko přesahují. Jak byste se sám označil? Jako historik filmu? Historik kultury? Kulturolog? Filmolog? Teoretik filmu?

Asi bych sám sebe ještě nazval filmologem, neboť patřím, ať chci nebo nechci, k lidem, kteří na konci šedesátých let tento obor – alespoň v Anglii – zaváděli na universitách, tedy k mnohými vysmívané generaci zakladatelů této možná přece jen sporné disciplíny. To samozřejmě také znamená, že to není moje původní disciplína. Mým východiskem byla literárněvědná komparatistika, vždy jsem ale byl spíše historik kultury, představitel historie idejí (*history of ideas*) než filologicky založený literární vědec.

Má doktorská práce se týkala komparativní historiografie 19. století – období historických prací Julesa Micheleta a Thomase Carlylea o Fracouzské revoluci, probírala spleť

1) Christa Blümlingerová je filmová vědkyně a kritička a pracuje především v Paříži a Vídni. Nejnovější publikace (společně s Ruth Beckermannovou): *Ohne Untertitel* (Wien 1997). Rozhovor se konal v létě 1997 v Amsterdamu. (V české verzi byly doplněny bibliografické údaje o odborných pracích, na něž se rozhovor zaměřuje; za pomoc při opatřování těchto údajů děkuji Christě Blümlingerové – pozn. překl.)

metafor, „velké vyprávění“ (*grand récit*), rétorickou konstrukci; bylo to v roce 1969, skoro v téže době, kdy Hayden White uvedl do diskuse pojem metahistorie (*metahistory*)²⁾ – já jsem o něm ovšem nic nevěděl. Spíše mě ovlivnila ženevská škola komparatistiky – Jean Starobinski, Albert Béguin, potom také psychoanalýza živilů Gastona Bachelarda a přirozeně Roland Barthes, jehož knihu *Michelet* (1954) jsem objevil právě v době, kdy jsem dokončil sběr materiálu a musel jsem přemýšlet o tom, jak ho uspořádat – tedy přesně v pravý okamžik. Učil jsem pak komparatistiku – francouzský a anglický romantismus od Chateaubrianda a Wordswortha po Baudelaira a Yeatse –, až jsem potom od roku 1976 řídil jednu z prvních kateder filmové vědy (*film studies*) ve Velké Británii. Byla to léta přelomu v humanitních vědách, kdy na university vedle *film studies* a vědy o médiích (*media studies*) pronikla i studia kultury (*cultural studies*) a studia rodu (*gender studies*).

Byla to rovněž léta, kdy se utvářela „nová historie filmu“ (New Film History), kterou jste už velmi brzy obhajoval proti literárněvědně orientované filmové vědě a také proti tradiční filmové historiografii. Odkud tehdy přišla kritika?

Myslím, že to souviselo s určitou únavou z teorie, poté co velká sémiologická revoluce (obrat k jazyku, *the linguistic turn*) nesplnila všechno, co – jak se předtím zdálo – slibovala i filmu. Na druhé straně tu byla krize zcela jiného druhu: primární materiál filmové vědy, samy kopie, byl totiž vystaven historickému procesu rozpadu – u němých filmů se rozkládal nitrátový materiál, u barevných filmů začaly vybledat barvy –, a to v tak dramatické míře, že ti, kdo se tím zabývají, tedy archivy, museli změnit svůj přístup a vyvinout nové strategie. Datum vzniku „nové historie filmu“ můžeme stanovit dosti přesně; jde o rok 1978, kdy se konal první kongres FIAF s účastí filmových historiků. Poprvé se filmoví historici a archiváři spojili a snažili se určit kritéria, podle nichž by bylo možno procházet, sbírat, restaurovat a konzervovat filmový materiál. Z toho pochopitelně vyplynulo, že s takovými kritérii, jako jsou „mistrovská díla“, nelze pěstovat žádnou politiku archivů a že na druhé straně je kvůli tlaku času a objemu materiálu přece nutné kritéria výběru najít.

Jedním z nových „objektů“ New Film History byla raná kinematografie. Proč se nové metodické poznatky projeví právě zde?

Z hlediska předpokladů, které jsem právě načrtl, byla přirozeně raná perioda filmu obzvlášť důležitá. Byla také relativně málo prozkoumaná, a pokud se jí výzkum věnoval, pak především jako prehistorii jiné historie, totiž historie narativního filmu, která pak pokračovala v desátých letech Griffithem a ve dvacátých letech byla avantgardou poprvé zproblematizována. Ukázalo se potom, že kinematografie nikdy neměla opravdové dětství, nýbrž už od samého počátku byla dospělá, protože představovala součást řady starších optickoakustických podívaných a forem zobrazení. Za druhé se ukázalo, že to, co se přes velké ztráty zachovalo, umožňuje zcela nové pohledy jak na dějiny narativního

2) Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore 1973.

filmu, který se rozvíjel poté, tak na jiné dějiny, jež jsme v průběhu doby jako takové uznali, dějiny filmové avantgardy, abstraktního filmu, dokumentárního filmu, který nebylo možno odvozovat od Lumièrů, medicínského filmu, přírodního filmu. Všechny ty jemné a pěkné klasifikace realizované pozdější filmovou historiografií se v konfrontaci s materiálem raných dějin filmu ukázaly jako neudržitelné.

Avantgardní film se ale přece velmi brzy dočkal vlastní „partikulární“ historiografie v rámci dějin umění.

Je paradoxem, že když se zabýváme ranými dějinami filmu, musíme sledovat dvě nebo tři zcela rozdílné historie. Za prvé to jsou dějiny filmové formy. Právě zde avantgarda, vlastně při hledání vlastní historie, znovuobjevila raný film; pomysleme na Kena Jacobse a Noëla Burche nebo také na Paula Sharitse a Hollise Framptona,³⁾ kteří na raný film (a na fotografii sklonku 19. století) přenesli nazírání školené na avantgardě a viděli v raném filmu formy, jež tradiční historiografie filmu buď ignorovala, nebo pojímala zcela odlišně. Tento „cizí“ pohled avantgardy byl neobyčejně důležitý v tom smyslu, že problémy formy raného filmu vůbec uvedl na pořad dne. A tady vidíme, jak výrazně se raný film jako takový odlišuje od pozdějšího narativního filmu dvacátých let a že tuto odlišnost nemůžeme odbýt jako nějakou zárodečnou formu, nýbrž že raná forma má své vlastní dějiny, vlastní zákony a logiku. Pohled na tuto logiku vnesl do hry dvě věci; na jedné straně dějiny techniky: Co je kinematografie? Je to promítaný obraz? Pohyblivý obraz vůbec nebo jen pohyblivý obraz na celuloidu, fotografovaný nebo i grafický obraz? Všechny tyto parametry, které určují, co je kinematografie a film, vedly k velké výzkumné cestě za technologickými podmínkami raného filmu. Na druhé straně byla zaměřena pozornost na to, co snad můžeme nazvat dějiny uvádění filmů v kinech (*Kinogeschichte*), totiž na dějiny recepce, dějiny institucí, dějiny publika, dějiny zabývající se provozovatelem vizuálních atrakcí, „podívaných“, a způsoby předvádění pohyblivého obrazu. Tak se raná kinematografie stala rozvodnou deskou dalších dějin, metod a pohledů na kinematografii. Důležitost rané kinematografie konečně spočívá také v tom, že právě na odlišnosti raného filmu se dalo demonstrovat, že to, co pro nás představuje kinematografii, tedy film narativní, průmyslově vyráběný, určený masovému publiku, je jen jedna z jevových forem, u níž se zase dnes ukazuje, že možná bude vystřídána jinými formami audiovizuálních produktů a jejich prezentace/recepce.

Zhruba je možno načrtnout dva rozdílné přístupy ve výzkumu rané kinematografie: Na jedné straně empirická a „faktograficky“ orientovaná zkoumání a na druhé straně práce sledující spíše teoretický zájem. Vycházíme-li z těchto dvou pólů, kde stojíte vy?

K této diskusi je nutno říci, že důležité impulsy pro *New Film History* vzešly právě z konfrontace filmových historiků, teoretiků a archivářů. Historie filmu je přirozeně nejprve jen historií sběratelů, historií archivů – archiv je tu chápán i jako teoretický pojem

3) Např. Noël Burch, *Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach*. In: Philip Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York 1986, s. 483 – 506.

ve Foucaultově smyslu –, historií sbírek, historií filmoték, a to, co jste právě označila jako „faktografický“ přístup, pochopitelně v první řadě představuje také zabezpečování primárního materiálu. Je to zcela legitimní, neboť jde o primární materiál, který je tak zranitelný a fragilní, že zabezpečení je tu mnohem důležitější než v jiných oblastech dějin. Filmové historiografii je přirozeně adresována otázka: Jsou to stopy, nebo samy objekty? Bereme-li filmy jako objekty, pěstujeme dějiny filmu. Bereme-li filmy jako stopy něčeho nefilmového, ať jde o historickou událost (např. ruskou revoluci), nebo o sociální dějiny (např. proces společenské přeměny, jako byla urbanizace ve výmarském „filmu z ulice“), nebo o dějiny mentality (např. „autoritativní osobnost“ ve filmech o králi Friedrichovi – *Fridericus Rex*), pak je třeba postupovat zcela jinak, než když sleduji určité filmy – třeba DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM ve vztahu ke ZROZENÍ NÁRODA a KRIEMHILDINĚ POMSTĚ – v rámci dějin filmu, tak jako sleduji určité obrazy – Picassovy *Avignonské slečny* (Les Demoiselles d'Avignon) mezi Manetem a Matissem – v rámci dějin umění. Viděl bych tedy tuto opozici mezi „faktografickým“ a „teoretickým“ přístupem spíše jako různost pohledů na týž fenomén: film jako text. Zda pojmáme film jako objekt, nebo jako stopu něčeho jiného, zda tyto dějiny označujeme jako dějiny kinematografie, nebo jako dějiny veřejného prostoru, nebo dějiny vidění, nebo dějiny kulturní paměti, to jsou pak další, ovšem jistě velmi důležité otázky.

V této souvislosti se objevuje problém filmu jako dokumentu, neboť dokonce ani dokumentární film nemůže být pro historika prostě pramenem sloužícím k rekonstrukci určité události – jde přece vždy o reprezentaci něčeho.

To je velmi důležitý bod, neboť kvůli tomuto nedorozumění je také dialog mezi historiky a historiky filmu tak silně zatížen a dosud – až na malé výjimky – zůstal neproduktivní. Chtěl bych zde ale uvést ještě třetí pojem, protože z faktu, že v pohyblivém obraze se akumuluje velmi mnoho prvků jako efekt reality, zřejmě ve vysoké míře vyplývá také fascinační síla filmového materiálu, jíž se musí (filmový) historik zabývat. Jde zde o kategorii, kterou bych nenazval ani faktografickou, ani teoretickou, ale snad bych ji označil jako „symptomatologii“. To znamená, že epistemologický status filmu mezi objektem a stopou obsahuje svým způsobem také možnost. Film, i dokumentární, zahrnuje vždy dimenzi imaginárna. Dějiny filmu by tak mohly být rovněž dějinami představ (*imaginaries*). Na jedné straně to přirozeně jsou strachy, obavy, fantazie, které s sebou lidstvo v tomto století neslo, na druhé straně existuje ale také možnost, že se ve filmech uchovalo něco, co nebylo nikdy naplněno: naděje, utopie, jiný vztah k tělu, k druhému a k předmětům – pomysleme na muzikál a na revuální film, ale také na „přírodní film“ nebo na „filmy o zvířatech“. Není lehké převést tuto dimenzi, tento „zbytek“, do gnoseologické roviny. V daném ohledu existuje ještě tato třetí kategorie mezi „teoretickým“ a „faktografickým“ přístupem; s termíny přitom nejsem zcela srozuměn.

Pokládáte dimenzi imaginárna za specifiku filmové historiografie? Nedávno jste v jednom článku napsal, že v určitém smyslu se kinematografie našemu pojetí historičnosti staví na odpor, resp. mu uniká.

Vyhrotím to: Vzniká otázka, zda samo spojení „film a dějiny“ není rozporné. Historický význam kinematografie spočívá přece právě v tom, že potlačuje tradiční formy dějin a představy o nich. Vždyť dějiny vlastně znamenají to, že něco, co už tady není, rekonstruujeme v jiném médiu. Jde tedy o to, že na základě stop, kterou určitá událost zanechala, tuto událost v jiném médiu nově konstituujeme, fixujeme a podáváme především narativními formami. Na druhé straně jsou dějiny to, co se mění, ať už náhle, nebo v rámci delších časových období. A na filmu je pozoruhodná jeho vysoká ikoničnost, jež stále znovu fascinuje teorii filmu a často ji také paralyzovala. Film právě není stopa události, nýbrž událost sama. K tomu se vztahuje diskuse o filmovém „efektu reality“ i diskuse o vztahu fenomenologie a sémiologie, která zpochybnila status pohyblivých obrazů jako nositelů reality. Film má jiný status než většina dokumentů, s jejichž pomocí je možno rekonstruovat dějiny. Film jako objekt (pokud se zachoval) se na základě mechanické reprodukovatelnosti objevuje přesně v té podobě, v níž se objevil původně. Čas tu hraje roli nejen ve vztahu k historičnosti filmu jako uměleckého díla, nýbrž také ve vztahu k historičnosti zobrazeného. Ve filmu je Greta Garbo stále mladá a James Dean nikdy nehavaroval se svým Porsche. Jednou jsem to formuloval takto: Film chce „hlubokou, hlubokou věčnost“ – jde ovšem o něco zcela jiného než nárok uměleckého díla na věčnost. V tom spočívá skandálnost, skoro obscénnost filmu, jeho draculovská stránka, tedy stav zdánlivé smrti, nemrtvosti.

Narozdíl od fotografie, která má v sobě vždy něco zmrtevujícího, vždy poukazuje na něco „uplynulého“...

A vždy je také okamžikem, zatímco film nám prostřednictvím pohybu vždy dává iluzi přítomnosti. To pochopitelně ovlivňuje také náš pojem dějin. Bereme-li Dracula jako jeden ze základních mýtů kinematografie a snad i jako sebeidentifikaci filmu, pak je právě Dracula postavou, která v sobě nemá žádnou historičnost, ale navrací se stále znovu. Tato úvaha možná působí velmi marginálně a spekulativně, ale přesto se jí zabývám. Z toho by mohlo vyplynout, že historičnost filmu spočívá právě ve faktu, že se snaží historii potlačit, a proto je z kulturněhistorického hlediska zajímavý pro tak často vzývaný (postmoderní) *konec historie*, nikoli ovšem ve smyslu např. Fukuyamově.

Neplatí to obecně pro pohyblivý obraz, tedy také pro televizi? Diana Spencerová nebyla nikdy tak živá a přítomná jako v den své smrti.

Ano a ne: Čas a narativní mody televize jsou kapitola sama pro sebe. Jen ve svých extrémně fikcionalizovaných formách, např. v „mýdlových operách“ („soaps“), se televize přibližuje kondicionálovému modu („co by bylo, kdyby“) filmu. Proto jsem plédoval pro třetí kategorii vedle teorie a faktografie, pro respektování možného, alternativních a jiných dějin, které jsou přítomny ve filmovém obraze a které žádná filmová historiografie nemůže škrtnout.

Na co by se daly tyto dějiny možného aplikovat? Třeba také na dějiny techniky? Nebo se váš návrh přece jen týká spíše dějin filmu v užším smyslu?

Je pravda, že určitá krize teorie zahnila např. i mě k dějinám filmu. Teorie dispozitivu, filmového aparátu, postulovala určité historické skutečnosti a předpokládala určité stavy, aniž by je konkrétně zkoumala. Čisté oddělení historie a teorie zde není možné. Ukázalo se, že pro utváření teorie v pojetí Jeana-Louise Baudryho, Jeana-Louise Comolliho nebo Noëla Burche⁴⁾ představovalo nové studium historie filmu závažný korektiv, např. ve vztahu k dějinám aparátu nebo ke Comolliho dějinám techniky a jeho představě, že se renesanční perspektiva přímo manifestuje v konstrukci filmového vidění, z čehož bylo možné odvodit určitou ideologii. Tady ukázaly výzkumy např. Jonathana Craryho nebo Martina Jaye,⁵⁾ které se zabývaly „vizualitou“ („*visuality*“), tedy dějinami fotografického vidění, dějinami stereoskopu nebo dějinami panoramatu, že Comolliho představa, že filmový obraz přímo navazuje na deskový obraz, není náležitá a možná je zcela nesprávná.

Není nutné nahlížet na Comolliho příspěvky ze sedmdesátých let také v kontextu dějin teorie, vidět je jako reakci na fenomenologicky orientovanou teorii filmu z padesátých let, především na André Bazina, který filmové plátno pojímal jako „okno do světa“, a na to, že se dojem reality ve filmu chápal jako mystická epifanie? Zatímco třeba koncepci Jonathana Craryho beru jako teoretický příspěvek k dějinám vidění, zdá se mi, že perspektiva prací z okruhu New Film History je naproti tomu nakonec pouze empiricky orientovaná, ať jde o výzkumy ekonomické oblasti realizované Douglasem Gomerym, nebo o nové příspěvky k zkoumání recepce. Tyto práce podle mého názoru tím, že se koncentrovaly pouze na jednu oblast kinematografie, nechaly stranou problém interpretace faktů a hierarchizace determinant dějin filmu.

V „nové historii filmu“ byl, jak už jsem naznačil, problém filmové formy velmi důležitý. Za prvé proto, aby se jasně ukázalo, že existovalo něco jako raná filmová forma a že je možno tuto filmovou formu také popsat, empiricky-kvantitativně, s historickým podložením: Bylo možno např. konstatovat, že určité formy zobrazení (třeba vložený záběr – *insert shot* – nebo pohled a protipohled – *shot/reverse-shot*) byly v určitých zemích, studiích atd. zavedeny v určitém časovém bodě. To přece byl velký rozdíl od tradiční historiografie filmu, v níž vždy jde o originalitu, o „první výskyt“. Tyto otázky položila „nová historie filmu“ jinak: Kdy se určitá forma zobrazení, mizanscény atd. obecně vžila a stala se normou? Co to znamená pro kulturní návyky v oblasti vidění a pro recepční postoje? Proto byl popis filmové formy velmi silně vázán na hledání norem, na potřebu stanovit

-
- 4) Jean-Louis Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Philip Rosen (Ed.), c. d., s. 286 – 298; T ý ž, *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema*. Tamtéž, s. 299 – 318; Jean-Louis Comolli, *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field [Part 1]*. In: Bill Nichols (Ed.), *Movies and Methods. Vol. II*. Berkeley – Los Angeles – London 1985, s. 40 – 57; T ý ž, *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field [Parts 3 and 4]*. In: Philip Rosen (Ed.), c. d., s. 421 – 443; Noël Burch, *Theory of Film Practice*. London 1973.
- 5) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass. 1990; Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley – Los Angeles – London 1993.

okamžik, kdy se určitá praxe vžila nebo byla přejata. Ukázalo se, že to mj. bylo různé v různých zemích. Mezi americkým a evropským filmem byl např. rozdíl v délce záběrů (důkladně jej probrali Barry Salt a Ben Brewster⁶⁾) a byly také rozdíly v tom, zda inscenace byla plochá, „frontální“ a dvojdimenzionální, nebo zda využívala hloubku prostoru a diagonálu. Z takových úvah potom vyplynuly proměnné, resp. svazky proměnných, a byla zde naděje, že tak bude možno postihnout filmové styly mnohem přesněji než dříve, kdy se vycházelo z mistrovských děl filmu nebo z děl průkopníků, jako byli Lumièreové, Porter, Griffith. Z výzkumu norem nejen vyplynul mnohem širší obraz filmových tradic, ale bylo také možno představit dějiny filmových forem mnohem precizněji a zajímavěji.

To byl patrně impuls pro badatele, jako je Ben Brewster, ale nikoli pro lidi jako Allen nebo Gomery. Jaké další impulsy se zde projeví?

Burch, Gunning, Salt a mnozí další vycházejí ze stejné tradice jako Brewster a Robert Allen svou prací o vaudevillu⁷⁾ velmi podstatně přispěl k pochopení rané filmové formy, zatímco Gomerymu vděčíme za novou, teoretickým nárokům plně odpovídající studii o nástupu zvukového filmu.⁸⁾ Společným impulsem bylo prohlášení: nemůžeme psát dějiny filmu, aniž bychom pěstovali dějiny kinematografie. Dějiny kinematografie zahrnují dva momenty: jednak je to industrializace filmové produkce, jednak industrializace recepce – kin, diváků. Jak vypadala propagace zaměřená na diváka, jak se stanovovalo vstupné? „Nickelodeon“ je přece vlastně údaj o vstupném, nikoli o produktu. Výzkum se velmi rychle diferencoval: Někteří badatelé se zabývali hlavně dějinami produkce, počátky filmových studií; zaměřili se třeba na války o patenty a na konkurenční chování v souvislosti s industrializací procesu produkce. Dějiny průmyslu se zabývají procesy vytváření filmu; jde např. o význam scénáře, který jako nárys výsledku vlastně předurčoval celý proces produkce a činí tak dodnes; nebo jde o to, jak dohody mezi producenty získávaly kartelovou podobu a vedly k takovým fenoménům, jako jsou nezávislí výrobci (*independents*); nebo o to, jak se Hollywood vlastně dostal do Hollywoodu – těmito otázkami se zabývali badatelé jako Douglas Gomery a Janet Staigerová.⁹⁾ Na druhé straně se badatelé jako Charles Musser a Robert Allen zaměřili na to, co Musser označil jako „*screen practice*“, tedy na „uvádění“

6) Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London 1983 (2., rozšíř. vyd. 1992); Ben Brewster, *Deep Staging in French Films 1900 – 1914*. In: Thomas Elsaesser (Ed.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London 1990, s. 45 – 55.

7) Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895 – 1915: A Study in Media Interaction*. New York 1980.

8) Douglas Gomery, *Writing the History of the American Film Industry: Warner Brothers and Sound*. In: Bill Nichols (Ed.), *Movies and Methods. Vol. II*. Berkeley – Los Angeles – London 1985, s. 109 – 120; též, *Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound*. In: Rick Altman (Ed.), *Yale French Studies 60. Cinema/Sound*. New Haven, CT 1980, s. 80 – 93.

9) Douglas Gomery, *The Growth of Movie Monopolies: the Case of Balaban and Katz*. „Wide Angle“ 3, 1979, č. 1, s. 54 – 63; Janet Staiger, *Combination and Litigation: Structures of US Film Distribution, 1896 – 1917*. In: Thomas Elsaesser (Ed.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London 1990, s. 189 – 210.

(„*exhibition*“):¹⁰⁾ Jak, kým a pro koho byly filmy promítány? Uplatňovala se tu třídní specifičnost, rodová (*gender*) specifičnost? Do jaké míry měli promítající kontrolu nad filmovou formou, a tedy vliv na její vývoj? Protože filmy byly velmi často nakupovány na metry, měli provozovatelé kin v sestavování svých programů volnost. Byla rozpoznána závažnost dějin programů – vedle individuální historie filmu. Z toho pak vyplynul také výzkum zárodečných forem industrializované zábavy, music-hallů, varieté nebo vaudevillů, a ukázalo se, že film vstoupil do už konstituovaného zábavního průmyslu a průmyslu volného času, jak v USA, tak ve Francii nebo v Německu. Tak byly realizovány důležité průhledy do programů a filmových látek. První *picture-personalities*, ti, které dnes označujeme jako hvězdy, byly současně příčinou i následkem nové filmové formy, která byla úzce spjata s délkou filmů, a ta zase souvisela se změnou architektury kin. Setkáváme se tu tedy s velmi komplexní strukturou determinací: na jedné straně s dějinami filmových forem, na druhé straně s dějinami filmové produkce, techniky, patentů, industrializace procesů produkce atd., a za třetí tu jsou dějiny kin, recepce a promítání, dějiny kultury volného času a zábavy.

Nepřinesla s sebou tato – zdůrazňuji – americká změna paradigmatu, vycházející velmi výrazně z industrializovaných forem produkce, určitý neopozitivismus? A neimplikuje partikulární historiografie, navržená Robertem C. Allenem a Douglasem Gomerym,¹¹⁾ zčásti problematické, nereflektované hierarchizace determinant – např. ekonomických u Gomeryho? Můžeme být s takovými kauzálními logikami dějinám filmu právi? Vy sám jste jednou polemicky napsal, že nelze ani psát dějiny filmu bez studia dějin ekonomiky, ani pěstovat „dějiny filmu bez filmu“.

Nejdříve si musíme povšimnout, že po zjištění toho, k čemu všemu je třeba přihlížet, a také po zjištění, jak nepřehledný je primární materiál, který je nutno prozkoumat, došlo k obrovskému rozvoji filmové historiografie. Bylo zřejmé, že je třeba vyjít ze zcela jiných pramenů. Za této situace se jistá specializace ukázala jako nezbytná. Nikdo už nemohl říci: „Jsem historik filmu a ovládám celý obor.“ Jako v jiných vědních disciplínách se zde rozšířila specializace. Bylo by nepoctivě tvrdit, že determinanty byly stanoveny empiricky. Spíše došlo k rozkolísání souboru determinací kinematografie: badatelé se pustili do toho, v čem se cítili nejlépe kvalifikováni. Ale je pravda, že v tomto i polemicky vedeném boji o novou historiografii filmu se objevily názory, že pro pěstování dějin filmu není nutné dívat se na filmy. Musíme tu vidět souvislost s typickou neuralgií: Mnozí filmoví historici stále větrí nebezpečí v divokých interpretacích spojených s vírou, že z toho může vyjít teoretický základní výzkum. Právě na universitách, kde se film mohl etablovat nikoli v historických, nýbrž v literárněvědných oborech, byla interpretace pokládána za takřka jedinou věc, která se dá s filmem „prakticky“ dělat. Představitelé nové školy filmové historie polemicky prohlašovali: „Dokud nevíte, jak daný film

10) Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907 (History of the American Cinema. Vol. I.)*. New York (etc.) 1990; Robert C. Allen, *Motion Picture Exhibition in Manhattan 1906 – 1912: Beyond the Nickelodeon*. „Cinema Journal“ 19, 1979, č. 2 (jaro), s. 2 – 15.

11) Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York 1985.

vznikl a jak byl recipován, jak byl promítán, jak svébytná byla jeho forma, je vaše interpretace přece zcela svévolná.“ Tady zastávám poněkud umírněnější stanovisko a říkám, že toto mapování primárního materiálu je velmi důležité, ale jako historik filmu mám zájem o to, abych věci, které se z dějin produkce či techniky dozvím od svých kolegů nebo které sám zjistím, mohl skutečně vztáhnout na filmy, aby se mi tu otevřely nové interpretace a pohledy na filmy. Existují i konkrétní případy, např. německý film VÁNOČNÍ ZVONY (1914) od Franze Hofera; ty se pro mě staly zcela jiným filmem, když jsem si uvědomil, že němé filmy nikdy nebyly němé, nýbrž byly doprovázeny hudbou a často byl přítomen i komentátor. Začneme-li se zabývat tím, jaké byly podmínky recepce v roce 1914, nacházíme v tomto filmu něco jiného. Ve VÁNOČNÍCH ZVONECH jsou např. tak zřetelné odkazy na zvuk, hudbu, tanec, klavír, varhany, že při přihlédnutí k tehdejším podmínkám recepce děj a vnitřní drama postav nejen vidíme, ale najednou také slyšíme. Vzniká tak úplně jiný film.¹²⁾ V dějinách filmu VÁNOČNÍ ZVONY vystupují, pokud jsou vůbec zmiňovány, jako propagandistický film, ale pochopitelně je to film vánoční, a tedy také rodinný. Je jasné, že dnešní hollywoodská praxe premiérového uvádění filmů k veřejným nebo rodinným svátkům, tedy vytváření ekonomické základny pro vznik „trháku“ (*blockbuster*) tím, že film vstoupí do kin v určitém období roku, má své počátky již v desátých letech: V dějinách filmu existují souvislosti, které se dají vysvětlit až výzkumem dějin recepce nebo zahrnutím dějin produkce. Ty se velmi často neberou v úvahu, pojímá-li se film jen jako text, jako sociologicko-politický nebo jako estetický objekt.

Pro rehabilitaci literárněvědně orientované teorie filmu ve vztahu k filmovým historikům a Evropanů ve vztahu k Američanům je přece nutno říci, že i literární věda vyvinula recepčně orientované koncepce – uveďme např. Hanse Roberta Jausse a jeho recepční estetiku. Problém je podle mého názoru spíš v tom, jak v rámci této heterogenní oblasti zkoumání stanovit diskursivní souvislosti; to je ztíženo ještě tím, že se dostatečně nerealizuje ani transatlantická výměna (zvláště mezi Amerikou a Francií), ani výměna vnitroeurovská, třeba mezi německy mluvícími a frankofonními zeměmi. Vy jste jeden z mála badatelů vytvářejících vzájemné svazky.

Náhoda chtěla, že mi připadla funkce určitého prostředníka. Často citovaný článek o *New Film History*¹³⁾ byl původně vlastně soubornou recenzí, v níž jsem chtěl nespecializovanému publiku, tedy čtenářům časopisu *Sight and Sound*, vyložit, co se ve filmové historiografii vlastně událo: jak se diferencovaly možnosti vstupu do disciplíny a jak silně bylo dané téma už polemicky zatíženo sporem jednak mezi empiriky a teoretiky, jednak mezi Američany a Francouzi. Alespoň v Anglii a Americe byl vliv francouzské teorie filmu koncem sedmdesátých let velmi silný – Angličané Peter Wollen, Stephen Heath, Laura Mulveyová, Jacqueline Roseová přitom byli nejdůležitějšími prostředníky a stali se zastánci nejprve sémiologie a pak psychoanalýzy ve filmové vědě. Zčásti, ale opravdu jen zčásti, se „nová historie filmu“ chápala jako protitah k tomu, co bylo

12) Viz Elsaesserův článek v tomto čísle *Iluminace*.

13) Thomas Elsaesser, *The New Film History*. „Sight and Sound“ 55, 1986, s. 246 – 251 (tuto poznámku obsahuje i německá verze rozhovoru – pozn. překl.).

importováno z Francie a Anglie. Proto filmová historiografie amerického ražení tolik zdůrazňuje empirický moment, historický výzkum a nový přístup k pramenům. Neznamená to ale, že v jejich pozicích nebyly přítomny rovněž teoretické předpoklady. Řekl bych, že např. takový Douglas Gomery nebo Robert Allen byli velmi silně ovlivněni (evropským) marxismem a ve svých ekonomicky pojatých dějinách filmu vyšli z tezí o vytváření koncernů a dějinách průmyslu, tezí, které byly – i pokud jde o Hollywood – výrazně vědecky formulovány ve třicátých a čtyřicátých letech; je možno říci, že se zde velmi zřetelně projevuje neomarxismus, který sice není tematizován nebo teoreticky reflektován, ale je zcela zjevně přítomen.

Tato diskuse ale přece nemohla být jen kulturním bojem mezi starým a novým kontinentem.

Vidím zmíněné diskuse v institucionálním rámci, v rámci procesu etablování a legitimizace filmové vědy na univerzitách, který v USA probíhal mnohem rychleji než v Evropě. Proto má „nová historie filmu“ v sobě americký rys: Chtěla totiž najít vlastní metodologickou bázi, nikoli přijmout to, co bylo importováno z Francie, tedy strukturalismus, althusserovský marxismus nebo lacanovskou psychoanalýzu. Na druhé straně se zde určitý časový náskok Američanů projevoval proto, že právě historiografie filmu vyžaduje velké množství práce a vlastně jen američtí vědci s jistým místem na universitě a dostatečným výzkumným rozpočtem si mohli dovolit strávit šest měsíců v archivech. Ale důležité polemické impulsy přišly od lidí, jako je Noël Burch, který se raným filmem zabýval z asi nepřilíživé perspektivy, neboť vycházel z avantgardního filmu jako alternativy k filmu hollywoodskému.¹⁴⁾ Ukázalo se, že raná historie filmu byla úplně jiná, než jak ji prezentovaly knihy napsané jediným autorem. Od té doby se filmové historiografii možno říci vnutila dělba práce. Už se určitě neobjeví dějiny filmu napsané jedním autorem, jako byly dějiny Georgese Sadoula, Ulricha Gregora a Enna Patalase nebo Jerzyho Toeplitze. Tato doba je pryč, protože se pole výzkumu stalo mnohem komplexnějším a kladené otázky jsou mnohem diferencovanější.

Důkladně jste se zabýval dějinami německého filmu, jak tzv. novým německým filmem, tak kinematografií výmarské republiky a nejnověji kinematografií vilémovského Německa. V Německu se nyní objevila řada mikrostudií např. o dějinách jednotlivých kin nebo také o rané kinematografii. Jak jste se jako člověk přicházející vlastně „zvnějšku“ k dějinám německého filmu dostal?

Zabýváme-li se dějinami německého filmu, jsme vždy konfrontováni se dvěma momenty: Za prvé je to jistá redukce sta let existence německého filmu na období fašismu, na Goebbelsovo státně podložené zneužití média pro vlastní propagační mašinérii. Nacistická kinematografie tak zanechala velmi ambivalentní dědictví, nejen proto, že mnohé její divácké filmy jsou dodnes populární, ale také proto, že dokázala velkou část dějin německého filmu nepřímou odsunout do fatálního postavení prehistorie. Za druhé jde o to, že utváření teorie bylo ve zcela jedinečné míře ovlivněno dvěma knihami, a to

14) Noël Burch, *Life to those Shadows*. London 1990.

prací Siegfrieda Kracauera *Od Caligariho k Hitlerovi* a *Démonickým plátnem* Lotte Eisnerové.¹⁵⁾ Určitá paradigmata, vzorce a šablony zde byly podány tak výrazně, že se každý výklad o dějinách německého filmu musel na tyto pozice odvolávat, nebo se od nich distancovat. Ve svých pracích jsem chtěl nejprve osvětlit tyto předpoklady, a to zase z hlediska „emigranta“, i když v padesátých letech byly trochu jiné podmínky.

O co vám šlo ve vašich dějinách nového německého filmu především?

Pokud jde o mé práce věnované Fassbinderovi, Herzogovi, Wendersovi, von Trottové, Sanders-Brahmsové, Sanderové, Farockimu a Achternbuschovi, bylo na jedné straně mým záměrem dodat německému filmu šedesátých až osmdesátých let názvem *New German Cinema* něco jako kategoriální nebo diskursivní realnost. Je symptomatické, že většina těch, kteří se novým německým filmem kolem roku 1980 zabývali, působila v zahraničí: Eric Rentschler, Anton Kaes, Tim Corrigan a také já.¹⁶⁾ Měli jsme internacionální perspektivu, a tak jsme viděli určité vzorce, určitou koherenci, a aplikovali jsme na poválečný německý film jisté východiskové představy. Zmíněné věci nezajímaly ty, kterým onen odstup chyběl nebo kteří byli do diskuse zapleteni příliš polemicky na to, aby chtěli vidět celek.

Svou knihu jsem také nazval *New German Cinema: A History*, abych zdůraznil moment, že tu konstruuji jednu z možných historií. Byl jsem si plně vědom toho, že ve smyslu Haydena Whitea vnáším do děl zmíněných režisérů jisté toposy, jisté tropy, jisté narativní vzorce. Struktura knihy reflektuje vůli vyprávět určitý příběh. Tím se poněkud odlišuji od svých předchůdců, kteří se silněji odvolávali na jednotlivé autory.

Na druhé straně mi šlo o vytvoření jakýchsi dějin mentality nového německého filmu. Chtěl jsem tematizovat určité toposy, např. vzájemný vztah mezi sebestylizací filmaře jako „autora“ a umělce a systémem státních podpor. Dalším důležitým dílčím aspektem byl např. zájem o dějiny. Šlo o vyrovnávání se s nacistickou minulostí, ale také o to, čím se tento vztah k minulosti lišil od módy retrofilmů v italském nebo francouzském filmu sedmdesátých let. Znamená to tedy, že spíše než otázka, jak dané filmy reflektují politickou kulturu nebo národní dějiny, byla předmětem pozornosti otázka toho, jak filmy do těchto dějin zasahují – jako pokračování v psaní kolektivního textu nebo jako formování určité mytologie.

Německými tradicemi jste se zabýval nejen v souvislosti s novým německým filmem.

Můj zájem o výmarský film byl vyvolán zcela zřetelným podnětem: V polovině sedmdesátých let jsem v Americe vyučoval německý film a musel jsem se vyrovnávat

15) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, NJ – London 1947; Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*. Paris 1952 (přepřac. 1965).

16) Eric Rentschler, *West German Film in the Course of Time: Reflections on the Twenty Years Since Oberhausen*. Bedford Hills, NY 1984; Anton Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987; Timothy Corrigan, *New German Film: The Displaced Image*. Austin, TX 1983 (rozšíř. Bloomington, IN 1994); Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*. New Brunswick, NJ 1989.

i s konkrétními problémy, totiž s tím, že k dispozici byl jen velmi omezený počet kopií filmů. Byl jsem konfrontován s hmatatelnými důsledky „staré historie filmu“: V distribuci byly jen ty filmy, které byly už dávno kanonizovány jako mistrovská díla expresionismu nebo „nové věčnosti“. Snažil jsem se představit tyto filmy svým studentům z jiných hledisek, např. v porovnání s ranou (americkou) kinematografií. U svých postgraduálních studentů jsem mohl předpokládat podstatnou znalost filmové teorie, a tak se jako obzvlášť zajímavé ukázaly dějiny dispozitivu a dějiny narativity ve výmarském filmu. Byly zde převráceny perspektivy v tom smyslu, že jsem chtěl pozornost svých studentů spíše než k reflexi německých politických dějin v německém filmu, ať už šlo o obtížný zrod výmarské republiky, nebo o předznamenání doby nacismu (to charakterizovalo právě přístup Eisnerové a Kracauera), obrátit k tomu, jak se film dvacátých let, vyráběný v optimálních hospodářských podmínkách, totiž v podmínkách skutečného filmového průmyslu vytvořeného koncernem Ufa, odlišoval od Hollywoodu, resp. jak se vyvíjel paralelně s ním. Poukázal jsem tedy na to, jak je nutno, chceme-li postihnout svébytnost filmu jako nositele kulturních hodnot, národní dějiny filmu internacionalizovat a pěstovat je na komparatistickém základě.¹⁷⁾

Psal jste také o hollywoodském melodramu¹⁸⁾ a o britském filmu. Vzniká tak otázka, co považujete za konstanty své práce?

Jednu z konstant mé práce představuje, jak jsem už naznačil, internacionální perspektiva, srovnávání, specifická filmového průmyslu a jeho produktů, které vznikají na průmyslovém a technickém základě, i když jde o *techné* akcí, pocitů a těl. To zase exemplárně ukazuje melodram – jak v Hollywoodu, tak v německém filmu. A právě protože můj hlavní zájem nakonec přece jen platí evropskému filmu, je pro mě důležité nikdy nerozdělovat janusovskou hlavu tvořenou z jedné strany diváckým filmem a ze strany druhé filmem uměleckým či avantgardním, nestavět tyto dvě tváře polemicky proti sobě, ale pohlížet na ně jako na nezbytnou dvojí strategii v mezinárodní konkurenci každé národní kinematografie s vůdčím médiem, *Hollywoodem*. Druhá konstanta spočívá v tom, že mě zajímá, jak film skutečně komunikuje (ve smyslu „komunikujících kanálů“) se svým publikem. Někdy tomu říkám „film jako polotovar“. Znamená to, že film existuje teprve tehdy, když je spoluutvářen v aktu projekce a recepce: spoluutvářen kinem jako architektonickým dílem, jeho provozovatelem jako dodavatelem zábavy, tiskem jako kritickým nebo reklamním servisem, veřejným prostorem jako demokratickým fórem, publikem jako dočasným společenstvím. Mnohé mé práce se umisťují právě na toto rozhraní mezi filmem a kinem, mezi filmem a jeho různými „zapojeními do agregátů“, k nimž pochopitelně patří i film jako zboží.

Jak byste pak, když zdůrazňujete, že zvláště ekonomická propojení dokládají překonanost izolovaného pohledu, formuloval kritéria definice národní kinematografie?

17) Srov. Thomas Elsaesser, *Filmová historie a vizuální rozkoš: výmarský film*. „Illuminace“ 8, 1996, č. 2, s. 5 – 35.

18) Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: Bill Nichols (Ed.), *Movies and Methods. Vol. II*. Berkeley – Los Angeles – London 1985, s. 165 – 179.

Na jedné straně zde jako důležité kritérium vystupuje konkurenční boj o národní trh, jenž byl přece už od roku 1917 ve všech evropských zemích určován zvláště americkou kinematografií, a dále konkurence na mezinárodním trhu mimo Severní Ameriku, který byl pro dějiny německého filmu dvacátých a třicátých let velmi důležitý, neboť v Evropě, Jižní Americe, v Rusku a v balkánských zemích takový mezinárodní trh skutečně existoval. Na druhé straně k tomu přistupuje fakt, že byla sledována cílená politika diferenciace produktu. Německý film, zvláště v éře Ericha Pommera, si byl vědom toho, že existují vlastní trhy uvnitř země, ale také specializované trhy v zahraničí, které americká produkce neobsadila a ani obsadit nechtěla (šlo o kinematografii uměleckou a experimentální – *Art et essai*), a že je zde možno vytvořit kulturní kapitál, jenž je pro národní filmový průmysl velmi prospěšný. Vezměme si heslo *Caligari* a „expresionistický film“ a dvojí strategii, kterou sledovala Ufa, totiž na jedné straně snahu konkurovat velkofilmu (FAUST, METROPOLIS atd.) a na druhé straně zásobování specializovaného trhu produktem, jenž byl recipován jako typicky německý nebo jako „umělecký“ film, rozhodně ale jako činitel stylotvorný. Tyto komponenty jsou stále příznačné pro dějiny evropského filmu i pro jednotlivé dějiny národní: Můžeme poukázat na Itálii, kde se neorealismus a rovněž autorský film takového Felliniho přece také opíraly o národní produkci zábavných filmů, jako byl žánr peplum (výpravné filmy situované do starověku – pozn. překl.), spaghetti westerny, filmy vyrobené v šedesátých letech v Itálii americkými firmami. Totéž platí pro Francii, kde nová vlna (*Nouvelle Vague*) byla vždy závislá na tom, že francouzský filmový průmysl mohl nadále produkovat komerčně úspěšné filmy.

O tuto dvojí strategii umělecké a komerční kinematografie, publiku přizpůsobeného žánrového filmu a filmu hereckých hvězd, mi v souvislosti s otázkou národní kinematografie stále jde. Přinejmenším do určitého časového bodu v šedesátých letech, kdy televize převrstvila masové publikum populárního filmu.

Pokud jde o problém národní kinematografie, je pochopitelně třeba ještě velmi mnoho věcí prozkoumat. Důležité je, že to, co se chápe jako národní kinematografie, se navíc také skládá ze dvou složek: produkce a recepce. Pro každý národ – s výjimkou Ameriky – je totiž důležité, že se národní publikum velmi silně identifikovalo a vyrovnávalo také s nenárodním, totiž s americkým filmem.

Hesla jako „expresionismus“, nacistický film, neorealismus, nová vlna, nový německý film nás přivádějí k problému periodizace dějin filmu, jímž jste se sám opakovaně zabýval. Periodizace, které charakterizují německé a ostatně rovněž rakouské politické dějiny – 1914, 1918, 1933, 1945, by byly pro periodizaci dějin filmu zavádějící, neboť historická logika kinematografie se vůči politickým a sociálním dějinám pohybovala v poněkud zvláštním asymptotickém vztahu. Co to konkrétně znamená pro filmovou historiografii? Jak je možno periodizovat jinak?

Můžeme v zásadě říci, že film je časové médium. Ve vztahu k už uvedeným rovinám pohledu na film (objekt, stopa, imaginárno) nám musí být ve filmové historiografii zcela jasné, jaké časovosti se v jednotlivých případech dovoláváme. Trvání (*longue durée*), dějiny vidění je možno sledovat na dispozitivu, aparátu, stejně jako diskusi o roli kinematografie v souvislosti s pojmem modernity. Na druhé straně je rovněž proces produkce

otázkou časovosti: Kdy se utvořily koncerny, jak si navzájem konkurovaly? Jaké možnosti získaly určité filmové formy a filmové žánry v určité době? Periodizace často vychází z technických pojmů, mluví se o němém a pak o zvukovém filmu. Existuje i periodizace podle stylů (výtvarného umění) – mluví se o německém expresionismu a potom o francouzském impresionismu v kinematografii, o ruském konstruktivismu nebo o montážním filmu, o neorealismu. To znamená, že v tradiční filmové historiografii vládla, pokud jde o periodizaci, obrovská konfúznost kritérií. Proto bylo důležité uvědomit si, z jakých hledisek se periodizace vlastně provádí.

Právě v dějinách německého filmu se podle mého názoru příliš zdůrazňovaly vrcholy politických dějin. Je totiž možno pěkně ukázat, že mezníky nastupovaly buď dříve, nebo později: Např. při mých výzkumech vilémovské kinematografie vyšlo najevo, že léta 1913 a 1914 byla skutečně obdobím zvratu, ale že vypuknutí první světové války mělo zcela jiné implikace a důsledky, než bychom normálně předpokládali, a že vzestup německého filmu nenastal v letech 1918 až 1919 se vznikem výmarské republiky, ani v roce 1920 s KABINETEM DOKTORA CALIGARIHO, ale už v roce 1916. Ukázalo se tedy, že politická kritéria periodizace musí být znovu zproblematicována; platí to i pro třicátá léta. Přejechy mezi tzv. výmarským filmem a filmem nacistickým jsou podstatně plynulejší, než by se mohlo předpokládat. Zčásti jsou podmíněny změnou politického režimu, zčásti pochopitelně nacistický režim vnutil filmovému průmyslu také změnu personálu tím, že museli odejít všichni židovští pracovníci (Ufa to realizovala s horlivou poslušností). Vyjdeme-li ale v souvislosti s německou nebo rakouskou kinematografií např. od žánrového filmu nebo filmu hereckých hvězd, vypadá periodizace poněkud jinak: Vezměme si revuální film, rühmannovské komedie, melodram nebo heimatfilm – to jsou velké kontinuity německé kinematografie. Pokud jde o hvězdy, je možné to ukázat třeba na Henny Portenové nebo – později – na Mario Adorfovi. I představitelé nového německého filmu, zvláště Syberberg, Fassbinder a také Herzog, obsazovali do svých filmů „staré“ hvězdy: tak Klaus Kinski hrál u Herzoga nebo Karlheinz Böhm u Fassbindera. To znamená, že přelomy, se kterými běžně počítáme, jako „taťkův film“ / nový německý film, jsou dějinami žánrového filmu nebo filmu hereckých hvězd podkopávány. Proto je důležité, abychom ve filmové historiografii vždy brali v úvahu časové nesouběžnosti. Vyplývají z toho značné problémy při periodizaci, ale také podstatně zajímavější perspektivy než v případech, kdy filmová historiografie stále vychází jen z nejdramatičtějších mezníků německých či rakouských dějin dvacátého století.

Znamená to, že periodizace jsou v principu problematické?

Snad bychom měli spíše než o periodizacích mluvit o segmentacích. Co jsou náležité jednotky dějin filmu? Je to jednotlivý film, produkční společnost, žánr, národní kinematografie? Tato otázka se nyní problematizuje, zčásti také proto, že se rozkolísala hierarchizace determinant. Právě z dějin recepce se můžeme dozvědět, že pro divácký zážitek jsou někdy důležité věci, které historik vlastně nikdy nevzal pořádně na zřetel; neexistují také ještě nástroje, jež by umožnily pojmut tyto aspekty diskursivně. Jde například o to, kdy nebo s kým se díváme na film, tj. jak je filmový zážitek zabudován do příslušného světa našeho života (často je to dětství nebo puberta). Naproti tomu se právě běžná

filmová historiografie a sociologie filmu vždy velmi silně odvolávala na děje, na vyprávění a narativní vzorce. Z toho se vyvozovaly závěry o národním charakteru či o vztahu filmu a dějin v nejširším smyslu, nebo se poměřovala umělecká hodnota filmu jeho originalitou: Tak byla znevážena tzv. sériová hollywoodská produkce, protože prý vypráví stále stejné příběhy. Jestliže ale nyní řekneme, že film je historicky důležitý právě proto, že to není literatura, není to tištěný nebo psaný dokument, jestliže to, co se ve filmu vyjadřuje, s sebou přináší zcela jiné aspekty naší reality, např. aspekty každodenního života, oblékání, podoby interiérů, způsobu, jak se lidé pohybují, jak mluví, interakcí těl, pak by právě toto mohlo tvořit hodnotu filmu jako dokumentu, stopy života. Má-li se tento život ve filmech projevit jako plodný pro historii, musíme přirozeně vyvinout také zcela jinou metodu, aby to bylo uchopitelné a aby se o tom dalo vyprávět. Zde nelze podceňovat význam impulsů z feministické teorie a teorie rodu (*gender theory*), tedy z diskusí, které nutně nemusely vyjít od filmu, ale zpětně právě ve filmu našly neobyčejně bohatý primární materiál. Vyplynuly z toho nové perspektivy i pro filmovou historiografii, totiž aby pěstovala dějiny filmu jako dějiny kultury. To samozřejmě není tak nové, jak si někteří myslí. I jinde se znovu objevuje fenomenologie a ve spisech nejvýznamnějších teoretiků první generace, jako je Balázs, Kracauer, Panofsky nebo Arnheim, nacházíme velmi podstatné úvahy o „povrchu“, o ikonologii masové kultury, o fyziognomii v pohyblivém obraze, o tom, jak tělo pociťuje čas a prostor. Přesto je zajímavé, že nový pohled na pohlaví, tělo, na zahalení a převlek přichází z feministických studií (*feminist studies*) a ze studií kultury (*cultural studies*), neboť se tak realizuje uvolnění takových historicky důležitých kategorií, jako je „styl“ nebo „vůle ke stylu“, z jejich idealismu, resp. formalismu, a zapojují se, v podobě stylů života (*life-styles*), stylové revolty (*revolt into style*) nebo sebestylizace (*self-fashioning*), i do konkrétní souvislosti s modernou naší konzumní společností, determinované designem. Je to spojení, které je pro film a kinematografii jistě stejně určující jako spojení s dějinami umění.

Kategorii filmového stylu (film style) postulovanou New Film History, jež se vztahuje k způsobům průmyslové produkce, bychom ale na německý autorský film sotva mohli aplikovat.

Řekneme-li to zcela brutálně, je německý autorský film pochopitelně „kinematografií pro kutily“, která byla vyzdvížena kulturním průmyslem. Nový německý film, jak ho dnes označujeme, neměl žádnou průmyslovou bázi, proto tu také bylo mnoho tzv. jepic, režisérů, kteří natočili pouze jeden film a nikdy nemohli vybudovat své dílo.

Nový německý film do jisté míry získal před národním i mezinárodním publikem proslulost kvalitami, které neodpovídaly normám kvality tzv. profesionální filmové produkce, na něž jsme si zvykli v americkém a zčásti také ve francouzském filmu. Proto tu byl jiný pohled na podmínky výroby, na systém podpor, na personální unii autora, producenta a scenáristů i na témata, jimiž se nový německý film zabýval, totiž na téma německých dějin, ženského hnutí, německo-amerických vztahů. Můžeme ale zase vidět, že nový německý film dosáhl mezinárodního postavení teprve při zaměření na německé dějiny, zvláště na období nacionálního socialismu a na jeho důsledky, ve filmech jako PLECHOVÝ BUBÍNEK, MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ, NĚMECKO, BLEDA MATKA apod. I tady by bylo

možno říci, že německý film opět upoutal mezinárodní publikum teprve tehdy, když se odvážil zase obsadit hvězdy jako Mario Adorfa či Klause Kinského nebo když si sám vytvořil své hvězdy – jako Hannu Schygullovou – a když se také znovu přiblížil určitým žánrům (melodramu, válečnému filmu s protiválečným akcentem, představovanému PONORKOU). Třebaže se nový německý film v mnoha bodech zcela vědomě distancoval od komerční kinematografie a měl výhodu v tom, že díky nové vlně (*Nouvelle Vague*) a pracím francouzským kritiků o hollywoodském filmu už existovaly recepční zvyklosti vztažené k autorské kinematografii, „našel sám sebe“ teprve tehdy, když se v něm zase uplatnily tzv. hodnoty komerční podívané – přesto ovšem z obecnějšího pohledu daný postup o mnoho nepřevýšil ráz minoritní kinematografie pro publikum z amerických „campusů“. Bylo by asi třeba podívat se na tyto filmy ještě jednou – se zřetelem k jinému, právě probíranému pojmu stylu.

Tento „historicko-relativizující“ přístup vám jako filmovému vědci ale také dovoluje sledovat změnu paradigmatu uskutečněnou New Film History a přitom zcela neodvrhnout pojem autora.

V souvislosti s výmarským filmem to byla skoro nezbytnost vyplývající ze stavu pramenů, ale byla tu také moje potřeba ukázat, jak je možno autorskou kinematografii nově interpretovat: Na filmech natočených Murnauem, Pabstem, Langem a dalšími mě např. ve spojitosti s narativitou zajímala otázka, proč byla v tzv. expresionistickém německém filmu tak zřídka užívána technika pohledu a protipohledu, proč byly tyto příběhy vyprávěny jinak. V průběhu času se také změnil korpus kanonických textů, přibýly filmy jako BRATŘI SCHELLENBERGOVÉ nebo i jiné filmy, např. Murnauův STRAŠIDELNÝ ZÁMEK, který vlastně nepatří ke klasickým dílům, či FANTOM. Kritéria, která jsem ve vztahu k výmarskému filmu uplatnil, vycházejí z perspektivy „nové historie filmu“, jež se zajímá i o normy a divergence a hledá je v mezinárodním měřítku. Specifičnost výmarské kinematografie jsem pak odvodil z příznaků, které můžeme jen nepřímo spojit s politickými dějinami; otevírají nám ale výhled na intertextové, transmediální a komparatistické rysy, k nimž klasické historické práce Kracauera nebo Eisnerové vůbec nepřihlížejí.

Je zajímavé, že vycházejí impulsy od klasických textů dějin a teorie umění; vezměme si např. nové čtení Abyho Warburga nebo Panofského, což zřejmě ukazuje na zájem o otázky ikonografie.

Je ale také zajímavé, že dějiny umění získaly důležité impulsy od teorie filmu: Mám na mysli Normana Brysona, Mieke Balovou nebo Griseldu Pollockovou,¹⁹⁾ jimž dějiny a teorie filmu poskytly závažné podněty. Dějiny filmu se tak stále nacházejí ve vzájemném vztahu s tím, co se v současnosti objevuje: ať jde o aktuální otázky, jako třeba otázky těla a sexuality nebo otázka nových technologií a médií, simulace, digitálních obrazů, nebo

19) Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven, CT 1983; Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition*. Cambridge, MA – London 1991; Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*. London 1988.

o jiné umělecké formy a praktiky – instalace, videoumění, webové stránky. V tomto ohledu představují dějiny filmu, možná více než jiné formy historiografie, stále také archeologii možných budoucností. Dynamický element výzkumu spočívá právě v tomto vzájemném vztahu mezi dějinami a archeologií. Archeologie se vždy zcela speciálně vztahuje i k současnosti.

Chtěla bych se ještě jednou vrátit ke kategorii národní kinematografie. Je zajímavé, že „stará“ filmová historiografie, dějiny filmu psané jednotlivými autory, navzdory novým poznatkům nadále existuje, a to právě v souvislosti s dějinami národních kinematografií – ty měly v posledních letech vzhledem k jubileím dokonce vysokou konjunkturu. Týká se to zejména malých zemí bez rozvinutého filmového průmyslu.

Dokud se uplatňovala tradiční filmová historiografie s důrazem na mistrovská díla a specifické styly, dopadalo to pro malé země pochopitelně velmi špatně, neboť zjevně nemohly tolik nabídnout. Změníme-li ale perspektivu a řekneme, že význačnou složku dějin filmu tvoří také dějiny kin, tedy dějiny recepce, má každá země přirozeně vlastní dějiny filmu. Do oblasti dějin mentality pak spadá otázka, jak se určité národní mýty a stereotypy stávají prostřednictvím audiovizuální reprezentace jakousi „druhou populární pamětí“. Vezměme si jako příklad rakouský film: Pro Nerakušana, ale i pro cizinecký ruch v Rakousku je jako dokument národních dějin filmu takový film jako TŘETÍ MUŽ možná skoro stejně důležitý jako SISI. Není tedy divu, že se v atmosféře vyvolané „novou historií filmu“ pěstují – i zcela nezávisle na jubileích – národní a lokální dějiny filmu. Skoro každé město pokládá dnes za důležité, aby mělo dějiny své architektury, ale také dějiny svých kin – tedy dějiny svého veřejného života spoluurčovaného kiny. Je tak nejen legitimní, nýbrž i nutné, že můžeme na jedné straně konstatovat, jak razantně se kina rozšířila už v prvním desetiletí, jak se dějiny recepce určitým způsobem vzájemně shodují, avšak že na druhé straně vidíme, jak se mohou navzájem rozcházet: Dějiny berlínských kin jsou zřejmě přece jen odlišné od dějin kin v Mnichově nebo ve Vídni. Jde rovněž o to, že filmy, které byly úspěšné ve velkoměstech, nemívaly úspěch na venkově, a naopak. Tyto poznatky představují nutný krok k tomu, abychom s pomocí empirických nálezů vyvinuli dějiny mentality a dějiny filmového imaginárního. Jubilea jsou příležitostí, kdy se projevuje ochota investovat z veřejných prostředků něco do toho, co v podmínkách výzkumu panujících v Evropě jinak není skoro financovatelné: neboť psaní dějin filmu je drahé.

Nejsou dějiny filmu „starého“ typu přece jen zajímavé např. pro výuku na univerzitách, kde je také možno číst je kriticky?

Pro výuku jsou dějiny filmu psané jedním člověkem většinou málo použitelné. Ale jsou žádány na trhu, takže tyto „staré“ dějiny filmu budou mít nadále své oprávnění. Můžeme jen doufat, že ti, kdo si troufají být „vypravěči“ dějin kinematografie, budou dostatečně čerpat z nyní už nepřehledného množství specializací a diferenciací ve filmové historiografii, aby se to, co vyprávějí jako dějiny, nevyznačovalo zjevně chybnými konstrukcemi nebo příliš dobrodružnými ideologickými ozdobami, nýbrž aby odlišnost

od specializovaného odborného výzkumu spočívala spíše v jistých výběrech a zdůrazněních.

Není symptomatické, že např. i David Bordwell, který před lety společně s Janet Staigerovou a Kristin Thompsonovou uveřejnil knihu o klasickém hollywoodském filmu (Classical Hollywood Cinema),²⁰⁾ jež byla koneckonců také určitou formou filmové historiografie, se nyní pohybuje v mikrosféře, zkoumá „filmový styl“ jako verifikovatelnou kategorii? Je to důsledek „nové historie filmu“?

David Bordwell a Kristin Thompsonová zde mají zvláštní postavení. Pokud jsem to dobře pochopil, není příliš velký rozdíl mezi kolektivní prací o *Classical Hollywood Cinema* a tím, co Bordwell nyní dělá ve své historii filmového stylu (*history of film style*).²¹⁾ I v knize o *Classical Hollywood Cinema* se autoři už snažili o mikrohistorický přístup: Použili přece onen slavný výběr, výběr sta filmů naslepo, a své závěry o filmové formě vyvodili z tohoto vzorku. Zabývá-li se nyní Bordwell dějinami pohledu a protipohledu, plně to odpovídá jeho metodě neoformalismu. Když se na druhé straně Kristin Thompsonová nedávno zaměřila na expresivitu raného filmu,²²⁾ jde i u ní opět o neoformalistická kritéria normy a odchylky. Proto pokládám tyto práce za metodicky velmi koherentní, ať jde o díla filmověestetická, o díla věnovaná filmovým autorům, jako je Ozu, Dreyer nebo Ejzenštejn, nebo o široce založené knihy, jako je *Film Art*.²³⁾ Jsou americké tím, že hollywoodský film vlastně implicitně pokládají za normu, takže všechno ostatní se stává odchylkou – výsledkem přirozeně je velmi americkocentrický obraz filmové estetiky.

Chtěla bych se na konec ještě jednou vrátit k prostoru, v němž se koná projekce filmu; právě k němu je nutno přihlížet i tehdy, když jde o otázky recepce v souvislosti s estetikou. „Aura“ filmu byla přinejmenším transformována nejprve televizí, pak videorekordérem a nyní novými technologiemi. Rovněž na to by měl výzkum brát ohled.

Ještě před dvaceti lety se mnozí lidé domnívali, že kina jsou mrtvá, že televize a to, co následovalo, učiní filmový zážitek v kině zbytečným. To se ukázalo jako velký omyl. V neposlední řadě tu působily důvody ekonomické, neboť uvedení filmu v kině je pořád tím, co může filmový produkt zpřístupnit publiku. Bylo to označeno jako „billboardová funkce“ (*billboard-function*) kina: příprava dalších cílů využití fetišizovaného zboží a dalších oblastí jeho cirkulace v mediálním světě. Na druhé straně ale získal filmový zážitek v kině v dnešní kultuře zcela nové postavení. Je to skutečně něco, co bych označil

20) David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London 1985.

21) David Bordwell, *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass. – London 1997.

22) Kristin Thompson, *The International Exploration of Cinematic Expressivity*. In: Karl Dibbets – Bert Hogenkamp (Ed.), *Film and the First World War*. Amsterdam 1995, s. 65 – 85.

23) Mj. David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley – Los Angeles – London 1981; T ý ž, *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton, NJ – London 1988; T ý ž, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA – London 1993; David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. Reading, MA 1979 (čtená další, rozšířená vydání).

za sociální prožitek prostoru; podporují jej nové zvukové technologie, které prostor kina nově zakódovaly jako prostor současně vnitřní a vnější, takže jde svým způsobem o veřejný prožitek poslechu „walkmana“. To znamená, že právě dnešní hollywoodský film zprostředkovává prožitek prostoru, těla a společenství, v němž se zpochybňují hranice mezi vnějším a vnitřním, veřejným a soukromým i mezi sférou psychologickou a motorkou. V tom spočívá velká estetická výzva, kterou kupodivu dokáže mnohem více využít americká kinematografie, a to nikoli v poslední řadě díky překvapivé ochotě části Hollywoodu nést riziko spojené s uplatněním nových technologií.

Zde ale jde spíše o estetické otázky než o empirické otázky recepce.

Mě na novém hollywoodském filmu fascinuje to, že přes obrovské ekonomické náklady a přesto, že velkou část rozpočtu spotřebuje reklama a obchodní strategie, skutečně obsahuje pravou estetickou dimenzi, kterou my jako filmoví vědci můžeme a musíme vzít vážně: v prožitku prostoru a filmu v kině se totiž zcela nově definuje a diferencuje to, co označujeme jako recepční postoj, estetický postoj *par excellence*, tedy vztah blízkosti a distance. V této souvislosti zastávám názor, že my jako filmoví vědci můžeme k osvětlení našeho dnešního mediálního světa přispět něčím, co zřejmě nemůže přinést žádné jiné odvětví věd o kultuře.

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu: *Filme Kinos Geschichten Archive Forschungen.*

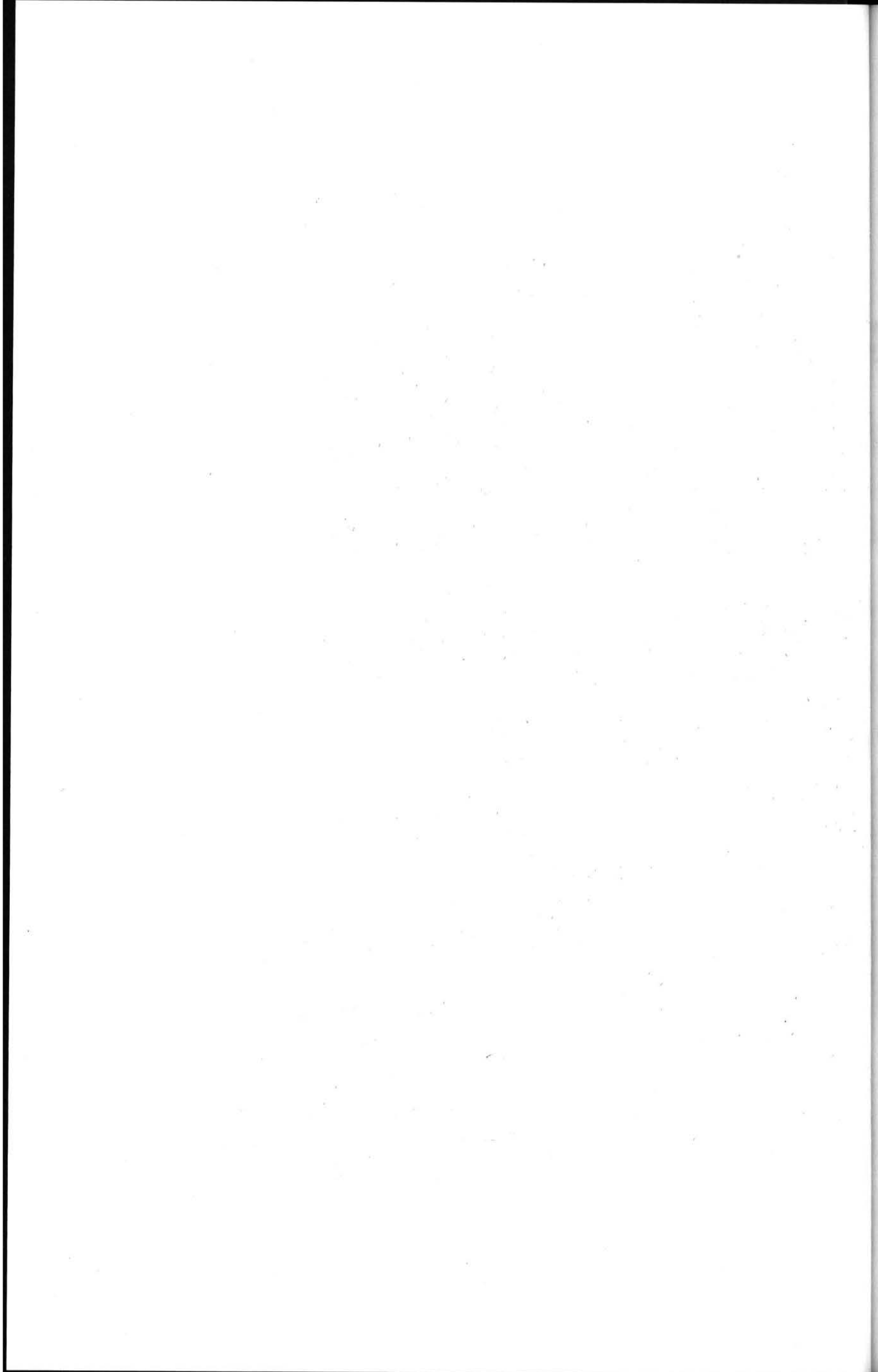
Ein Gespräch zwischen Thomas Elsaesser und Christa Blümlinger.

„Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften“ 8, 1997,

č. 4 („Film Geschichten“), s. 567 – 586.

Citované filmy:

Bratři Schellenbergové (Die Brüder Schellenberg; Karl Grune, 1926), *Deset dní, které otřásly světem* (Oktjabr; Sergej Ejzenštejn, 1927), *Fantom* (Phantom; Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Kriemhildina pomsta* (Kriemhilds Rache; Fritz Lang, 1924), *Manželství Marie Braunové* (Die Ehe der Maria Braun; Rainer Werner Fassbinder, 1978), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Německo, bledá matka* (Deutschland, bleiche Mutter; Helma Sanders-Brahms, 1979), *Plechový bubínek* (Die Blechtrommel; Volker Schlöndorff, 1979), *Ponorka* (Das Boot; Wolfgang Petersen, 1981), *Sissi* (Ernst Marischka, 1955), *Strašidelný zámek* (Schloss Vogelöd; Friedrich Wilhelm Murnau, 1921), *Třetí muž* (The Third Man; Carol Reed, 1949), *Vánoční zvony* (Weihnachtsglocken; Franz Hofer, 1914), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; David Wark Griffith, 1915).



Edice a materiály

SVĚTLA A STÍNY ZLÍNSKÉHO FILMU

Antonín Horák

Tichá revoluce v Baťově závodě

Nástupem nového šéfa Jana Bati v roce 1932 docházelo postupně k tichým a nenápadným změnám v závodě i v životě města Zlína. Jan převzal závod už zaběhnutý a dobře organizovaný, příjmy firmy narůstaly, závod byl nadále největším poplatníkem daní ve státě. Byly zde však úlevy na daních při investicích do oblasti kultury. Neví se, zda to bylo z iniciativy Janovy nebo jeho právních poradců, nicméně zaměřil se na podporování umění a kultury v závodě i ve městě Zlíně.

Už v roce 1933 byla ve Zlíně založena Škola umění v bývalém Výzkumném ústavu. Profesory se stali přední brněnští a pražští sochaři a malíři: Makovský, Havelka, Jaška, Kousal, Hroch, Wiesner, Gajdoš, brněnský Milén a valašský Hofman. Za žáky byly přijímáni mladí nadějní adepti sochařského, malířského a grafického umění. Podle přání Jana Bati měla být námětem výtvarného umění práce dělníků v továrně, strojírnách a koželužnách, čímž měla být tato práce oslavována. Ředitelem Školy umění se stal bývalý výzkumník František Kalec. Veškeré náklady školy a stipendia pro žáky byl hrazeny firmou Baťa.

Založena byla Zlínská galerie, jejíž vedení bylo svěřeno malíři Rudolfu Gajdošovi. Do sbírky byla nakupována na účet firmy díla nejvýznamnějších umělců Československa. Pořádány byly výtvarné Zlínské salony jako přehlídky uměleckých děl všech žánrů. Pořádány byly každoroční Filmové žně, jako přehlídky a hodnocení úspěšných českých hraných filmů. Ustaveno bylo veřejné Divadlo pracujících, kde byly hrány divadelní hry vyhovující firmě Baťa. K obohacení uměleckého života byl založen také Zlínský orchestr.

Už v roce 1928, za Tomáše Bati, byla založena Pokusná Masarykova měšťanská škola pro vyučování nikoliv teoretických, nýbrž praktických poznatků; za Janova šéfování vyrůstaly vysoké školy technické a výzkumné. V upracovaném Zlíně se rozrůstala kultura umění i kultura života.

K této řadě kulturních podniků patří také založení baťovského filmového studia. Toto je hlavním předmětem našeho vyprávění a tomu věnujeme následující stránky.

Do výroby bot vstupuje filmová tvorba

Jedním ze základů úspěchu Tomáše Bati byla účinná reklama a propagace. V poválečných dvacátých letech našeho století nabýval na významu tehdy ještě němý film, ve městech

a obcí narůstal počet kin hojně navštěvovaných a v tom směru nemohla ani firma Baťa zůstat pozadu.

Už v roce 1927 si Tomáš Baťa dal předvolat redaktora obrazové reklamy baťovských novin Sdělení, Jaroslava Pagáče, a uložil mu, aby se postaral o reklamní filmy na boty. Pagáčovým asistentem byl amatérský fotograf z řad „mladých mužů“ Josef Míček, původem z Veselí na jižní Moravě. Tito však neměli s filmem žádné zkušenosti, v tom oboru nebylo v závodě ani v okolí žádných odborníků. Pagáč tedy objednával reklamní filmy u zkušených pražských filmařů a asistent Míček došlé kopie pak rozesílal do kin. Pro změnu narozdíl od reálných snímků bot to Pagáč zkusil také s filmem kresleným u pražského tvůrce Karla Dodala. U něj byla kresličkou mladá Hermína Týrlová, která se později stala zakladatelkou loutkového filmu ve zlínském studiu.

Ukázalo se, že filmy objednávané z Prahy jsou příliš drahé – a u Baťů se na výdajích velmi šetřilo. Když už nebylo v podniku zkušených filmařů, bylo rozhodnuto, že aspoň kopie by si firma měla rozmnožovat sama. K tomu si Pagáč vybral z „mladých mužů“ všestranného kutila, Raymunda Sysalu, původem z Ostravska. Byly zakoupeny keramické kádě na vyvolávání filmových pásů a primitivní dřevěná kopírka Arri. Zařízení bylo umístěno v koutku fotooddělení reklamní 52. budovy, kde Raymund kopíroval a vyvolával už v roce 1928. Venkovský chlapec Raymund byl neobyčejně učenlivý. Původně zaměstnanec gumáren se brzy naučil vlastní pílí rozumět laboratornímu fotografickému procesu, míchání chemických lázní, elektrice a kopírování, sám zkonstruoval automatický měnič kopírovacího světla podle hustoty negativů. Podle jeho návrhu byly vyrobeny dřevěné rámy na vyvolávání a sušení filmových pásů, lepička na jejich lepení atd. Veškeré zařízení na zpracování filmů bylo dřevěné, a proto tyto začátky nazýváme „doubou dřevěnou“ zlínského filmu.

Tomáši Baťovi a pilotu Broučkovi, kteří zahynuli při pádu letadla, byl uspořádán slavnostní pohřeb. K natočení reportáže z tohoto pohřbu koupil Pagáč ruční kameru Bell-Howell s natahováním na péro a Míček reportáž natočil. S touto kamerou pak Míček a Sysala natáčeli instruktážní výrobní filmy z obuvnických a gumárenských dílen. Reklamní filmy na výrobky továrny se stále ještě objednávaly v Praze.

Nový šéf závodu Jan Baťa pořádal každou sobotu pracovní porady ředitelů obuvnických dílen, gumáren, koželužen a strojíren, na nichž se stanovovala organizace výroby. Z jara roku 1934 byly na konferenci předvedeny objednané reklamní filmy. Bylo konstatováno, že jsou slabé úrovně a drahé. Pražští filmaři chtěli na Baťovi vydělat – byly to jen snímky bot, případně na nohou mužů a žen, s cenou a značkou Baťa. Když už veškeré potřeby k výrobě, včetně strojů a jehel, plakátů a vlastních novin, si vyráběla firma sama, bylo rozhodnuto, že také reklamní filmy se budou natáčet u Baťů. V novinách byla zveřejněna výzva, aby se přihlásili zkušení filmaři. Takových však na Moravě nebylo a nikdo se nepřihlásil.

V té době měla firma Baťa potíže s Okresním úřadem v Uherském Hradišti, který bránil zřizování prodejen výrobků Baťa v Hradišti a okolí. Šéf Jan Baťa si pozval hradištského okresního hejtmána Janušíka, aby ho přesvědčil o prospěchu pro okres. Při tom padla řeč i na zřízení výroby vlastních reklamních filmů. Janušík se zmínil o svém nevlastním synovi, Elmaru Klosevi: je to nedostudovaný právník a nyní úředník pojišťovny, ale má zájem o divadlo a film. Jan Baťa si dal zajistit telefonní spojení s Elmarem a vyzval ho, aby se k němu dostavil k osobnímu pohovoru. Elmar opravdu ihned přijel.

K tomu sám Elmar později vzpomínal: Do Zlína zajížděl už v dětství a po absolvování hradištské reálky se ucházel o zaměstnání u Bařů. Externě se účastnil na programu zlínských kin a měl zorganizovat skauting u Bařovské mládeže, ale k tomu nedošlo. Bylo mu svěřeno přetočení nepovedeného jubilejního filmu BAŘA 48 LET. Bylo to „na revers“, když se to nepovede, tak to zaplatí. Avšak povedlo se s pochvalou. Nicméně z vůle rodičů musel Elmar do Prahy na právnickou fakultu. Tuto však nedokončil a stal se úředníkem v pražské pojišťovně, kde vyměřoval důchody. Jenže když už si ve Zlíně přičuchl úspěšně k filmu, pak ho tato vášeň nepustila. Ve volném čase se pohyboval v zákulisí Divadla Vlasty Buriana, měl možnost účastnit se na scénářích režiséra Svatopluka Innemanna a jiných režisérů, ale to bylo všechno. Nebylo tak snadné dostat se do zajeté mašinerie pražských filmařů. Když do toho



Ladislav Kolda

Foto archiv

přišlo telefonické pozvání Jana Bati k osobnímu pohovoru, Elmar neváhal. Na výzvu Bati, aby se ujal natáčení reklamních filmů v roce 1934 se Elmar bránil, že sám to nezvládne, k tomu je zapotřebí menšího štábu zkušených odborníků. Měl jej tedy sestavit.

Elmar se už od dětství znal s Ladislavem Koldou, který trávil prázdniny u babičky v Mařaticích v sousedství Uherského Hradiště a byli kamarádi. Mezitím Kolda získával zkušenosti na výrobě kasovních hraných filmů s předními herci, jako byli Vlasta Burian, Theodor Pištěk, Antonie Nedošinská, Věra Ferbasová, Lída Bárová a další. Jeho plat nebyl velký, asi osm až deset tisíc měsíčně, ale i z toho si něco našetřil. Kolda měl už z Mařatic obdiv k folkloru, a když za ním přišel jeho přítel Karol Plicka, že by rád natočil dokumentární folklorní film o lidových zvycích, písních a tancích na Slovensku, rozhodl se financovat Plickův film z vlastních prostředků. Plicka natočil v letech 1932 – 1934 kilometry negativu, a na to Koldovy finance nestačily. Musel si vypůjčit 90 tisíc Kč, což bylo v té době mnoho peněz. Sestřih filmu svěřil Kolda vynikajícímu filmaři a střihači Alexandru Hackenschmiedovi (dále Saša). Film sestříhal na únosnou míru celovečerního dokumentu. Hudební doprovod s mistrným použitím motivů lidových písní svěřil Kolda vynikajícímu skladateli Františku Škvorovi.

Vznikla filmová báseň ZEM SPIEVA, dílo nejvyšší umělecké úrovně, jehož kulturní přínos spočívá jednak objevení hloubky a krásy zapomínané lidové kultury, jednak v zahraničním úspěchu. Běžní diváci v kinech však film málo navštěvovali, čímž vznikla finanční ztráta. Ztrátové bylo i vydání Škvorovy hudby na gramofonových deskách. Koldovi zůstaly

dluhy – a to bylo jedním z důvodů, proč jinak úspěšný barrandovský producent přijal Elmarovu nabídku natáčet reklamní filmy pro firmu Baťa ve Zlíně. Kolda doufal, že se tím finančně zotaví.

To už byli dva, ale chyběl jim kameraman. Kolda znal Sašu už dávno, poznal v něm nadání pro umělecký dokument. Saša měl v té době za sebou BEZÚČELNOU PROCHÁZKU a NA PAŽSKÉM HRADĚ a pro Koldu natočil na objednávku film o Mariánských Lázních. Kolda tedy zašel k Sašovi do Karlína do Šeříkové ulice v Karlíně a zeptal se: „Sašíku, jak by se ti líbilo točit filmy pro Baťu ve Zlíně?“ Saša chvíli váhal, zvážil své možnosti v Praze, a souhlasil.

Tyto námluvy se odehrály na podzim roku 1934 a už v lednu roku 1935 se tito experti rozjeli do Zlína, aby se šéfovi závodu Janu Baťovi osobně představili, že by měli zájem pro firmu natáčet. Na šéfa učinili nejlepší dojem a ten jim hned uložil, aby do zítřka sepsali, jak si svou filmovou činnost představují. Příští den přinesli program na natáčení reklamních filmů na výrobky firmy, později snad i filmů obecně kulturních a zábavných. Program byl pro obě strany přijatelný a Klos, Kolda a Hackenschmied byli ihned přijati na zkoušku jako zaměstnanci firmy Baťa. Všichni tři usilovali o natáčení krátkých, finančně nevýnosných kulturních filmů, ale pro to nebyly podmínky v Praze právě nejlepší. Uvítali tedy, že se mohou uplatnit pod křídly zámožné firmy Baťa. Rozuměli si, navzájem se doplňovali a tvořili vlastně miniaturní filmový štáb. Tovární budova číslo 52 byla specializována na plakátovou reklamu a na tisk a v koutku fotografického oddělení rozmnožovali Míček se Sysalou objednané reklamní filmy. Tam byl zařazen i nový filmový štáb.

Na chvíli odbočíme k Masarykově Pokusné měšťanské škole ve Zlíně. Na přání Tomáše Bati byla v roce 1928 postavena budova této školy ve tvaru otevřeného „u“ podle plánů architekta Gahury (dnes už zbořená) s veškerým moderním vybavením. Základní myšlenkou Tomáše Bati bylo: ve škole se nenaučíš, jak zatlouci hřebík, musíš si to zkusit. Školení musí mít praktický účel, jinak nemá smyslu. Učebny fyziky byly vybaveny všestrannými elektrickými a jinými pomůckami, učebny zeměpisu mapami, v dílnách se učilo obrábění dřeva, práce s hlinou a jinými materiály, v kreslárnách se věnovali výtvarné práci, ve foto-laboratoři fotografovali a filmovali, v jazykových klubech se učili cizím jazykům atd. „Pokusná“ škola byla na úrovni středních škol, a její absolutorium trvalo čtyři roky.

Ředitel této školy Stanislav Vrána usiloval o zavedení názorných filmů jako vyučovací pomůcky, ale takových filmů ve světě nebylo. Odborný učitel Jaroslav Novotný ze Slaného u Kladna byl poslán na dočasnou stáž do Zlína, aby se seznámil s metodami Pokusné školy. Novotný byl pilný fotograf, a když se u Vrány přihlásil, byl ihned přijat na trvalo, aby vedl fotografický kroužek a také zavedl vyučování filmem. Vrána dal koupit na tu dobu nejdokonalejší filmovou kameru na úzký film 16 mm Ciné Kodak Special s veškerým vybavením a Novotný měl za úkol naučit se filmovat. Prozatím natáčel jen reportáže ze školních výletů. Jeho asistentem se stal žák Antonín Horák, který ve škole maloval, sochařil a pilně se účastnil práce ve fotografickém zájmovém kroužku.

Když se ředitel Vrána dověděl o novém filmovém štábu pro reklamní filmy Baťových závodů, vyžádal si začátkem roku 1935 audienci u šéfa Jana Bati a požádal ho, aby se Jaroslav Novotný mohl externě účastnit práce ve filmovém oddělení za účelem natáčení

vyučovacích filmů pro děti a mládež. S tím Jan Baťa souhlasil a když pak Novotný potkal na ulici svého bývalého asistenta při školním filmování Tonda Horáka, nabídl mu úlohu asistenta. Tonda dosud pracoval v obuvnických dílnách jako „mladý muž“ a tato nabídka byla pro něj vysvobozením: stal se trvalým zaměstnancem baťovského filmu jako učeň a poskok, zároveň s trojicí Kolda – Elmar – Saša.

Leč vraťme se k novému filmovému štábu. V koutku fotografického oddělení tovární 52. budovy nebylo místa pro natáčení reklamních filmů, ale Elmar se Sašou si vymysleli metodu: použijí sekvencí úspěšných amerických hraných filmů produkce Metro-Goldwyn-Mayer a k tomu dotočí jen taneční střevíčky Baťa. Vybrali sekvence z filmu KRÁLOVNA KRISTINA se slavnou Gretou Garbo a VESELÁ VDOVA v režii Ernsta Lubitsche. Například z filmu KRÁLOVNA KRISTINA byla použita scéna, jak anglický nástupce trůnu uvítá nadšeně švédskou královnu (Gretu Garbo) tím, že ji zvedne do výše. K tomu bylo mistrně nastřiženo, jak jí spadnou parádní taneční střevíčky Baťa. Divák nepoznal ten jednoduchý trik. Podobně obratně použil a doplnil Saša i sekvence z dalších hraných tanečních filmů. Učeň Tonda spouštěl na improvizovanou podlahu, jež byla k nerozeznání od podlahy v hraném filmu, pár tanečních střevíčků z výše mimo záběr kamery – jenže po dopadu se střevíčky kácely. Saša pak natřel podrážky lepidlem a záběr se povedl. Hudbu k celému filmu s použitím motivů z původních hraných filmů opatřil mistr skladatel Bohuslav Martinů. Reklamní film TANEČNÍ SEZÓNA byl za dva měsíce hotov. Po předvedení pro vedení závodu se film setkal s obdivem a nadšením, něco takového ještě neviděli. Jak se později ukázalo, byla to také účinná reklama pro hrané filmy produkce MGM. Nový štáb byl definitivně přijat do trvalého zaměstnání.

Z jara roku 1935 se konala v Moskvě konference filmových tvůrců, na níž se hledaly možnosti natáčení hraných filmů pro děti a mládež. Firma tam vyslala učitele Novotného, jemuž byla tato problematika uložena. Saša odjel s ním, aby si ověřil zařízení tamních filmových ateliérů. Jejich techniku shledal Saša nedokonalou, a tak se začalo uvažovat o nákupu techniky pro plánované nové studio z Ameriky a z Francie.

V té době, za Sašovy nepřítomnosti, uvažoval Elmar o zadání reklamního filmu na gumové pracovní boty. Za inspiraci mu posloužil klasický Repinův obraz *Burlaci na Volze*. S pražským kameramanem Víchem natočil na řece Berounce v Čechách za jeden den naturšičky oblečené za burlaky, jak za provazy táhnou namáhavě loď proti proudu řeky a zpívají: „Éej uchněm...“ Nohy omotané v cárech hadrů jim v blátě břehu kloužou. Burlaci, námahou zpocení, mizejí za velkou tabulí s obrazem dělníka v holínkách Baťa. Když se znovu objeví zpoza reklamní tabule, tančí a veselí se v rytmu hudby skladatele Julia Kalaše, na nohách mají holínkové boty Baťa. Kocourkovští učitelé teď vesele zpívají: „To se máme, jen si hráme, v botách Baťa únavy neznáme...“ Film zaujme diváka proměnou, kontrastem mezi burlackou námahou a tanečním krokem v holínkách Baťa. S dotáčkou se čekalo na návrat Saši, který krátký film také sestříhl. Byl to další úspěch zlínského štábu, oceňovaný i ve světě.

V tomtéž roce 1935 přišla další objednávka na reklamní film – tentokrát na letní plátěné vzdušné trampky. Elmar i Saša už věděli, že účinek filmu spočívá v kontrapunktu a scénář postavili takto: Městská rodinka se vydá na procházku do přírody, v letním parnu vystrojená jako do mrazu. Maminka se slunečníkem pohlavkuje děti poskakující po trávě a nutí je kráčet po chodníku. Nakonec usednou všichni zpocení na prostřenou deku

a zují si těžké šněrovací boty. K tomu na slova Ericha Eisnera zní píseň Bohuslava Martinů: „Na světě kolem nás před lety plul klidně života běh, vzácnější bývaly výlety, neznámý byl tenkrát spěch. Na děti hubuje maminka, která má ze slunce strach...“ Náhlá změna v rytmu písně, jejíž slova doprovází obraz: „Mění se doba a mění se svět, jinak dnes umíme žít: slunce a vzduch! Dýchej zhluboka, když sečeš trávu v sadě, dýchej zhluboka, když reješ na zahradě, dýchej zhluboka, když jedeš na kole, za svou milou dívkou v dálku přes pole. Abys mohl ven pospíchat, učil trampky Baťa dýchat, dýchej zhluboka...“ atd. Ta píseň pak byla vydána na deskách a stala se dobovým šlágrelem, což ještě zvýšilo reklamu a propagaci zlínského filmu.

Tyto tři filmy z roku 1935 byly zařazovány na mezinárodních filmových festivalech do soutěží a získávaly ceny a vyznamenání pro svou novost a objevnost v žánru reklamního filmu. Byly však i uměleckým zážitkem. Všechny však mohly být natočeny pouze v exteriéru, protože studio dosud nebylo. Jeho stavba a také stavba filmových laboratoří byla zadána osvědčenému zlínskému architektovi Vladimíru Karfíkovi. Mladý Karfík prošel školou Le Corbusiera v Paříži, pobýval u několika předních architektů ve Spojených státech. Zaměřil se na praktičnost i estetiku pravidelných krychlových modulů, což Baťovi vyhovovalo. Ve Zlíně postavil společenský dům (nyní hotel Moskva), administrativní centrum „mrakodrap“ v areálu zlínské továrny, v Otrokovicích trojboký společenský dům atd.

Předběžný rozpočet na stavbu zlínských filmových ateliérů podle Karfíkových plánů vyzněl na čtyři miliony. Avšak hlavní ekonom závodu Dominik Čipera rozhodl, že pro těch několik filmařů musí stačit budova za dva miliony. A tak musel Karfík přepracovat plány, přičemž odborným poradcem mu byl ing. Taraba z pražského Barrandova. Později se ukázalo, že pro rozvoj zlínského filmu omezená budova nestačí.

Vyvstala otázka, kde studio postavit. Kolda se před šéfem Janem Baťou vyjádřil, že v žádném případě nelze stavět v areálu továrny, ani v městě, neboť okolo studia musí být volný prostor pro stavbu dekorací a při zvukovém snímání musí být v okolí absolutní ticho bez rušivých hluků. Sám šéf Jan Baťa se o umístění studia intenzivně zajímal. Jednou v neděli telefonoval Elmarovi, aby k němu ihned přišel do bytu. Elmar vyprávěl, že první šéfova slova zněla: „Tady v bytě nic nevyřešíme, půjdeme do terénu.“ Elmar namítal, že venku začíná pršet. Šéfovi to nevadilo, aspoň se osvěžíme, pravil. Šli přes Díly po započaté luhačovické dálnici a došli nad Kudlov, ale tam místo nenašli.

Jindy si vyžádal šéf schůzku s celou trojicí Kolda – Elmar – Saša, byl u toho i baťovský odborník na pozemky. Jeli auty k lesnímu hřbitovu, a když vyšli z lesa, před nimi se otevřel výhled na širokou protější stráň zarostlou travinami a plevelem – pastva pro krávy a kozy. Všichni se shodli, že právě toto je vhodné místo pro stavbu filmového studia. Celá stráň pak byla vykoupěna od starého kudlovského občana Mičky. Toto rozhodnutí padlo na podzim roku 1935 a v červnu roku 1936 se stěhovalo filmové oddělení o osmi lidech z tovární budovy do nového studia. Vedle budovy studia byl postaven dvojdoměk pro rodinu domovníka Karla Patáka a rodinu elektrikáře a technika Emila Pouperu. Pražáci říkali budově studia „kudlovská stodola“.

Na protější stráni vedle lesního hřbitova se ještě dostavovaly baťovské dvojdomky pro tvůrce a větší domek se zahradou pro ředitele studia Ladislava Koldu a jeho rodinu. Tato bytová kolonie byla a je dodnes nazývána Fabiánka. Nikoliv však od zkratky FAB



Kudlovská stodola v roce 1936

Foto archiv

(Filmové Ateliery Baňa), jak se mnozí domnívají, ale proto, že na starých mapách z doby dávno předbaťovské je tento kopec, otevřený severním větrům, zván Fabián, což pochází od mrazivé „fabiánské“ zimy.

Od úzké lesní březnické silnice, po níž se jezdilo k lesnímu hřbitovu, byl vykácen kousek lesa, a vznikla tak blátivá cesta, jež vedla dále po louce, a tudy se dopravoval materiál na stavbu studia. Elektrické vedení ke studiu od hřbitova bylo na sloupech, teprve později zemním kabelem.

Už v únoru roku 1936 byla skupina Kolda – Elmar – Saša za doprovodu baťovského nákupce ing. Peciny delegována do USA na nákup technického vybavení pro kudlovské studio. U newyorské firmy Bernd-Maurer koupili zvukovou aparaturu, u firmy Mole-Richardson osvětlovací park, který po více jak šedesáti letech slouží v kudlovském studiu dodnes. V Americe navštívili také ústředí produkce hraných filmů Metro-Goldwyn-Mayer, tam byli srdečně přijati a pochváleni za použití filmů této produkce pro montážní film TANEČNÍ SEZÓNA. Navštívili také Disneyovo studio kreslených filmů – to pro případ zavedení výroby kresleného filmu v kudlovském studiu. Zvuková obrazová kamera s neprůzvučným krytem byla písemně objednána u pařížské firmy Debrie.

Brzy po nastěhování štábu do kudlovského studia došlo poštou veškeré vybavení nakoupené v Americe a v Paříži, nastalo vybalování a seznamování se s nakoupeným zařízením. Technik Poupera neznal techniku světelného záznamu zvuku Bernd-Maurer. Kolda však znal z Prahy zvukaře Františka Piláta, který již dříve natočil se začínajícím režisérem Otakarem Vávrou abstraktní experimentální film SVĚTLO PRONIKÁ TMOU, a Pilát byl ihned přijat natrvalo.

Ještě na podzim téhož roku 1936 se přikročilo k natáčení hraného zvukového filmu V DOMĚ STRAŠÍ DUCH jako reklama na podlahovou krytinu Zlinolit. Realizace této objednávky čekala na dostavbu budovy studia.

V zajetých pražských filmových ateliérech byly početné štáby různých profesí, jako kulisáků, osvětlovačů, kostymérů, maskérů, asistentů kamery a zvukařů. Kdežto ve zlínském studiu, které čítalo čtrnáct zaměstnanců, museli všichni dělat všechno. Asi jako u cirkusu, kde akrobat musí stavět šapitó, krmit koně apod. Příkladem byl sám ředitel Kolda, který všechno organizoval, objednával, účtoval a vyplácel, ale také pomáhal při stavbě dekorací v ateliéru. Při své tělnatosti byl obratný, hravě přeskočil kulisu jeden metr vysokou a za potlesku ostatních zvedal stěny kulis. Stolař Paták vytápěl studio, vyráběl a maloval dekorace, přenášel těžkou kameru, tahal vozík při nájezdu kamery a přitom bavil štáb svým svérázným humorem. Technik Poupera zaváděl elektrický proud, osvětloval, vodil mikrofon nad hlavami herců, vyráběl technická zařízení a udržoval stroje v chodu. Učeň Tonda asistoval při kameře, fotografoval, vyvolával natočené filmy, stříhal je a lepil, kreslil titulky.

Scenárista Elmar vypracoval se Sašou námět reklamy na Zlinolit. Děj se odehrával ve starém hradě. Do úvodu natočil Saša na hradě Buchlov při slunném dnu s hustým červeným filtrem působivou noční scénu, v níž se černá kočka strašidelně plíží přes cimbuří jako zlý duch. Následuje interiér starého hradu, kde straší duch. Postavu průhledného ducha oděného do rytířského brnění sehrál právě přijatý pražský fotograf Pavel Hrdlička a holčičku jeho dcera Jana. Duch kráčí komnatami, podlaha hlasitě vrže. Duch přejde do jiné komnaty, ale tam jeho kročeje slyšet není. Duch se zlobí, dupe, ale hluk žádný. Do dveří vchází holčička v noční košili, s hořící svíčkou v ruce a duchovi vesele oznamuje: „U nás už nestraší, my máme na podlaze Zlinolit!“ Následují snímky moderních bytů, kde si děti hrají na zlinolitové podlaze. – Výsledek byl úsměvný a znamenal další úspěch zlínského filmu. Tentokrát už natočeného v ateliéru.

Koncem roku 1936 šéf Jan Baťa uložil Koldovi, aby opatřil nejlepšího fotografa k zobrazení závodu a města Zlína. Kolda už v Praze často chodil do ateliéru uměleckého fotografa Josefa Sudka v nádvoří domů na Újezdě. Toho také pozval. Sudek na jaře roku 1937 přijel, pochodil po Zlíně, a když viděl, že zde nenajde nic podobného půvabným pražským zákoutím, jen nefotogenické hranaté škatule, odjel a už nepřišel. Kolda ho písemně upomínal, aby přijel, že musí splnit šéfův příkaz. Od Sudka přišel korespondenční lístek a na něm tužkou tato slova: „Prachy napřed, jinak nasrat.“ Kolda ihned zařídil proplacení předem a Sudek přijel. Jak známo, mistr Sudek byl napůl invalida, v první světové válce na frontě u Piavy přišel o pravou ruku. Kolda si proto pozval učně Tonda a přikázal: „Pomůžeš Mistru Sudkovi nosit těžký aparát a stativ.“ Tonda se stal jeho asistentem a mnohému se od něj přiučil. Sudek mu říkal „Pepku“ – a to mu pak zůstalo. Vždy čekávali na vhodné počasí, aby snímky zdůraznily světlo a vzdušný prostor krychlí budov. Bylo pořízeno přes sedmdesát snímků závodu a Zlína na planfilmy negativů 10 x 15 cm. Sudek pak poslal na ukázkou několik zvětšenin, ale u předáků závodu nedošly uznání, že jsou mlhavé. Snímky jsou uloženy v archivu v zámku na Klečůvce, ale ty nejlepší tam chybějí.

Kolda rozšiřoval výrobu filmů, přijímal další zaměstnance, laboranty, režiséry, kameramany, scenáristy. Janu Baťovi lichotilo, že kromě výroby bot bude mít také uměleckou

ILUMINACE

Antonín Horák: Světla a stíny zlínského filmu



Střížny ve zlínském ateliéru

Foto archiv

filmovou tvorbu a Koldovy personální požadavky ochotně schvaloval. Na zaučení na kameramana byl přijat vynikající pražský fotograf Jan Lukas, přišel i zkušený ateliérový kameraman Bedřich Košťál, který se vrátil z Francie, kde natáčel hrané filmy, pražský divadelní režisér František Görtler, vynikající pražský fotograf Jiří Lehovec jako režisér, vedoucí účetní Vlastimil Harnach, účetní M. Palka, laboranti a chemikové, mechanici a osvětlovači, stolaři a kulisáci, malíři dekorací atd. Na kreslení titulků a ilustrace tištěného bulletinu byl přijat absolvent pražské Uměleckoprůmyslové školy Stanislav Šulc, na kreslené doplňky naučných filmů Ladislav Zástěra z téže školy. Přibyli i další kreslíči a bylo založeno oddělení „Kresleného grafu“. Byla zakoupena nová kopírka Debie, zkušený mechanik Jan Plesník byl přijat na kopírování negativů na kopie. Rovněž byl zakoupen vyvolávací automat Tumpach k vyvolávání temné části na denním světle. K tomu byl přijat kromě mne ještě laborant Ladislav Novotný. K posouzení sytosti vyvolaných filmů sloužila dosud „okometrie“ – prostě odhad podle oka. To chtělo ale vědeckou metodu, a proto Kolda pozval z Vysokého učení technického v Brně známého odborníka na fotografický proces docenta Jaroslava Boučka, který zavedl vědeckou kontrolu pomocí klínů s řadou plošek různé sytosti, zvanou densitometrie. Hustota políček tohoto klínu byla měřena speciálně vyrobeným densitometrem. Vyčerpaná vývojka a ustalovač byly doplňovány chemicky tzv. regeneračním roztokem. Bouček také zavedl těžbu stříbra

z vyčerpaného ustalovače, což snížilo náklady na nákup chemikálií. Tento postup pak byl přenesen i do Prahy.

Štáb se rychle rozrůstal. Původní malá budova byla přeplněna, takže i záchody v patrech musely být adaptovány na pracoviště a zůstal jediný v přízemí. Pro stolárnu a kulisárnu byla nad studiem postavena dřevěná bouda, vedle ní další pro mechanickou dílnu a strojovnu.

Docent Bouček učil na vysoké škole v Brně a do Zlína dojížděl ve svých volných dnech. Chtělo to stálého chemika, jehož by Bouček do vědecké kontroly vyvolávacího procesu zasvětil. Kolda měl bohaté zkušenosti z pražské produkce a, jak se říká, „čuch“ na talenty. Když měl najmout nového člověka, v tomto případě chemika, musel to být ten nejlepší z nejlepších. Mohl to být i člověk nezkušený, ale když v něm poznal jiskřičku nadání, troul si z něj udělat odborníka. Zašel tedy k vedoucímu Výzkumného ústavu do továrny s dotazem, nemá-li tam mladého šikovného chemika. Vedoucí si vzpomněl na studenta Pepu Holomka. Kolda vyzvídal, jaký má prospěch ve škole, jak se chová na pracovišti apod. „Tak dobrá, pošlete mi ho do studia,“ rozhodl se Kolda. Pepa pak přišel, Kolda s ním pohovořil a zeptal se ho, zda by se chtěl věnovat vyvolávacímu procesu u Boučka. Pepa to uvítal, jen musí ještě asi dva týdny dokončit dopolední školu. Pepa pak nastoupil natrvalo a brzy se stal vedoucím laboratoře.

V tu dobu byl právě dokončen reklamní film, myslím, že to byl ZLINOLIT. V pátek dopoledne se promítla hotová kopie a příští den v sobotu měl být film předveden předákům závodu na pravidelné konferenci ke schválení. Kopie byla však nevyrovnaná, říká se „poskákaná“ (tmavé záběry se střídaly se světlými), protože vyrovnávací pás byl v kopírce posunut o jedno číslo. V projekci neřekl Kolda nic, ale zavolal si Pepu do své kanceláře a pravil: „Pane Holomek, jestli nebude vyrovnaná kopie hotová do čtyř hodin odpoledne, můžete se rozloučit se studiem.“ Pepa pečlivě hlídal číslavače, kopírníka a vyvolání a o čtvrté šel domů. Šel smutný po silnici podél Koldovy zahrady. Tam se oslavovalo dokončení filmu, tvůrci seděli kolem stolu s vínem, kávou a jinými dobrotami. Kolda zahlédl na cestě smutného Pepu a zavolal: „Pane Holomku, pojďte za náma!“ Pepa přišel, celý dostrašený, co bude. „Tak co kopie,“ zeptal se Kolda. „Je úplně v pořádku,“ zněla odpověď. „Posaďte se!“ vyzval ho Kolda. Poklepal Pepu na rameno a laskavě pronesl: „Vždyť jsem to věděl,“ a Pepu pohostil. Od té chvíle byli nejlepšími kamarády. Dnes už starý Pepa prohlašuje: „Kolda byl přísný, ale spravedlivý; jak jsem později poznal, byl to nejlepší ředitel.“

Chování Koldy ke všem tvůrcům a zaměstnancům bylo příčinou světových úspěchů zlínského filmu. Sám Kolda filmy nevytvářel, ale dával příležitost talentovaným a vytvářel jim podmínky k práci, na to měl zvláštní nadání. Kolda důvěřoval i mladým nezkušeným učňům. Když potřeboval kurýra, aby něco zavezl nebo vyřídil v Praze, zeptal se mne: „Toníku, nechtěl by ses podívat do Prahy?“ Samozřejmě chtěl, byl jsem v Praze se školním výletem jednou a ve svých sedmnácti letech jsem se v Praze ještě nevyznal, ale zvládl jsem to. Potom mne posílal do Prahy často. Jednou mi dal s sebou ruční kameru, abych natočil oslavu narozenin pana Maloty, ředitele Bařovy prodejny na Václavském náměstí. Kameru jsem měl v ruce poprvé, ale výsledek byl výborný. Potom se mne vyptával, jak jsem se měl. Vyprávěl jsem, jak v hotelovém pokoji mi někdo chytal za kliku zamčených dveří, zaklepal a ženský hlas se ptal, zda něco



Hackenschmied – Kolda – Klos, pauza během natáčení

Foto archiv

nepotřebuji. S ženami jsem neměl zkušenosti, a tak jsem neotevřel. Tuhle historku pak Kolda rád dával k dobru.

Když navštívil Baťovy závody prezident Beneš, dostal jsem kameru Debie na stativu a úkol natočit presidenta, jak si prohlíží zařízení jedné obuvnické dílny. Baterka na pohon motoru kamery ale nefungovala, a tak jsem záběr natočil klikou. Záběr byl zařazen do žurnálu spolu se snímky jiných kameramanů.

Když byl zakoupen vyvolávací automat Tumpach a k jeho obsluze určil Kolda Ladislava Novotného a mne, krátil jsem si dlouhou chvíli kreslením návrhu schodů do tohoto podzemí a Láďa musel obsluhovat automat sám. Jednou se na mne rozkřičel, že se jen bavím a on dělá za mne. Kolda uslyšel z chodby křik a zvyklý urovnávat spory, přišel se podívat, co se děje: „Snad nebude tak zle, až to dokreslí, tak si úlohy vyměníte.“ Jindy jsem se doma příliš naobědval a musel si pak v práci odpočinout a dopadlo to podobně. Kolda měl pro každého zaměstnance pochopení. Nemíchal se lidem do života, ale když při návštěvách po pracovištích vyzoroval, že se nějaký ženáč zamiloval do hezké mladé dívky, nikoho nenapomínal, jen jednoho z nich z pracovních důvodů nasadil jinam.

Postupem času přibývalo v kopírně práce, a tak byl přijat barrandovský kopírník Höschel. V bývalém mechanikovi Janu Plesníkovi viděl Kolda talent a nadšení, a proto ho povýšil na šéfa kopírny. Höschel však napsal Janu Baťovi dopis, že větší zkušenosti



Ladislav Kolda na motocyklu Jawa

Foto archiv

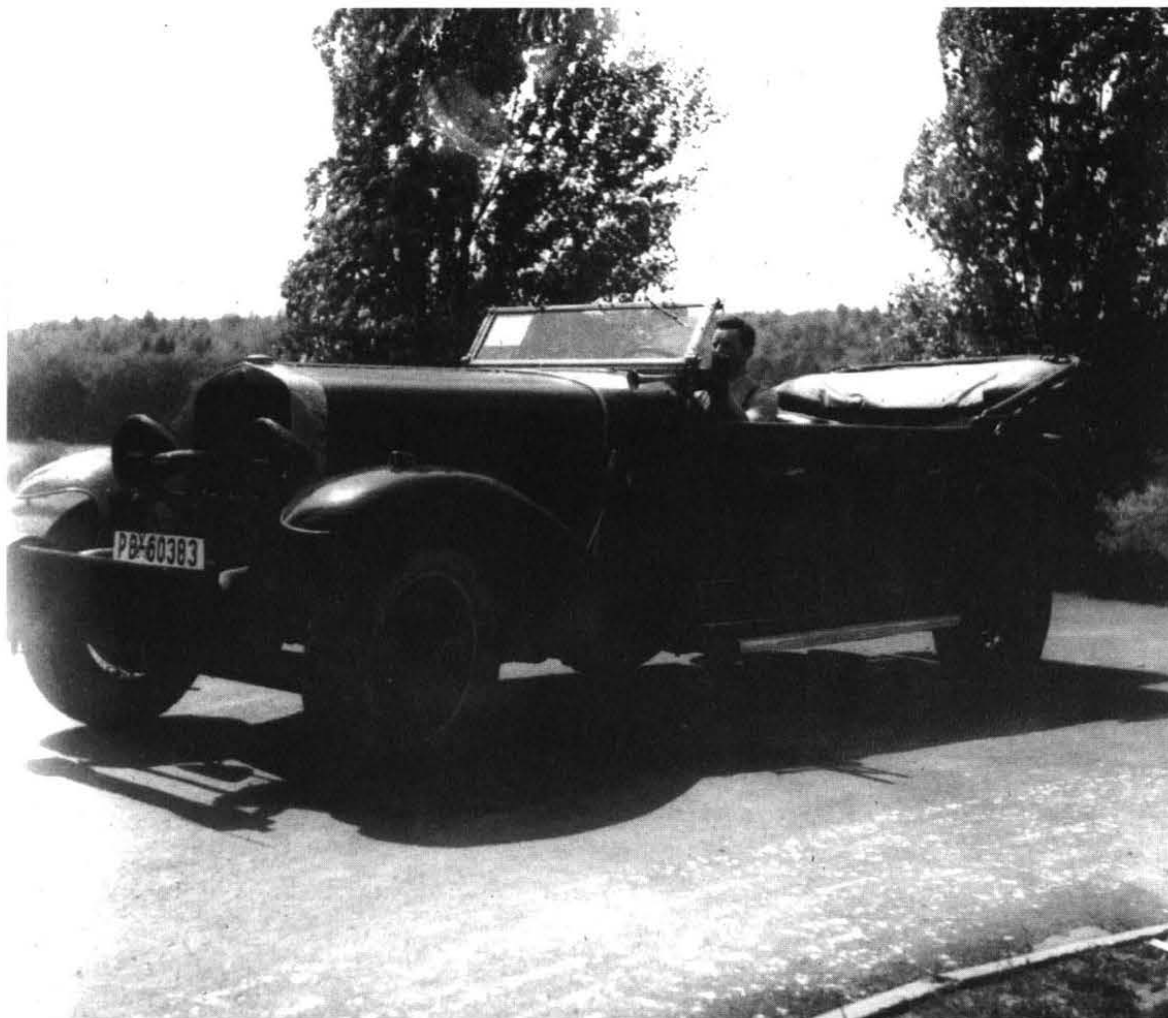
a právo na vedení kopírny měl on. Baťa si pozval Koldu, aby mu to vysvětlil. Potom svolal Kolda schůzku zaměstnanců a oznámil, co se přihodilo za jeho zády. Nezlobil se, ale nakonec prohlásil: „Pane Höschel, když se domníváte, že jinde budete mít větší šance k uplatnění, nebudu vám bránit.“ Höschel studio opustil.

Jednou dostal Kolda od vedení závodu příkaz zhotovit z dodaných fotografických negativů třicet skleněných diapositivů pro Jana Baťu, který měl mít v Praze přednášku o vodních dopravních kanálech na Moravě. Bylo to v pátek odpoledne a přednáška se konala na druhý den, v sobotu. To znamenalo práci přes noc – a úkol padl na mne. Kolda si nebyl jistý a v deset hodin večer se přišel podívat, jak se mi to daří. S výsledky byl spokojen a chtěl si se mnou povykládat. Co mne soukromě zajímá, jaké knihy čtu, chodím-li do kina a jaké filmy se mi líbí, chodím-li s děvčetem apod. Potom o mně ve společnosti prohlásil, že se pohybuji nejméně metr nad zemí a rukou při tom ukazoval tu výšku.

Kolda měl smysl pro humor. Když někdo vyprávěl vtipnou a chytrou anekdotu, srdečně se zasmál. Jednou přivezl z Prahy nejnovější anekdotu: Venkovská babička stojí před výlohou řeznictví a obdivuje prasečí rodinku. Šéf stojí ve dveřích a babička k němu:

ILUMINACE

Antonín Horák: Světla a stíny zlínského filmu



Cadillac koupený od bankéře Petschka

Foto archiv

„Jejda, to jsou pěkný prasátka. Z čeho pak to je?“ Na to řezník: „Ta prasátka jsou Mandlová a svině je Bárová.“

Šéf Jan Baťa se stále zajímal o studio, přicházel často v neděli a nechal se od Koldy informovat, co se kde právě dělá. Jednou měl zájem podívat se na pracoviště scenáristy Elmara Klose. Tam našel na stole zpřeházenou kupu papírů, na každém listě naškrábán nesouvisle nějaký nápad. Zhrozil se a povídá: „Má tu pěkný nepořádek! V tom něco najít, to je jako hledat jehlu v kupě sena.“

Jednoho dne byly všem zaměstnancům studia rozdány dotazníky, aby každý odpověděl, čeho by chtěl v životě dosáhnout, kolik by chtěl vydělat apod. V neděli je Jan Baťa četl, a když přečetl můj, obořil se na Koldu: „Prosím vás, jak tu mládež vychováváte? Ten chlapec by chtěl být ‚ideovým vedoucím studia‘ a přitom vydělat ne milion, ale 250 korun týdně!“ Potom ráno mne Kolda s laskavým úsměvem uvítal slovy: „Tak jak ses vyspal, ideový vůdče?“ Nebyla v tom ironie, spíš laskavost.

Pravidelná doprava mezi Zlínem a studiem nebyla. Mnozí zaměstnanci bydleli už na Fabiánce, jiní chodili ty tři kilometry ze Zlína do studia pěšky. Kolda koupil starý ojetý

americký šestisedadlový Cadillac, který byl určen pro dopravu herců. Sám s rodinou bydlel v ředitelském domě na Fabiánce a někdy nás vozil Cadillacem do Zlína; vešlo se nás tam až dvanáct osob. Koncem roku 1936 byl ve Zlíně ještě Saša Hackenschmied. Seděl vedle řidiče Koldy a navrhl mu: „Půjč mi volant!“ Jeli jsme v pohodě, avšak ve Zlíně směrem k hotelu je prudká zatáčka – Saša ji při tom zatížení nezvládl, sjel z břehu a projel tenkou zdí přímo do holičské officíny prvního chlapeckého internátu. Holiči a zákazníci se nestačili divit, kdo to k nim přijel. Scéna jako ze staré divoké americké grotesky. Nikomu se nic nestalo, jen plechy přední kapoty vozu byly poněkud pomačkané. Kolda se nezlobil, jen k Sašovi s úsměvem pronesl: „Tak vidíš, jaký jsi šofér.“ Potom zařídil Kolda pravidelnou dopravu do práce a z práce starým autobusem březnického dopravce Klátily. Obědy si Zlíňáci brali ráno s sebou, ale Kolda dal brzy postavit u cesty ke studiu dřevěnou boudu jako jídelnu s kuchařem.

Roku 1937 se šéf Jan Baťa rozhodl podniknout vlastním letadlem propagační cestu kolem světa. Aby tuto cestu fotograficky a filmově zdokumentoval, vybral si toho nejlepšího: Sašu Hackenschmieda. Trasa vedla přes Itálii, Egypt, Irák, Indii, Malajsko, Japonsko, potom přes Tichý oceán do USA a přes Anglii zpět do Zlína, aby to stihl do slavného 1. máje.

Saša se na cestu řádně vybavil fotoaparátem Leica, ruční filmovou kamerou Eyemo s třemi výměnnými objektivy a zásobou filmové suroviny. Hledáček kamery si dal od mechanika Poupery opatřit výměnným hranolem tak, že když svou postavou a kamerou mířil přímo, kamera snímala „za roh“, vlevo od něj. To proto, aby mu domorodci při filmování nevěnovali pozornost a chovali se přirozeně. Díky tomu získal jedinečné dokumenty.

Saša počítal s tím, že absolvuje celou cestu kolem světa. Ale ukázalo se, že při krátkých zastávkách výpravy v jednotlivých lokalitách bylo nemožné něco kloudného zachytit. V Egyptě si musel zajet z Káhiry taxíkem do Gízy, aby natočil pyramidy. V Indii chtěl natočit něco ze života místních lidí, ale to bylo s výpravou nemožné. Od expedice se tedy Saša oddělil; vyžádal si finance na cestu zpět a cestoval pak po Indii a Cejlonu. Natočený materiál s označením lokality a obsahu posílal poštou do kudlovského studia ke zpracování.

Vyvolaný a okopírovaný materiál pak Elmar ve studiu utřídil podle popisů na svitcích a později je sestavil do tematických celků jako středometrážní filmy. Film CHUDÍ LIDÉ o beznadějném rybolovu hladových a o životě Indů doprovodil básnickým textem K. M. Walló, hudbou skladatel Jiří Srnka. Druhý film ŘEKA ŽIVOTA A SRMTI o posvátném veletoku Ganga, jehož voda prý uzdravuje, ale také odnáší popel spálených zemřelých, doprovodil slovem básník František Halas a hudbou Miroslav Ponc. Třetí film nazvaný VZPOMÍNKA NA RÁJ ukazuje primitivní život domorodců na ostrově Ceyloně; k němu složil hudbu opět Srnka.

Narozdíl od jiných filmů o Indii, které se zaměřují na chrámy a jiné památky, jsou tyto Sašovy filmy filosofické, básnické a hluboce pravdivé. Dá se říci, že jsou to nejlepší umělecké dokumenty o Indii. Díky lstivému hledáčku kamery jsou lidé ve filmu přirození. Ještě dnes, po šedesáti letech, mi znějí v uších verše K. M. Walló k filmu CHUDÍ LIDÉ: „...nevidí, neslyší tančící derviši, nad hlavou blýskne se meč a rytmem opojen tančíš už proto jen, že duše vzlétne si, tak jako pták...“

Kromě velkého množství filmového materiálu přivezl Saša nejméně pět set stejně hodnotných snímků fotografických.

Z Ceylonu cestoval Saša vlakem a letadlem do Marseille, kde ho v dojednaném termínu čekal Kolda. Tam ještě natočili průplavové kanály a do Zlína dorazili skoro současně s Bařovou výpravou kolem světa, tedy před 1. májem roku 1937.

Kolda měl pro Sašu další úkol: natočit s Jaroslavem Novotným medailon o prvním prezidentovi ČSR T. G. Masarykovi, jak tráví dny na odpočinku, už nemocný, na zámku v Lánech. Bylo to na poslední chvíli – v létě 1937. Brzy nato, 14. září, Masaryk zemřel. Ještě ho natočili na smrtelné posteli a potom se zúčastnili i natáčení jeho slavného pohřbu.

Na podzim roku 1937 se přiostrhovala situace v Sudetech. Německá menšina vedena Konrádem Henleinem usilovala pod vlivem Hitlerových nacistů o připojení Sudet k německé říši. Americký dokumentarista Herbert Kline se žurnalistou Hanušem Burgerem vyhledali Sašu Hackenschmieda v kudlovském studiu a přemluvili ho, aby události v Sudetech s nimi natočil. Před německými úřady vypovídali, že chtějí natočit dokument o tom, jak jsou ze strany Čechů omezována práva sudetských Němců, čímž získali povolení. Ve skutečnosti však natočili pravý opak: fanatické provokace sudetských nacistů, Henleinovy veřejné projevy a teror proti tamnímu českému obyvatelstvu. Kline pak nechal materiál sestříhnout bez Sašovy účasti a uvedl jej v Americe pod názvem CRISIS. Saša, který mezitím odjel do Paříže, se po březnu 1939 nemohl vrátit do Zlína. Kline mu umožnil emigraci do Anglie, kde natočil podobný film LIGHTS OUT IN EUROPE (SVĚTLA ZHASÍNÁJÍ V EVROPE). Odtud pak Saša odjel v roce 1939 do New Yorku a ve Spojených státech natočil řadu vynikajících filmů a kulturních dokumentů. Vynucený odchod Saši ze Zlína byl pro kudlovské studio velkou ztrátou, jeho přínos znamenal zářivou éru v počátcích zlínského filmu. Zpracoval řadu dalších tvůrců a kameramanů, kteří pak pokračovali pod vedením Koldy a Klose.

* * *

Rok 1937 byl rokem největšího rozmachu zlínského filmu. Z jara přišla další objednávka na reklamní film pneumatik gumáren Bařa. Saša s Elmarem vypracovali scénář, ale Saša pak odjel s výpravou na cestu kolem světa. Do filmu SILNICE ZPÍVÁ natočil Saša několik záběrů a zbytek jím vychovaní kameramani Lukas a Hrdlička. Lukas velmi pohotově natáčel ruční kamerou záběry v exteriéru, jak se pneumatika kutálí krajinou a zpívá si na slova K. M. Walló a na hudbu Julia Kalaše: „...tak už běžím světem sama, jdu si hledat svého pána, ten kdo si mne koupí, nikdy neprohloupí...“ O rytmický střih se postaral Elmar a vznikl další úspěšný reklamní film.

Filmaři, kteří se nechtěli stát součástí pražského filmového průmyslu na Barrandově, se ochotně hlásili na Koldovy nabídky do Zlína. Bývalý fotograf Jiří Lehovec – nyní už jako režisér – natočil na hudbu Jiřího Šusta umělecký hudebně-baletní krátký film RYTMUS, potom několik naučných školních filmů, jako SVĚTELNÝ PAPERSEK o výrobě čoček a objektivů v přerovské výrobě Optikotechna s pohyblivými kreslenými grafy Ladislava Zástěry. Dosud jen externě docházející učitel Jaroslav Novotný se stal trvalým zaměstnancem kudlovského studia jako režisér s úkolem natáčet školní naučné filmy pro děti



*Elmar Klos, Ladislav Kolda, Jan Baťa, František Pilát
a Alexandr Hackenschmied ve studiu*

Foto archiv

a mládež. Sám natočil v Otrokovicích půvabný film o výtvarné tvořivosti předškolních dětí nazvaný ČLOVÍČKOVÉ, potom s kameramanem Hrdličkou film BOUREC MORUŠOVÝ o pěstování této housenky a o výrobě hedvábných vláken z jejích kukel. Dále na popud Koldy s kameramanem Míčkem natočili dokumenty o lidové keramické výrobě (KUBAŇA) a o lidových vyšivkách krajů a malůvek na jižní Moravě. Z toho kraje Míček pocházel a dobře ho znal. Na montáž filmů byl přijat barrandovský střihač Josef Dobřichovský, později také jeho učeň Zdeněk Stehlík.

Pod vlivem učitele Jaroslava Novotného a za Koldova souhlasu se měla rozvíjet tvorba zábavných filmů pro děti a mládež, tedy kreslené grotesky. Kolda uložil kresliči Stanislavu Šulcovi, aby vypracoval techniku kresleného filmu. S touto technikou neměl Šulc zkušenosti, a tak mu Kolda vyřídil stáž v berlínském studiu kreslených filmů. K natáčení kreslených filmů však prozatím ještě nedošlo.

Zkušený fotograf Jan Lukas se ve svém volném čase pilně věnoval se svým Rolleiflexem formátu 6 x 6 cm fotografování usměvavé mládeže při slavnostech, sportu a zábavě. Jeho živé a radostné snímky mládeže byly osvěžením upracovaného Zlína, zářily „jarem“ nového života. U předáků závodu měly velký úspěch a v Památníku Tomáše Bati nahradily

klasické snímky Sudkovy. Lukas byl sice rovněž částečně poškozený, měl neohebné koleno pravé nohy, ale to mu nevadilo v pohyblivosti a pohotovosti.

Filmové studio se rozrůstalo, ale to se nehodilo hlavnímu ekonomovi závodu Dominiku Čiperovi. Aby nemusel filmové studio financovat z výroby obuvi, přičlenil film, Školu umění a Výzkumný ústav k výnosným podnikům – k Hotelu, Obchodnímu domu a prodejnám obuvi. Ustavil tím nezávislou společnost BAPOZ (Bařovy pomocné závody). Přikázal Koldovi, aby redukoval počet zaměstnanců, protože se snažil omezit růst filmu. Kolda byl tedy donucen několik úředníků, mechaniků a chemiků predisponovat na jejich původní místa v továrně a v Obchodním domě.

Kolda měl rád všechny zaměstnance bez rozdílu. Často chodil po pracovištích, nechoval se jako „pan ředitel“, spíš jako kamarád. Když někam přišel, jako když sluníčko vyjde; nikdo se ho nebál, nikdo nevyskočil a nepředstíral práci. Když si děvčata v úpravně kopií v hloučku vyprávěla, Kolda poslouchal o čem je řeč, přidal se k debatě a po chvíli tiše odešel. Zaměstnanci měli zase rádi jeho. Proto ti propuštění na ty časy u filmu za Koldy tak dojemně vzpomínali. Propuštěné jsem později potkával náhodou na ulici a ptal jsem se, jestli si odchodem ze studia polepšili. Všichni odpovídali podobně: „Víš, Tonku, sice teď vydělám víc, ale za Koldy u filmu, na to rád vzpomínám, to byl nejšťastnější kus mého života.“

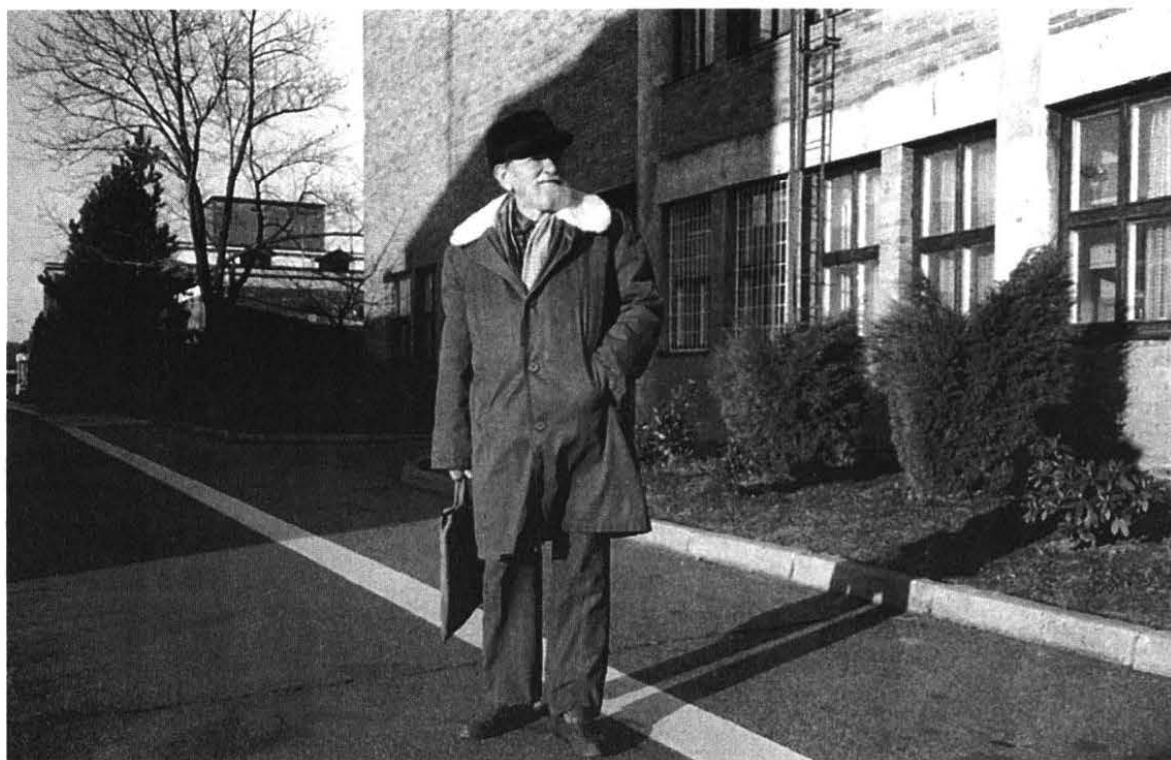
Narozdíl od ekonoma Čipery měl šéf závodu Jan Bařa až dětinskou radost z toho, že kromě zavedené výroby bot může se zasloužit ve Zlíně také o rozvoj kultury, výtvarného umění, divadla a filmu. Ostatně i to zvyšovalo význam a dobré jméno firmy Bařa ve světě.

Na podzim roku 1937 si Jan Bařa předvolal Koldu, pochválil ho za úspěšný růst a rozvoj zlínského filmu a vyslovil přání, aby se v kudlovském studiu natáčely dlouhé hrané zábavné filmy, jako v Praze na Barrandově. Kolda se bránil, že k tomu je kudlovské studio příliš malé, už ani tak na dosavadní produkci nestačí, a také je od předních pražských herců vzdálené. „Tak opatřete velké studio v Praze!“ nedal se šéf odradit.

Kolda s Elmarem odjeli do Prahy a sondovali. Barrandovské ateliéry byly obsazeny, ale Elmar vyhledal volný pozemek u lesa ve Lhotce za Krčí u Prahy, jež by byl vhodný pro výstavbu Bařových filmových ateliérů. Měla to být konkurence Barrandova. Když s tím přišli za šéfem Bařou, s koupí pozemku souhlasil, ale nebyl ochoten čekat řadu let, než se ateliéry postaví a zprovozní. U Bařů se čas nečítal na roky, ale na dny a hodiny. Už aby se natáčelo.

Mezitím se Kolda v Praze dověděl, že v pražské Hostivaři jsou opuštěné provozovny mlýna a pekáren. Zajel se tam podívat a zjistil, že po vystěhování tamního zařízení by z toho mohly být vhodné haly pro hraný film. Vše bylo předneseno Bařovi a ten s koupí souhlasil. Kolda pověřil vedením vystěhování a úprav hal osvědčeného ekonoma kudlovského studia Vlastimila Harnacha, dal mu k ruce účetního Paula, technickými adaptacemi pověřil kudlovského technika Pouperu. Sám Kolda si ponechal vrchní dozor nad Hostivaři a provoz kudlovského studia.

Hostivařské haly byly jen dočasným provizoriem, mezitím se pokračovalo v plánech na nové ateliéry ve Lhotce. Na Bařovo přání měla být výstavba velkorysá, a tak bylo vypracování plánů zadáno předním architektům. Kromě natáčecích hal tam měly stát restaurace pro stravování zaměstnanců, hotely a studovny pro herce, zábavní a sportovní



Antonín Horák před zlínským studiem, 17. prosince 1997

Foto archiv

objekty, bazény pro koupání a rekreaci tvůrců a hostů. Měly to být ateliéry rozsáhlejší a vybavenější než barrandovské. Harnach vypráví, co nocí nespával nad plány, aby se vešel do rozpočtu povolených financí.

Začátkem roku 1938 vyslovil Jan Bařa přání, aby tím prvním hraným filmem v Hostivaři byl náročný historický velkořil o českém králi Karlu IV. Na vypracování scénáře byli angažováni tehdejší přední autoři: Josef Kopta, Jan Drda, Jiří Weiss, K. J. Beneš a J. R. Vávra. Prozatím dojízřli ke společným poradám do kudlovského studia, kde se scházeli v malé pracovně Elmara Klose. V adaptovaných hostivařských halách zatím probíhaly horečné přípravy na hraný velkořil. Byly stavěny dekorace, vybírání a zkoušení herci. K natáčení zkoušek se část kudlovského studia přesunula do Hostivaře. Hlavní kameraman Pavel Hrdlička, druhý kameraman Josef Míček, zvukař František Pilát, na stavbu dekorací Karel Paták, technik Poupera, režiséři Jiří Lehovec, Bořivoj Zeman, scenárista Jiří Kolaja. Přijímání byli další mladí pražští nadaní adepti na režii – František Sádek, Eman Kaněra aj.

Scénář na velkořil o Karlu IV. nebyl stále hotov, a tak Otakar Vávra zatím v Hostivaři natočil hraný řil KOUZELNÝ DŮM, zpracovaný v kudlovských laboratořích.

Ani v kudlovském studiu se provoz nezastavil, Kolda byl na roztrhání, v obou studiích měl všechno na bedrech, včetně plánů nových ateliérů ve Lhotce. K tomu všemu nastaly nové nečekané nesnáze politické. V březnu roku 1939 došlo k připojení pohraničních Sudet k německé nacistické říši a ke zřízení Protektorátu Böhmen und Mähren. Trvalo nějakou dobu, než se nacisté v Protektorátu zabydleli a podřídili zdejší průmysl zbrojním potřebám říše. Začalo to řilem. Barrandovské ateliéry měly sloužit k natáčení

německých propagačních filmů. Ředitelé a předáci českého filmu se bránili, jak mohli. Vybojovali aspoň to, že se na Barrandově kromě německých filmů natáčely i filmy české. Horší to bylo s Hostivaří. Baťa prý ať vyrábí boty pro německou armádu a neplete se do filmu. V roce 1940 byly hostivařské haly Baťovi vyvlastněny, a tím padly i veškeré plány na výstavbu filmových ateliérů ve Lhotce. Rovněž tak natáčení velko filmu o Karlu IV. v Hostivaří. Filmový štáb, který se v Hostivaří rozrostl, se přestěhoval zpět do kudlovského studia. Pro Koldu to byly další starosti, jak to množství zapracovaných filmařů uživit. Ale jako vždy, i tentokrát z toho vyplachtil.

Už ze svého pražského období se Kolda dobře znal s německým podnikatelem Eckhartem, jenž v Německu distribuoval Plickův folklorní film ZEM SPIEVA. Kolda za ním zajel a dohodl s ním, že kudlovské studio může natáčet krátké kulturní hrané a dokumentární filmy a zavede také natáčení kreslených zábavných filmů pro děti a mládež pod hlavičkou německé filmové společnosti DEGETO. Vycházeli z německého programu vyrábět kromě oficiální propagandy pro dospělé také kulturní filmy a zábavné filmy pro děti a mládež. Kudlovské studio bylo tedy zachráněno a mohlo pokračovat v produkci krátkých a kreslených filmů. Kudlovské studio bylo v Protektorátu jediné, které smělo natáčet filmy toho druhu. To přitahovalo tvůrce, hudebníky a herce z Brna a z Prahy. Zde poprvé nastoupil svou filmovou dráhu brněnský divadelní herec Karel Höger v instruktážním filmu o vzorném prodáváči v baťovské prodejně bot. V dalších reklamních filmech na produkty firmy Baťa si zahráli pražští vynikající herci Eduard Dubský, František Šlégr, Oldřich Lukeš, Vladimír Leraus, Dana Medřická, Theodor Pištěk, Eman Fiala, Bedřich Vrbský, Věra Ferbasová ad. Zarežíroval si také Jidnřich Honzl z pražského Osvobozeného divadla a Otakar Vávra. Později za války zde Karol Plicka natočil středometrážní hraný dokument VĚČNÁ PÍSEŇ o zániku krásných lidových písní pod vlivem módních šlágrů. Debutující režisér Bořivoj Zeman, přijatý ještě v Hostivaří, natočil svůj první hraný krátký film KNOFLÍK.

V té nejsvízelnější době pracovalo kudlovské studio zásluhou Ladislava Koldy na plné obrátky. Kromě reklamních filmů pro Baťovy závody se natáčely krátké filmy všech možných žánrů, dokumenty, reportáže, žurnály, medailony významných osobností, filmy zeměpisné, výtvarné, baletní, folklorní, populárně-vědecké, naučné a školní pro děti a mládež. Každý film byl něčím nový a objevný, takové se nikde jinde netočily. Bylo tomu tak proto, že firma Baťa je sponzorovala a Kolda k tomu vychovával talenty.

Biografická a ediční poznámka

Antonín Horák se narodil roku 1918 v Topolné u Zlína. Dětství strávil v Rudicích nedaleko Luhačovic. Do školy chodil v Bojkovicích, pak se s rodiči odstěhoval do Zlína, kde dokončil „Pokusnou měšťanskou školu“. Věnoval se výtvarnému umění a fotografoval. V roce 1935 začal pracovat ve zlínském filmovém ateliéru, který právě vznikl a měl se stát jeho osudem. Za války byl učitelem fotografie na zlínské Škole umění. Když nacisté tuto školu zavřeli, byl Antonín Horák „totálně nasazen“ v Německu. Koncem války se stal fotografem uměleckých památek v Praze. Po válce se vrátil do Zlína k práci ve filmovém studiu. Jako kameraman spolupracoval na desítkách animovaných filmů: mj. s Hermínou Týrlovou na filmu VZPOURA HRAČEK (1946), s Ladislavem Zástěrou na filmu HRA S OHNĚM (1947), s Karlem Zemanem na sérii loutkových filmů o panu Prokroukovi (1947 – 1963) a na trikových filmech CESTA DO PRAVĚKU (1954) a VYNÁLEZ ZKÁZY (1958). V šedesátých letech se dostal k režii vlastních animovaných filmů: ALARM (1962), KŘÍDA (1964), POZOR, MYŠ (1967), ŽENA – RŮŽE, SKŘÍTEK – ZLOST (1969). Po rozpadu zlínského studia v roce 1989 odešel do důchodu a věnuje se psaní. Je autorem textů: *O Slovanech úplně jinak* (1992), *Co víme a nevíme o Zemi a o člověku* (1995) a *Světla a stíny zlínského filmu* (1999). V současné době je spolu s Alexandrem Hammidem (Hackenschmiedem) pravděpodobně posledním žijícím pamětníkem počátků zlínského filmu.

* * *

Přítomný text Antonína Horáka *Světla a stíny zlínského filmu* je uveřejněn poprvé. Pro naši edici jsme z přibližně stostránkového autorského strojopisu, který je členěn do Úvodu, Kapitoly I. Vznik a rozmach Bačova závodu, Kapitoly II. Založení a rozmach zlínského filmu, Kapitoly III. Kudlovské studio po válce a Závěru, vybrali konec kapitoly první a podstatnou část kapitoly druhé.

Při edici Horákových vzpomínek jsme opravili jen zjevné překlepy, omyly a jazykové nedůslednosti, jinak respektujeme zvláštnosti autorova stylu i jeho subjektivní podání minulých událostí. Do textu jsme záměrně nezasahovali vysvětlujícími poznámkami, ale pro srovnání odkazujeme mj. na publikaci Elmar K l o s – H a n a P i n k a v o v á, *Historie gottwaldovského filmového studia v pohledu pamětníků, očima současníků a v dokumentech*. In: *Texty č. 22 (Historické sešity č. XIII.)*. ČSFÚ, Praha 1984.

V. K.

Dvoj pohľad

Medzi nostalgiou a absurditou: pohľad

Prvý film, ktorý Andrej Tarkovskij nakrútil na Západe. – Tak sa NOSTALGIA zvyčajne uvádza a z tohto filmografického vymedzenia sa potom odvodzuje aj prvý návod na pochopenie deja. V postave ruského spisovateľa, ktorý v Taliansku putuje po stopách hudobného skladateľa, v jeho neschopnosti komunikovať so svojou spoločníčkou, v jeho hlbokom znechutení zo všetkého, čo ho obklopuje a čo mu ponúka na obdiv svoju krásu, v jeho sklonoch vyhľadávať bočné chodníčky a pomimo kúpeľných promenád sa nimi uberať na tie najobskúrnejšie miesta za tými najbláznivejšími individuami, v jeho obsedantných návratoch do minulosti, do svojej minulosti ruského človeka, ktorý nikdy neprestal myslieť v rodnom jazyku, v tom všetkom by sme podľa tohto návodu mali nachádzať neprekonatelnú a všadeprítomnú nostalgiu samého režiséra. Prišiel ako tvorca IVANOVHO DETSTVA a ANDREJA RUBLEVA, no prostredie, z ktorého sa postavy jeho filmov vynárali, si priniesol iba vo forme ustavične sa vracajúcich snových obrazov; z jeho ruskej minulosti v ňom pretrvali pripomienky, ktoré zdvojujú každú prítomnosť a znemožňujú mu bezprostredný kontakt s ňou. Naliehavo cíti, aká nevysloviteľná je v tejto situácii jeho ľudská a umelecká skúsenosť. Každú chvíľu naráža na hranice nepreložitelného, ktoré sa dvíhajú v ňom samom a znemožňujú mu tak pokračovať v predchádzajúcom živote, ako aj prijať novú identitu.

To všetko neúprosne trhá jeho komunikačné väzby s okolím. Hlavným zdrojom problémov pritom nie je stupeň ovládania jazyka, vie sa predsa dohovoriť a bez väčších ťažkostí zachytáva zmysel slov a viet. Tým neúprosnejšie ho od ostatných separuje tvrdá skutočnosť nepreložitelného, nevysvetliteľného. Ako to, že ju títo ľudia nevnímajú? Ako sa môžu len tak jednoducho vyjadrovať o iných ľuďoch, o iných krajinách, o iných časoch? Ako môžu s takou ľahkosťou porovnávať prítomné s neprítomným, vlastné s cudzím? Ako môže jeho krásna spoločníčka pri pohľade na taliansku krajinu len tak mimochodom podotknúť, že jej svojím svetlom pripomína jesenné večery v Moskve? Ako môže čítať ruskú poéziu v preklade, ako si môže myslieť, že aj v tomto prípade preklad, nech už je akokoľvek dobrý, zachoval pôvodné hodnoty básnického slova?

Tuší, že tieto veci sa mu nikdy nepodarí vysvetliť. Veď akoby sa aj dalo vysvetliť, že vysvetľovanie má svoje hranice a že práve za nimi začína to, čo rozhodujúcim spôsobom určuje jeho prístup ku krajine, ľuďom i sebe samému. Nedokáže už ani sám pre seba bližšie určiť onen zvláštny vzťah, ktorý ho viaže s krajinou jeho minulosti. Ostáva mu len hmlistý, neuchopiteľný pocit nostalgie.

Hmlistý, neuchopiteľný, ale tým naliehavejšie prítomný v každom pohľade, v každom slove, v každom geste. A aj účinný dokáže byť: ako sa dozvedáme, jedna slúžka, pochádzajúca z juhu, zapálila v Miláne dom svojich zamestnávateľov, aby tak odstránila vec,

ktorá jej bránila vrátiť sa domov. Dôvod: nostalgia. Ten istý, ťažko definovateľný dôvod sa ponúka, keď hľadáme pohnútky konania ruského spisovateľa. A podľa všetkého práve nostalgia viedla aj režiséra, ktorý tohto spisovateľa usmerňuje pri jeho blúdení po stopách ruského skladateľa; blúdení, z ktorého sa stáva hľadanie seba samého a napokon aj zúfalý a zároveň smiešny pokus o duchovnú záchranu ľudstva.

Takže Tarkovskij ako zvestovateľ ľudskej konečnosti, ktorý z bludného kruhu spomienok uniká len za cenu primknutia sa k apokalyptickej vízii. Skrátka, chronický nostalgik. Asi to v ňom bolo už predtým (pripomeňme si hoci svet jeho ZRKADLA), teraz však tento sklon úplne ovládol jeho myseľ a podmanil si jeho videnie. V obrazoch, do ktorých nás tento film tak sugestívne vŕha, je nostalgia bezpochyby prítomná: nájdeme ju už v prvých obrazoch krajiny zastretej hmlou, je v dlhých záberoch na prúdy dažďovej vody, je v scénach z bizarných prostredí starých vodných nádrží. Akoby tu v dôsledku nostalgického rozpoloženia dominoval živel vody s celou jeho nestálosťou, pominuteľnosťou, rozkladnosťou a nevypočítateľnosťou.

Občas sa však hmľa zdvihne, závoj pary sa rozostúpi a vodu vystrieda pevná zem. A niekedy dokonca scénu rozžiari pozoruhodné južné svetlo. Rozžiari vlasy krásnej ženy, dá jej pleti odtieň, pripomínajúci madony na obrazoch starých majstrov. Nášmu nostalgickému spisovateľovi táto premena neunikne alebo, lepšie povedané, on neunikne jej. Aspoň na chvíľu ho vymaní z bezfarebného vodného živlu, aby mu pripomenula, kam sa dostal a s kým tu je. Pravdaže, nikdy to netrvá dlho, no tieto okamihy by mali stačiť, aby sme si uvedomili, že sa tu predsa len stretávajú dva svety a že aj ten druhý, ktorý sa očiam prezentuje ako svet svetla a farieb, sa na plynutí tohto filmu podieľa.

Spisovateľ, putujúci po stopách ruského skladateľa, prichádza do kúpeľov s pocitom, že už nemôže zniesť krásne pohľady, ktoré mu táto krajina tak rozšafne ponúka; odvracia sa od nich, zatvára oči, prekrýva ich obrazmi minulosti; ani tak im neunikne a niekedy ho priamo znehybnia. Hádam by sa niečo podobné dalo povedať aj o Tarkovskom a jeho nostalgii, ktorá by potom prestala byť takou jednoznačnou výkladovou schémou.

Toto pripomenutie svetla a farieb nechcem priviesť k záveru, že ponurý „vodný“ tok filmu sa v tejto scenérii z času na čas rozjasňuje. Ide mi o niečo iné. Nazdávam sa, že okrem „nostalgického“ zdvojovania obrazov, ktoré prítomnosť prekrýva minulým, zbaňuje ju farieb a robí z nej súčasť temného prúdu času, je tu aj druhý spôsob radenia, pri ktorom sa obrazy spájajú bez toho, aby opúšťali jednu a tú istú rovinu viditeľného. Pri tomto druhom pohybe nás nový obraz nevedie k časovo a priestorovo vzdialenej scéne, aby nám pripomenul skryté posolstvo ľudskej konečnosti; ak sa tu presúvame k novému obrazu, je to „iba“ preto, lebo sledujeme vlastný pohyb viditeľného a odovzdávame sa jeho vláde.

Som v pokušení predpokladať, že dôležitú úlohu pri rozvíjaní tohto druhého spôsobu radenia obrazov mal Tonino Guerra, ktorý s Tarkovským spolupracoval na scenárii NOSTALGIE. Asi ma k vysloveniu tohto predpokladu nabáda skutočnosť, že Guerra sa ako scenárista podpísal na Antonioniho filmoch zo šesťdesiatych rokov, kde je tento princíp dosť zreteľne uplatnený. Rozhodujúce sú však pre mňa tentoraz Guerrove literárne texty a medzi nimi najmä ten, kde rozpráva o schopnosti znakov usmerňovať pohyby ľudí (píše o tom, ako šípky bez akéhokoľvek sprievodného slova privádzali ľudí na predpísané miesto).

Je jasné, že ani Guerrove scenáre, ani jeho literárne texty nedovoľujú povedať nič určitého o jeho úlohe pri príprave a nakrúcaní NOSTALGIE. Napokon, nie je to až také dôležité. Oveľa dôležitejším sa mi javí všimnúť si, že tu spolu s postupom, ktorý prítomné obrazy vzdáva k skrytým prameňom spomienok a víziám budúcnosti, funguje aj mechanika bezprostredného prechodu, kde sa z obrazu rodí zase len obraz, a kde je ich spojenie čisto povrchovou záležitosťou. Prejavom prvého postupu je ustavičné vracanie sa do strateného sveta: nemôžeme sa zachytiť pri ničom prítomnom, každý pohľad na krásu je okamžite rozptyľovaný pripomínaním idealizovanej minulosti alebo budúceho zatratenia. Zato druhý postup nepozná nič, okrem prítomnosti: na ploche viditeľného sa podľa jeho vlastných pravidiel rozvíja hra obrazov, ikonických znakov a symbolov; bolo by úplne márne, hľadať za tým nejaký skrytý význam, hoci aj ten, čo by hovoril o blížiaci sa skaze; celé posolstvo tohto pohybu sa obnažuje v automatizme mechanicky fungujúceho systému. Zatiaľ čo prvý postup vyviera z nostalgie, ktorú zároveň plodí a upevňuje, druhý sa v reflexii spája s pocitom absurdity. Raz sa obraz rozplynie v šere minulosti alebo v ničivých plameňoch budúcnosti, raz sa zase stane súčasťou nezmyselného pohybu.

Jedno i druhé, nostalgiu i absurditu nachádzam v tomto Tarkovského filme. A je len samozrejmé, že tu nemôžu koexistovať celkom nezávisle, že sa vzájomne podmieňujú. Hoci sa niekedy môže zdať, že sa pritom podporujú a spoločne smerujú k nejakej nostalgickej absurdite alebo absurdnej nostalgii, povedal by som skôr, že v rozhodujúcich chvíľach sa stavajú proti sebe – čo je napokon pochopiteľné, pretože, ak je svet ako taký absurdný a pohybuje sa ako nezávislá mechanika, neposkytuje nijakú príležitosť ani pre nostalgické spomienky, ani pre apokalyptické vízie. O viacerých scénach tohto filmu (vrátane tej poslednej, kde sa ruský spisovateľ podľa šialencovho návodu pokúša odvrátiť koniec sveta) sa dá povedať, že keby neboli absurdné, pôsobili by nostalgicky. A naopak. Absurdita a nostalgia sa v nich vzájomne eliminujú.

Čo potom ostáva? Asi to základné: pohľady, obrazy, svetlá, slová a gestá. Nehľadáme za nimi už ruský sklon k nostalgii. Neodhaľujeme v nich typicky západný pocit absurdity. Ostali obrazy, ostali slová, ktoré sa skladajú do filmu o ruskom spisovateľovi, čo prišiel na Západ. Ostal film pre pohľad.

Miroslav Marcelli

Dvoj pohled

Nostalgie v čase exilu

Filmy Andreje Tarkovského se většinou vyznačují téměř nesnesitelnou pomalostí, kterou ještě zdůrazňují těžké, zemité barvy, vlhkost a mlha. A ovšem i dlouhé, mnohaminutové sekvence a minimální střih. NOSTALGIE, jeho předposlední film z roku 1983 není v tomto ohledu výjimkou, spíše naopak.

Všechny tyto nápadné znaky zjevně vyplývají z toho, jak Tarkovskij sám chápal práci režiséra, kterou přirovnával k dílu sochaře, jehož látkou není kámen, nýbrž čas. Důvod pomalosti, zamlženosti a jakoby neprostupnosti zastaveného času je ale jen zčásti estetický, protože všudypřítomná tíže, která se projevuje v tempu i kompozici zejména přírodních záběrů, výslovně brání tomu, abychom v jeho filmech mohli hledat nějakou krásu ve smyslu uměnovědných definic. Andrej Tarkovskij, přesvědčený o tom, že se celá naše civilizace ocitla na pokraji zničení, klade totiž nad estetické kategorie (a to přinejmenším od ANDREJE RUBLEVA) kategorie jiné. Řečeno ještě přesněji: život, krása a víra jsou pro něho nakonec jedno a totéž.

Snad všechny jeho pečlivě komponované obrazy mají hmotnost středověkých obrazů, nekomunikují s divákem prostřednictvím mimésis, nýbrž dotýkají se přímo jeho smyslu. Proto musí být hmatatelný i jejich „čas“, jenž se díky své vleklosti a hutnosti stává obrazem těžkého pohybu světa, toho světa, který dokáže rozlomit pouze vzpomínka či sen jako odkazy k jinému dění, k dějinám spásy. Skoro se zdá, jako by Tarkovského pojetí krásy mělo jedním ze svých pramenů Platónova *Timaia*: dílo je krásné tehdy, pokud jeho tvůrce hledí k tomu, co je stále stejné, a nikoli vzniklé, poněvadž jen takto je svět obrazem kosmu a čas pohyblivým obrazem věčnosti.

Tarkovskij je zjevně důsledným stoupencem této dlouhé tradice, která prochází novoplatonismem a objevuje se i v církevní tezi, podle níž „úcta k obrazu přechází na jeho vzor“. Ale je jejím velmi pokorným stoupencem: pohled jeho kamery téměř nikdy nestoupá k obloze, vždy je obrácen „dolů“, na zem. V tomto smyslu je Tarkovskij ikonoklastický ikonofil: oslavuje zrak vidoucí, protože oslepený, a proto i jeho tíže je obrazem lehkosti, elevace, povznesení.

Život, krása a víra tvoří celek, který nelze uchopit dílčím způsobem; právě proto spoléhá Tarkovskij na pocit, emoci a náladu. Ani „nostalgie“ není víc než „naladění“, ale takové, které (heideggerovsky řečeno) „odemyká“: ochromuje a zpomaluje, zahrnuje vzpomínku stejně jako sen a zcela původním způsobem odhaluje čas jako rozměr chybění; nostalgie, stesk, Heimweh stírá rozdíl mezi minulostí, přítomností a budoucností, protože celý čas je vnímán jako exil. A vjedno s tím odhaluje nostalgické naladění celý čas jako pohyb opouštění, nenapravitelného ztracení.

„Pociťuji čas jako nesmírnou bolest. Musím-li něco opustit, zmocňuje se mne vždy přehnané dojetí. Poloprázdný pokoj, v němž jsem strávil pár měsíců, stůl v provinčním

hotelu, u něhož jsem šest dnů žil, ubohá nádražní hala, kde jsem dvě hodiny čekal na vlak – metafyzickou bolest mi působí dokonce i příjemné věci života, musím-li je opustit a všemi svými nervy cítím, že je už nikdy nespátím...¹⁾

To naznačují v pomalé zkratce první sekvence filmu, vlastně už první snový záběr pod titulky, který končí znehybněním, zastavením a jakoby zrušením času. Spisovatel Gorčakov, který chtěl v Itálii shromáždit dokumenty k životopisu ruského skladatele ze 17. století, přijíždí v doprovodu tlumočnice Eugenie do Monterchi, kde je v kapli freska Piera della Francesca *Madona čekající dítě (Madona naděje)*, ale obraz vidět nechce, protože „má všeho dost“, je krásou zhnusen: jeho nostalgické naladění odhaluje, že krása sama o sobě je dílčí moment.

Naopak Eugenii, která krásou žije, chybí víra (nedokáže pokleknout), do kaple přichází jen kvůli obrazu. Oba si nerozumí: Gorčakov ví, že krása sama o sobě netrvá, Eugenie neví, že čas estetického pohledu je exil. Gorčakov vnímá čas skrze naladění, emoci, tedy vnímá čas jako stesk sám, zatímco Eugenie vidí jen význam slov, krásu obrazů. Zatímco pro Gorčakova je i hudba (jako to, co je neseno naladěním) nepřeložitelná; rozumět znamená rozbíjet hranice. Nikoli však hranice mezi lidmi, nýbrž čas jako hranici, která odděluje od toho nejvlastnějšího, tak jako chtěla rozbít hranici ona služka, jež z nostalgie zapálila dům svých zaměstnavatelů, protože jí bránil v návratu domů.

Nostalgie nezužuje, nýbrž rozšiřuje pohled, v jehož zorném poli vystupuje reálné, symbolické i imaginární zároveň (v čase jakožto exilu je domov přítomen jako vzpomínka na vzpomínku anebo jako imaginární představa), tedy koexistuje zde skutečnost, sen i vzpomínka; nostalgie vidí skrze čas jako exil a jako pohyb opouštění. Gorčakov cítí a ví, že podléhá tíži tohoto času (v jeho snech a v jeho vzpomínkách se stále vrací minulost, která však v čase exilu nikdy nebyla přítomností), ale právě toto vědomí již exil a čas ztracení prolamuje. Někde tady se pak ukrývá i základní paradox Tarkovského vizionářství: dává-li nostalgie, stesk po nedosažitelném, pocítit čas jako místo vyhoštění a život v tomto čase jako vykořenění, pak toto vykořenění neznámá, že životu kořeny chybí, nýbrž znamená, že tyto kořeny nemají půdu, z níž by mohly čerpat sílu k definitivnímu překonání exilu. Síla potřebná k elevaci tedy tkví právě v tíži půdy, v „živelnosti“ světa.

Nostalgie zpomaluje, protože váže existenci k půdě, která je silou schopnou překonávat ochromení exilem. Tak tomu bylo již v *Zóně* ze *STALKERA*: pohyb v ní je obtížný, ne-li nemožný pro toho, kdo nemá víru. Ale pro *Stalkera* je vodítkem právě její živelnost, silokřivky, které v ní stále znovu a stále jinak vznikají působením elementárních sil. Možná, že zde je pak možné hledat i určitý klíč k „výtvarné formě“ Tarkovského filmů, kterou určuje syntéza barevnosti základních živlů (voda, oheň, vzduch a země) s křesťanskou symbolikou. Jak v *Zóně*, tak i v krajinách *NOSTALGIE* převládá hněd, jejíž nejružnější odstíny se objevují i v zelené barvě trávy, překrývají modř obzoru a jako rez se zmocňují kovu. Základní barvou je ale hnědá barva tehdy, je-li barvou vlhké půdy (voda a země), z níž teprve může vzejít pohyb elevace (oheň a vzduch). Oba póly spojuje neurčitá barevnost deště, který padá na zem, který je viditelný a slyšitelný za okny a který se objevuje i uvnitř budov. Rozmáčená půda brání pozemskému pohybu, který v ní však sbírá síly k překonání času; déšť je živý rytmus života, který překonává čas jako exil, protože

1) Fernando Pessoa, *Kniha neklidu*, 5. II. 1932.

v samém jeho středu objevuje jeho překonání. Podle obdobného principu vybudoval Tarkovskij i SOLARIS:

„Děj románu Stanislaw Lema se celý odehrává na Solaris, avšak my jsme k němu přidali několik epizod, které se dějí na Zemi. Potřeboval jsem Zemi, abych mohl zdůraznit kontrasty. Chtěl jsem, aby divák vnímal krásu Země, aby na ni myslel, když se vrací ze Solaris, chtěl jsem, stručně řečeno, aby pocítil spásnou trýzeň nostalgie.“²⁾

Gorčakov se odpoutává od tíže exilu smrtí, inspirován příkladem bláznivého Domenica, jenž se sám odhodlává k ohnivě oběti. Tato podvojnost smrti završuje kruh živlů: k vlhkému (voda, země) přistupuje suché (oheň a vzduch) a současně s tím se zdánlivá marnost smrti mění v mystérium: groteskní rysy (nefungující zapalovač, pohyb prázdným bazénem s hořící svíčkou v ruce) už jenom akcentují odhodlání vymanit se z času opakovaného ztracení a nalézt věčnost za jejími pohyblivými obrazy.

Miroslav Petříček jr.

Nostalgie

(Nostalghia)

Opera Film Produzione / Sovin Film, 1983 (It. / SSSR)

Režie: Andrej Tarkovskij. **Scénář:** Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra. **Kamera:** Giuseppe Lanci. **Střih:** Erminia Marani, Amedeo Saifa. **Hudba:** Claude Debussy ad. **Výprava:** Andrea Crisanti. **Architekt:** Mauro Passi. **Kostýmy:** Lina Nerli Taviani. **Produkce:** Francesco Casati, Renzo Rossellini, Manolo Bolognini. **Hrají:** Oleg Jankovskij (Andrej Gorčakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia), Patrizia Terreno (Gorčakovova žena), Laura De Marchi (komorná), Delia Boccardo (Domenikova žena) ad.

2) Jean-Loup P a s s e k (Ed.), *Le Cinéma russe et soviétique*. Paris 1981, s. 279.

Obzor

Obhajoba písma, ktoré píše obrazy

Písať v našich končinách znamená vo väčšine prípadov hádzať správu vo fľaši do mora a čakať, že ju niekto nájde a že sa nám ozve. Preto človeka poteší, keď zistí, že jeho správu niekto zachytil a navyše aj poslal odpoveď. Som rád, že sa mi to stalo, a že to bol práve Josef Moucha, ktorý reagoval na moju štúdiu *Písmo, ktoré píše obrazy*, ktorá chcela byť skromným príspevkom k textualizácii obrazu. A keďže stať Josefa Mouchu považujem za nadviazanie kontaktu, za prvú repliku dialógu, dovoľm si pokračovať svojou replikou, ktorá sa z iného zorného uhla pokúsi obhájiť pozíciu artikulovanú v spomínanej štúdii.¹⁾

Jacques Derrida sa vo svojom opus magnum *Gramatológia* pokúsil vypracovať projekt novej pozitívnej vedy **gramatológie**, ktorá by mohla byť alternatívou voči **semiológii**, zotrúvajúcej v područí logocentrizmu. Saussure totiž vo svojej práci *Kurs obecné lingvistiky* tvrdí, že lingvistika je síce súčasťou semiológie, avšak zdá sa, že súčasťou privilegovanou, pretože jazyk napríklad predchádza písmo, ktoré je tu len preto, aby **reprezentovalo** jazyk. V Barthesovom texte *Základy sémiologie* sa už otvorene píše, že „lingvistika není (třeba i privilegovanou) částí obecné nauky o znacích, nýbrž naopak sémiologie je částí lingvistiky: a to právě tou částí, která by se zabývala velkými označujícími jednotkami promluvy“.²⁾

Derridova **gramatológia** chcela byť projektom, ktorý nielenže spochybňoval privilegované postavenie jazyka medzi ostatnými znakovými systémami, ale zároveň by otriasal aj isotami logocentrizmu. Napríklad aj tým, že by prevrátil hierarchiu jazyk/písmo tak, že by bolo možné povedať, že písmo predchádza jazyk. Lenže to si vyžaduje vypracovať úplne nový pojem písma – **grammé**. Tento pojem by neredukoval písmo len na fonetické písmo, alebo na písmo ideografické, ktoré ho podľa jednej masívnej tradície západoeurópskeho myslenia predchádza. Práve naopak, pojem **grammé** by vlastne rozvinul celé významové pole, ktoré je v ňom akoby zavinuté. Tak napríklad sa „písmom“ nazýva aj niečo iné: „ako ‚písmo‘ sa označujú nielen fyzické gestá zápisu písmen, piktogramov či ideogramov, ale aj totalita toho, čo ich robí možnými; tak okrem označujúcej stránky aj sama označovaná stránka; všetko, v čom môže nastať zápis vôbec, či už je písomný alebo nie, a hoci to, čo ho distribuuje v priestore, je cudzie rádu hlasu: kinematografia, choreografia, iste, ale aj ‚písmo‘ obrazové, hudobné, sochárske atď. Bolo by tiež možné hovoriť o písme atletickom a ešte istejšie, pokiaľ sa myslí na techniky, ktoré dnes vládnu v týchto oblastiach, o písme vojenskom alebo politickom. To všetko nielen kvôli opísaniu systému notácie, druhotne sa pripájajúcemu k týmto aktivitám, ale bytnosti a obsahu samých týchto aktivít. Aj v tomto zmysle dnes biológ hovorí o písme a o *pro-grame*, pokiaľ ide o najelementárnejšie procesy informácie v živej bunke. Nakoniec, či už bude mať bytostné hranice alebo nie, celá oblasť, krytá kybernetickým programom, bude oblasťou písma.“³⁾

Vidíme, že pojem **grammé** a z neho odvodený pojem **pro-gram** sa dajú aplikovať skutočne na širokú oblasť a ako také sa dajú využiť tvorivým spôsobom aj v oblasti fotografie. Aby som nezostával

1) Srov. Josef Moucha, *Zjevení fotografie*. „Illuminace“ 12, 2000, č. 1, s. 141 – 143; je polemikou se studií: Peter Michalovič, *Písmo, které píše obrazy*. „Illuminace“ 11, 1999, č. 2, s. 37 – 49. (Pozn. red.)

2) Roland Barthes, *Základy sémiologie*. In: Týž, *Kritika a Pravda*. Praha 1997, s. 85.

3) Jacques Derrida, *Gramatológia*. Bratislava 1999, s. 18.

len pri filozofoch, ktorý nemusia mať zmysel pre fotografiu či film, pokúsím sa to dokumentovať prostredníctvom názorov Viléma Flussera, ktorý mal k tejto oblasti veľmi blízko a vo fotografických kruhoch je právom považovaný za autoritu. Mimochodom, aj Vilém Flusser vo svojom texte *Za filozofii fotografie* používa, tentoraz v spojení s fotografiou, metaforu šachovej hry. Flusser svojou filozofiou fotografie spochybňuje princíp reprezentácie. Podľa neho „kdo se na fotografii dívá naivně, pro toho znamenají něco jiného, totiž věcné konfigurace, které se, vycházejíce ze světa, zobrazily na plochách. Pro něj představují svět jako takový. Naivní divák sice připustí, že se věcné konfigurace na ploše jeví ze specifických úhlů, ale z toho ho asi hlava bolet nebude. Každá filosofie fotografie mu proto bude připadat jako zbytečná myšlenková gymnastika.

Takovýto divák má mlčky za to, že prostřednictvím fotografií poznává svět „tam venku“ a že se proto universum fotografie kryje se světem „tam venku“ (což se ostatně přibližuje rudimentární filosofii fotografie). Ale je tomu tak? Naivní divák vidí, že se ve fotografickém universu setkáváme s černobílými a barevnými konfiguracemi. Ale existují vůbec černobílé a barevné konfigurace ve světě „tam venku“? A jestliže neexistují, jaký je potom vztah fotografického universa ke světu „tam venku“? Již touto otázkou se naivní divák ocitá v samém středu filosofie fotografie, které se chtěl vyhnout.

Černobílé konfigurace ve světě být nemohou, neboť černá a bílá jsou mezní „ideální“ případy: Černá znamená totální nepřítomnost všech světelných vln, bílá totální přítomnost všech vln. Černá a bílá jsou pojmy, například teoretické pojmy optiky. Protože černobílé konfigurace jsou teoretické, nemohou ve světě skutečně existovat. Ale černobílé fotografie existují skutečně. Jsou totiž obrazem pojmů teorie optiky, to znamená, že vznikly z této teorie.“⁴⁾

Podľa Flussera o nič bližšie nestojí k svetu ani farebná fotografia. „Zelená barva fotografované louky kupříkladu je obrazem pojmu „zelený“, tak jak se vyskytuje v teorii chemie, a kamera (případně film do ní založený) je **naprogramována** [zdôraznil P.M.], aby tento pojem převedla do obrazu. Existuje sice velmi nepřímé, vzdálené spojení mezi zelení fotografie a zelení louky, protože chemický pojem „zelený“ spočívá na představách, jež byly získány ze světa; ale mezi zeleň fotografie a zeleň louky je vložena celá řada komplexních kódování, řada, která je komplexnější než ta, která spojuje šed' černobíle vyfotografované louky se zelení louky.“⁵⁾

Flusser, podobne ako iní autori, ktorý spochybňujú princíp napodobnenia alebo reprezentáciu (čo podľa mňa nie sú synonymá referencie!), tvrdí, že medzi svet a oko sa vsúva aparát, teda **program**, ktorý „prepisuje“, kóduje to „tam vonku“ do plochy fotografie. O nejakej konfigurácii vecí či udalostí „zapísanej“ podľa predpisu, teda **pro-gramu**, ktorým je samotný fotografický aparát, hovoríme, že „tam vonku“ je vlastne totožné s tým, čo ukazuje fotografia. Inokedy zase rozhodne popierame takýto vzťah. V prípade umeleckej fotografie, náležite spracovanej počítačom, nebudeme trvať na tom, že je vernou kópiou sveta „tam vonku“, ale keď sa objaví nejaká fotografia v novinách na stránkach, venovaných domácomu alebo zahraničnému spravodajstvu, a keď sa pod ňou objaví aj krátky komentár, tak fotografiu považujeme za autentický záznam reality. Lenže v dnešných časoch už ani to, čo sa označuje ako „dokumentárna fotografia“ nemožno považovať za autentický záznam reality. Ešte nedávno, keď sa u nás konali protivládne mítingy, tak v provládných novinách bola uverejnená fotografia, na ktorej bola pod tribúnou malá skupina demonštrujúcich ľudí. V opozičných novinách bol zase pod tribúnou dav ľudí, ktorý zaplnil celé námestie. Ako očitý svedok by som povedal, že pravda je niekde uprostred, lenže tí, ktorí na demonštrácii neboli, môžu veriť jedným alebo druhým novinám. Dokumentárne fotografie, ktoré vzhľadom na svoju dominantnú funkciu, flusserovsky povedané, majú byť mapami, no namiesto toho sa stávajú španielskymi stenami. Samozrejme, môžete mi namietať, že toto je vedomá falzifikácia. Zaiste je to

4) Vilém Flusser, *Za filozofii fotografie*. Praha 1994, s. 37n.

5) Tamtéž, s. 39.

tak, avšak aj keď chceme prichytiť realitu pri číne, ukázať ju svojej nahote a navyše bez toho, aby sme na nej nechali naše odtlačky prstov, vždy sme limitovaní aparátom. Josef Moucha vo svojej stati *Zjevení fotografie* tvrdí, že: „Dnešní profesionální i amatérské přístroje (ať už fotografické nebo kinematografické) jsou v principu pohodlnějšími kamerami obskurami, v nichž – doslova! – obraz není třeba zakreslovat ručně.“⁶⁾ Áno, nepochybne, fotograf, a to aj ten, o ktorom Flusser hovorí, že je len „cvakač“, nemusí zakreslovať obraz ručne. V tom probléme nespočíva, ten spočíva v profesionálnom alebo amatérskom prístroji, teda aparáte, ktorý je podľa Flussera **programom**, ktorý sa vsúva medzi fotografovo oko a svet „tam vonku“. Táto sprostredkovanosť sa v prípade klasického fotografického aparátu, znehodnocujúceho chemický povrch filmu alebo fotografického papiera ukazuje ako zanedbateľná, avšak v prípade elektromagnetickej fotografie alebo televízneho obrazu sa zdá byť viditeľnejšia. Tu je evidentné, že dochádza k prekódovaniu viditeľného na digitálne.

Myslím si, že aj v prípade fotografie a filmu by sme mali opatrne používať pojem **reprezentácie** alebo **napodobnenie**. Ja som sa ako alternatívu pokúsil k nim využiť Foucaultov pojem **podobnosť**, na ktorý som upozorňoval aj v závere svojho textu *Písmo, ktoré píše obrazy*. Zopakujem, že „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.“⁷⁾

Áno, Josef Moucha správne akcentuje, že chceme nahradiť reprezentáciu niečím iným. Tým iným je podobnosť, ktorá hovorí, že jedno sa na seba podobá, pričom táto podobnosť je umožnená malým rozdielom medzi nimi. Tento malý rozdiel, ktorý sa nedá nikdy zotrieť, je základom podobnosti. Možno to vysvetliť na príklade, ktorý je nielen inštruktívny, ale aj vtipný. Vincent Descombes svoju knihu *Stejně a jiné* začína stranou, na ktorej je meno autora, titul knihy, miesto a rok vydania. Po nej nasleduje druhá strana, ktorá je reprodukciou predchádzajúcej strany, do ktorej je ešte dopísané toto upozornenie čitateľovi: „Tato stránka je reprodukcí předchozí. Jakkoli jiná, je stejná. Protože se chce vyhnout tomu, aby čtenář tuto druhou stránku považoval za nicotnou a aby ji např. připisoval nějakému nedopatření při vázání knihy, musel jsem sem vepsat toto upozornění, které se na první stránce nevyskytuje. Aby byla stejná musí být jiná.“⁸⁾ Tak, ako Wittgensteinovi dvaja mládenci, ich dva kone alebo dve ľalie, Barthesovi žraloci. Keď chcú byť podobný, keď chcú byť **rovnakí**, musia byť **iní**, pričom táto inakosť je pochopiteľná na základe diferencie, teda toho, čo ich rozdeľuje a zároveň uvádza do vzťahu. Myslím si, že keď to prijmem, tak vôbec tým fotografii neuškodíme, ani ju o nič neoberieme. Práve naopak, upevníme jej suverenitu, ktorá jej právom patrí a o ktorú Josefovi Mouchovi predovšetkým ide. Teší ma, že fotografia má takého výborného obhajcu, a dúfam, že aspoň niečo sa mi podarilo jasnejšie vysvetliť.

P. S. V myšlienkovvej tradícii, z ktorej vychádzam, nie je problematický len pojem **reprezentácia**, ale aj **realita** alebo **vec**. To znamená, že sama vec je znakom, čím sa nám stráca pevný bod, ku ktorému môžeme vzťahovať iné znaky a uvažovať, či tieto sú adekvátnou alebo in-adekvátnou reprezentáciou veci. To však je už iná téma, a preto končím.

Peter Michalovič

6) J. Moucha, c. d., s. 143.

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

8) Vincent Descombes, *Stejně a jiné. Čtyřicet pět let francouzské filosofie (1933 – 1978)*. Praha 1995, s. 7.

„Kdo je k čertu Tony Clifton?“
(*Muž na Měsíci jako vrchol Formanovy tvorby*)

„Komik se snaží předvést chyby duše i těla.“⁽¹⁾

„Komik, jak sám dobře ví, se může zabydlet jen ve svém exilu,
úměrně tomu, nakolik je příkladným vtělením osudu lidí vůbec.“⁽²⁾

MUŽ NA MĚSÍCI je dosud nejlepší film Miloše Formana, s jehož významem lze poměřovat jen HOŘÍ, MÁ PANENKO a několik sekvencí AMADEA: nikoli náhodou právě těch, jimiž prosvítá napětí filmové režie a režie opery ve filmu. Osnova nového Formanova snímku je totiž stejně jako v případě AMADEA utkána z nepodobných dvojníků. Nejde však o znovustvoření operní scény v napětí k císařskému dvoru, nýbrž o filmové oživení v podstatě estrádní komiky, kterou zároveň ztělesňuje a neustále přesahuje komik Jim Carrey v roli komika Andyho Kaufmana. Odtud úkol mnohem obtížnější než v AMADEOVI, navíc bez záchranné sítě Mozartovy hudby – úkol natočit komedii o komikovi, jenž byl skutečnou postavou, a to tak, aby nevznikl životopisný film, nýbrž ryze filmový ekvivalent jeho pódiových a televizních výstupů.

Forman se při tom opírá o lidskost komedie v technickém a dávném slova smyslu, vycházejícím z toho, že lidské bytosti nelze předvést realisticky, ale pouze jako lepší, nebo horší než samy v dané době jsou: „lepší člověk“ pak obývá jeviště tragédie, „horší člověk“ je postavou komickou.⁽³⁾

Srdcem Formanova filmu proto rozhodně není prefabrikovaný kritický pohled na údajný rozmach kýče a masové kultury, stejně jako jádrem AMADEA nebyla povrchní dualita božského génia a příliš lidského závistivce, přejatá ze stupidní Shafferovy hry. MUŽ NA MĚSÍCI se nepochybně opírá především o samotné scény oživující Andyho komediální výstupy. Horizontem těchto výstupů a zároveň motivem, který celý snímek rámuje, je přitom právě samo oživení v silném slova smyslu, promítnuté do dvou naprosto nepatetických podob vzkříšení či zmrtvýchvstání.

První z nich využívá postupu filmu ve filmu, aniž by však Andyho „vlastní“ film („Ahoj, já jsem Andy a tohle je můj film.“) prostě rámoval a obsahoval Andyho příběh, který pokračuje ještě poté, co Andyho film končí na jeho pohřbu. Oba snímky, Andyho film a film o Andym, se nerámují, ale proplétají, a to až do okamžiku, kdy Andy „zvenčí“ nakoukne do závěrečných titulků. Celá sekvence mezi Andyho pohřbem a tímto posledním vstupem vrcholí výstupem Tonyho Cliftona a posledním překvapením: v kůži Tonyho totiž není očekávaně Bob Zmuda (Paul Giamatti), jehož spatříme mezi diváky. Do středu naší pozornosti se tím nakonec vrací udivená otázka, kterou Andymu klade před Tonyho prvním vystoupením agent George Shapiro (Danny DeVito): „Kdo je k čertu Tony Clifton?“

Odpověď se zdá být jasná a neuchopitelná. Tony Clifton je Andyho druh, ne-já, stejně jako jeho partner ztělesněný Bobem Zmudou, stejně jako někdo, koho Bob pozoruje, když už je Andy mrtev. Tony Clifton je moderní obdobou „Pana Nikoho“, figury nadané plným a dokonalým štěstím, které je nedostupné všem, kdo jsou „Někým.“⁽⁴⁾

1) *Tractatus Coislianus (Anonymní pojednání o komedii)*, kap. 3.3, český překlad in: Aristotelés, *Poetika*. Praha 1996, s. 126.

2) Petr Král, *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Praha 1998, s. 289.

3) Aristotelés, *Poetika*, 1448a.

4) „Nikdo“ prožil svůj zlatý věk v 16. a 17. století, jakkoli už ve středověku se objevuje „Svatý Nikdo“. Jeho živlem byly ovšem jazyky, které nemají ve větě dvojí zápor a lze v nich prohlásit, že „nobody does everything, nobody does nothing“, anebo „nobody knows himself“. Obojí má k Andymu úzký vztah,

Tonyho závěrečné a strhující vystoupení proto není jen filmovým obrazem rozšířené legendy o stále žijícím Andym. Je mnohem spíše triumfálním předvedením návratu Andyho schopností bez Andyho osoby, vrcholným kouzlem, v němž kouzelník nepotřebuje partnera, protože nechá zmizet sám sebe. Muži bez vlastností odpovídají vlastnosti bez muže. Vlastnosti bez muže na Měsíci jsou nadto šestkrát odpoutanější od povrchu.

Také druhá podoba vzkříšení je v MUŽI NA MĚSÍCI vepsána do horizontu, jenž nemá nic společného s horizontem biblickým. Právě v ní jde o prvek nanejvýše lidský, jímž je schopnost imitace, umění nápodoby jako klíč ke komice vůbec. Způsob, jímž Jim Carrey tuto schopnost předvádí v první části filmu, vrcholí v sekvenci, v níž je imitace dovedena do krajnosti a na několik okamžiků beze zbytku splyne s tím, co je napodobováno. Jedná se o sekvenci setkání čtvrtého druhu, v níž si Andy přes propast času podává ruce se samotným Elvisem Presleym.

Andyho výstup v bezvýznamném lokále přitom začíná jako zlý sen nešikovnosti, do něhož se vtěluje celé velké téma trapnosti, studu a soucitu. Záběry tváře Andyho a prostřihy na tváře diváků jen posilují pocit nedobrovolné asistence u druhořadé nápodoby, když v tom se odehraje skutečný zázrak. Po hudebním střihu, jenž dá zaznít monumentální „znělce“ Straussova *Zarathustry*, se náhle rozezná *Blue Suede Shoes* a místo rozpačitého začátečníka se k publiku bleskově otočí vzkříšený a oslnivě suverénní Elvis Presley. Tato úplná proměna se odehraje ve zlomku vteřiny a stejně rychle se pak odehraje návrat Andyho, a také díky tomuto ostrému kontrastu obou poloh máme co činit s jednou z nejúžasnějších scén v celých dějinách filmu.

Síla Formanovy režie přitom tkví nejen v tom, že ji nezkouší natahovat, ale hlavně v tom, že se ji v celém dalším ději nepokusí zopakovat. Andyho výstup zůstane „improvizací“, kterou oznamuje světelný nápis na zdi klubu.

Jedinečný prostřih na Andyho-Elvise přitom nutně celý film proměňuje, jakkoli je tato proměna nenápadná a netematická. Díky ní jako by pak bylo možné další a další zmnožování Andyho podob, které očekáváme, a přesto nás dokáží opakovaně překvapit. Důvod tohoto překvapení je neustále zjevný: Andy není komik v žánrovém slova smyslu („Nejsem komik. Ani nepoznám vtip.“). Je umělec, což se ovšem nijak nevyklučuje se statutem hvězdy („Chci být největší hvězda na světě.“), protože jedna část Andyho umění potřebuje živé obecenstvo, nikoli „smích mrtvých lidí“ ze sitcomů. Toto umění však obsahuje celé spektrum idejí od nepopsatelného Tony Cliftona až po momenty ryze konceptuálního umění a performance, k nimž patří jak vsunutí falešné technické poruchy do televizního vysílání, tak celonoční čtení amerického *Velkého Gatsbyho* se silným anglickým přízvukem.

Jedině takto široké spektrum také umožňuje pochopit, k čemu vlastně Andyho vystoupení poukazují: nápodoba, mimésis, a spolu s ní jazyková a situační komika, nejsou pouhým opičením se po lidských poklescích, ale zjevením nejvlastnějšího rysu lidské kultury. Neboť nejen lidé mají různé místní kultury, které lze nalézt právě a rovněž u mnohých druhů opic. Pouze a jedině člověk má ale univerzální kulturu pokleslou, do níž se krása nepromítá jako autorský záměr, ale mimoděk, a tím také zcela nepředvídatelně.

Pokleslá kultura je moderní ekvivalent náboženství, jehož Bůh nedává žádná znamení smyslu ani záruky vykoupení. Proto je film nejmodernější uměleckou formou a proto, řečeno slavnými slovy André Bazina, „jedině kamera zná heslo odemykající tento vesmír, v němž se nejvyšší krása

stejně jako verš „nobody is my name, I bear everybody's blame“. Zkoumavé povahy, mající odvahu a čas být Nikým, odkazujeme k těmto textům: Gerta C a l m a n n, *The Picture of Nobody. An Iconographical Study*. „The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“ 1960, č. 23, s. 60 – 104; Irving L. Z u p n i c k, *The Meaning of Brueghel's "Nobody" and "Everyman"*. „Gazette des Beaux Arts“ 1966, č. 108, s. 257 – 270.

ztotožňuje zároveň s přírodou a s náhodou“. Odtud také možnost nahlédnout vesmír jako zároveň opticky temný a morálně veselý, tedy jako hru.

Formanův film se naštěstí vyhýbá tematizaci takové hry, a režie v něm proto zdánlivě ustupuje do pozadí. Snad i proto, že ani sám Andy nechápe svá vystoupení jako hru a že prohlédnutí své vlastní role probleskne jen jedinou scénou, oním smíchem při návštěvě filipínského „zázračného léčitele“, v němž jako by Andy najednou poznal kolegu iluzionistu, jediného partnera, jenž přichází zvenčí bez Andyho režie. Zázračný léčitel na sebe bere roli tradičně připisovanou humoristovi, od které tím vlastně Andyho vysvobozuje: „Humorista je moralista, který se vydává za vědce, někdo podobný anatomovi, jenž by prováděl pitvu jen proto, aby se nám znechutil. Humor v úzkém slova smyslu, jak ho chápeme my, je transpozice morálního do vědeckého.“⁵⁾

Andy oživující starou dámu ve vrcholné chvíli vystoupení v Carnegie Hall není humoristou, ale čistým umělcem nejen bez vtipu, ale hlavně bez ironie. Narozdíl od humoristy je vědcem bez morálky. Sám Andy to přesně vystihuje v naprosto nečekané scéně, odhalující pozadí jeho zápasu s mistrem wrestlingu. „Pro zápasení to byl zářivý okamžik,“ jásá zápasník. „Byl to taky zářivý okamžik pro behaviorální vědu,“ odpovídá Andy.

Andyho výstupy se tedy netýkají lidské hlouposti a kulturní nivelizace. Předvádějí spíše rozrůznění lidskosti a vstupují přímo do živlu této rozmanitosti, která je vyjádřena také nepředvídatelnými obraty zápletky. Součástí této různosti a druhým klíčovým obratem je samozřejmě už zmíněný nástup Tonyho Cliftona, díky němuž se na plátně začíná rýsovat skutečná idea komiky, vyvstávající z napětí Andyho okamžiků nesmělosti a Tonyho uragánu urážek.

Přes zcela odlišný obsah jde o postup formálně obdobný polaritě, s níž pracuje projev Tonyho Curtise ve Wilderově snímku NĚKDO TO RÁD HORKÉ: jeho postava nestojí na polaritě pravé podoby mužské a falešné podoby ženské, ale na polaritě dvou imitací, imitace ženy a imitace ženské představy milionáře. Je také jasné, že motiv dvojí imitace obsahuje lehce melodramatickou nevyváženost a nesymetričnost různých existencí, ať už jde o dva milence, nebo různé tváře jediné osoby.

MUŽ NA MĚSÍCI tak rozhodně není filmem o mrtvém komikovi, ale aktem vzkříšení, jenž povolává zpět jeho komiku a prostě nemůže končit Andyho pohřbem. Neboť jestliže je pravda, že oslnivý okamžik Andyho proměny v Elvise už Forman ve svém filmu neopakuje, a tím potvrzuje jeho jedinečnost, je rovněž pravda, že stopu tohoto záblesku v sobě nese poslední sekvence návratu Tonyho Cliftona, jehož v tu chvíli někdo nepoznaný napodobuje, ač nebyl ani Elvisem ani americkým prezidentem, ale jen Andyho výtvozem, osvobozeným k závěrečné písni: „Jsem zpátky z vesmíru!“ Zvolání dokonale a plně probuzené bytosti, které nezbyvá, než vzdát úctu básní:

„Forma je prázdnota
a prázdnota je forma.“
Kočka má kořata
a Volkswagen je firma.

Karel Thein

5) Henri Bergson, *Smích*. Praha 1994, s. 61.

Prípad Foucault

Michel Foucault: *Dozerať a trestať. Zrod väzenia.*

(Přeložil Miroslav Marcelli)

Kalligram, Bratislava 2000, 312 stran, náklad neuveden.

Michel Foucault: *Slová a veci. Archeológia humanitných vied.*

(Přeložili Mária Marcelliová a Miroslav Marcelli)

Kalligram, Bratislava 2000, 400 stran, druhé, opravené vydání, náklad neuveden.

V roku 1954 vyšiel vo Francúzsku pod názvom *La rêve et l'existence* (*Sen a existencia*) preklad knihy nemeckého psychológa Ludwiga Binswanger. K tejto knihe napísal obsiahly úvod mladý 28-ročný filozof Michel Foucault. Tento úvod je napísaný jazykom fenomenológie. Autor, píšuci v tomto jazyku, týmto úvodom potvrdil nielen to, že rozumie jazyku fenomenológie, ale aj to, že sa v ňom, metaforicky povedané, dokáže bez akýchkoľvek problémov pohybovať. Tento úvod dokazoval, že fenomenológia v osobe Michela Foucaulta získala na svoju stranu talent, ktorý môže v budúcnosti výrazným spôsobom obohatiť fenomenologický diskurz. Lenže napriek tomuto úspešnému vstupu sa Michel Foucault fenomenológom nikdy nestal. Jeho profesionálna dráha postupovala po celkom iných cestách, a jej začiatok musíme hľadať opäť v roku 1954. V tomto roku totiž vychádza aj prvá samostatná Foucaultova kniha s názvom *Duševná choroba a psychológia* (česky vyšla v roku 1997 pod názvom *Psychologie a duševní nemoc*) a je napísaná jazykom, ktorý sa už na prvé čítanie výrazne odlišuje od spomínaného jazyka fenomenológie.

Táto útlá kniha je dôležitá nielen preto, že ukazuje, ako si Foucault hľadal svoj autorský idiom, ale aj preto, že práve v tejto knihe sa prvýkrát tematizoval problém, ktorý neskôr našiel rozvinutie v prvej veľkej Foucaultovej knihe. Tým problémom bolo šialenstvo, duševná choroba. V roku 1962 Michel Foucault publikuje svoju prvú veľkú knihu pod názvom *Dejiny šialenstva v klasickej veky* (česky vyšla skrátená verzia knihy, ktorá bola pripravená Foucaultom pre anglický preklad pod názvom *Dějiny šílenství v době osvícenství* roku 1995).

Názov by mohol sugerovať, že jej predmetom budú akési dejiny psychiatrie a toho, čo psychiatrii predchádza. To znamená, že by sa autor sústredil na deskripciu toho, kto, kedy a akú duševnú chorobu objavil, ako ju popísal a prípadne akú terapiu navrhoval. A samozrejme, v duchu dejín ideí, by sa sledovalo, ako sa menili opisy jednotlivých chorôb a spôsoby ich medicínskej liečby. Kto očakával niečo podobné, tak bol hlboko sklamaný. Foucaulta totiž nezaujímala história psychiatrie, ani ho nezaujímali jednotlivé veľké postavy tejto vedy. Mimochodom, nezaujem o veľké postavy vedy či filozofie je príznačný pre tohto filozofa. Vo všetkých jeho knihách sa veľmi málo obracia na veľkých mysliteľov, venuje im až príliš málo pozornosti, oproti tomu ho vždy viac zaujímali policajné výsluchy, lekárske správy, súdne protokoly, úradné nariadenia a podobne. Túto svoju obsesiu potvrdil aj v tejto knihe, v ktorej sa zaoberal vzťahom rozumu a ne-rozumu, zaujímalo ho to, ako sa západná spoločnosť vzťahovala k šialenstvu, ako sa menila hranice medzi rozumom a ne-rozumom. Na základe podrobného štúdia archívnych materiálov Foucault zistil, že v dejinách západnej spoločnosti došlo k niekoľkým zásadným ruptúram, ktoré zásadným spôsobom zmenili vzťah rozumu k ne-rozumu.

Jedna z týchto zásadných ruptúr sa rozprestiera medzi renesanciou a osvietenstvom. Podľa Foucaulta „renesance dala průchod hlasu šílenství, zkrotila však jeho účinnost. Osvícenství je podivně násilným zásahem umlčí“.¹⁾ Šialenstvo, ktoré sa v renesancii považovalo za partnera

1) Michel Foucault, *Dějiny šílenství v době osvícenství*. Praha 1995, s. 37.

rozumu, ktorý s ním viedol dialóg, v osvietenstve začalo byť považované za škandál, ktorý musí zmiznúť pred zraku verejnosti. V tejto dobe došlo k tomu, čo Foucault pomenoval ako *Veľké uväznenie*. Blázní sú internovaní v internačných budovách spolu s tulákmi, žobrákmi a zlodejmi. Ani nemusím pripomínať, že sústredenie týchto, nazvime ich iným Foucaultovým pojmom, *zlovestných ľudí* pod jednou strechu bolo peklom pre všetkých. K ďalšiemu zlomu prichádza niekedy na začiatku 19. storočia. „Na začiatku 19. storočia nie je jediného psychiatra, jediného historika, ktorý by se nedal strhnúť všeobecnou vlnou pohoršení; ze všetkých strán sa ozýva jedno a totéž ctnostne pobourené odmietnutie: „Ta hanba, vsazovať pomatené do väzenia.“²⁾

Kniha *Dejiny šílenstva v klasickom veku* bola prijatá tak s obdivom u jednej časti, ako aj s opovrhnutím u druhej časti francúzskeho intelektuálneho sveta, avšak napriek tomu sa výrazným spôsobom podieľala na upevnení rastúceho významu a dôležitosti postavenie štrukturalizmu vo francúzskom intelektuálnom svete. Možno dokonca povedať, že spolu s knihou Clauda Léviho-Straussa *La pensée sauvage* (česky vyšla v rokoch 1971 a 1996 pod názvom *Myšlení přírodních národů*), ktorá vychádza v tomto istom roku, je prvým vážnym spochybnením sartrovského historicizmu, založenom na idey postupného vývinu od nerozumného k rozumnému, od jednoduchého k zložitému, od nižšieho k vyššiemu. Na zásadné vyrovnanie si ešte musíme počkať štyri roky, medzitým však vychádza ďalšia Foucaultova kniha *Zrod kliniky*, ktorá sa zaoberá možnosťami medicíny. Je to opäť historická kniha, lenže pojem histórie vo Foucaultovom chápaní získava celkom iný zmysel. Aký, to najvýstižnejšie ukázala kniha *Slová a veci* (slovenský preklad 1987, revidovaný preklad 2000), ktorá vyšla v roku 1966 a ktorá zaistila jej autorovi svetovú slávu. Táto kniha začína podivnou Borgesovou taxonómiou. Podľa nej „zvieratá sa delia na: a) patriace cisárovi, b) zabalzamované, c) zdomácnené, d) prasiatka, e) sirény, f) bájne, g) túlavé psy, h) zvieratá zahrnuté do tejto klasifikácie, i) čo sú ako bláznivé, j) nespočítateľné, k) nakreslené tenučkým štetcom z ľavej srsti, l) a podobne, m) tie, čo práve rozbili džbán, n) tie, čo z diaľky pripomínajú muchy“.³⁾

Ako sám Foucault priznal, táto čudesa taxonómia pri prvom čítaní v ňom vyvolala smiech, ktorý sa pomaly menil v úžas. Ale prečo v úžas? Pretože táto taxonómia otriasla všetkými zvyklosťami myslenia a postavila nás pred holý fakt: takto myslieť nevieme! Ako sa s tým vysporiadať? Najjednoduchším riešením by bolo túto taxonómiu, adekvátnejšie pseudotaxonómiu, Iného zavrhnúť ako nezmysel. To by však bolo nefilozofické, a preto si treba položiť otázku, či napríklad Linného klasifikácia rastlín, ktorú považujeme za vedeckú, by sa z pohľadu Iného, ktorý vytvoril Borgesom uvedenú taxonómiu zvierat nejako rovnaký nezmysel? Keď zotrváme pri tejto znepokojujúcej otázke a keď ju dokonca začneme radikalizovať, môžeme povedať, že každá kultúra, teda aj naša, funguje na základe akýchsi skrytých kódov. „Základné kódy kultúry – tie, ktoré usmerňujú jej jazyk, jej perceptívne schémy, jej výmeny, jej techniky, jej hodnoty a hierarchiu praxí – každému od počiatku určujú empirické poriadky, s ktorými bude mať do činenia a v ktorých sa ocitne. Na opačnom konci myslenia vedecké teórie a filozofické interpretácie vysvetľujú, prečo je vôbec nejaký poriadok, akému všeobecnému zákonu sa podriaďuje, aký princíp umožňuje postihnúť ho, prečo sa ustanovil tento poriadok a nie druhý.“⁴⁾

Skúsme to isté povedať inak a možno trochu zrozumiteľnejšie. Podľa Foucaulta každá kultúra funguje na základe podmienok, ktoré umožňujú určitým spôsobom konať, myslieť, rozprávať, tvoriť atď. Tieto podmienky nazýva *historickým a priori*. Ako však môže byť niečo *historické* a zároveň *a priori*? Podľa Foucaulta jednoducho tak, že toto *a priori* platí pre určité *historické* obdobie, ktoré nazýva *epistémou*. Kultúra nielenže myslí, koná, hovorí na základe týchto *historických*

2) Tamtiež, s. 154.

3) Michel Foucault, *Slová a veci. Archeológia humanitných vied*. Bratislava 2000, s. 41.

4) Tamtiež, s. 47.

a priori, ale z času na čas začne myslieť, konať, hovoriť úplne inak. Nie je známe, prečo to urobí, Foucaulta to v tejto knihe ani veľmi nezaujíma, pretože podľa neho keď by sme skúmali, prečo sa mení toto *historické a priori*, tak by sme nemohli zodpovedať otázku, ktorá ho eminentne zaujíma, a síce to, ako sa mení.

Ako sa teda zmenilo *historické a priori* v západnej kultúre? V dejinách západnej kultúry došlo k dvom zásadným zlomom. Prvý sa udial niekde na začiatku novoveku. V tomto období vládla *renesančnej epistémy*, založenej na princípe *podobnosti*, bola vystriedaná *klasickou epistémou*, založenej na princípe *totožnosti a rozdielu*. Niekedy na konci 18. storočia je zase *klasická epistéma* vystriedaná *modernou epistémou*, ktorá je založená na princípe *historického vývinu*. *Epistéma* ako spoločný priestor pre rozličné prejavy vedenia, sa mení naraz a úplne nečakane. Niekedy sa môže stať, že toto striedanie *epistém* presekne život človeka uprostred alebo dokonca tento zlom je identifikovateľný medzi prvým a druhým dielom Cervantesovho románu *Don Quijote*.

Epistéma, od toho bodu, keď sa ujme svojej vlády, až do toho bodu, keď je zase úplne nečakane vystriedaná inou, je hotová, to znamená, že medzi týmito bodmi niet nijakého pohybu, nedochádza k nijakému vylepšovaniu či postupnému úpadku, a práve preto môže fungovať ako spomínané *historické a priori*.

Epistéma vystupuje ako podmienka možnosti, ako spoločný priestor rozličných prejavov vedenia. Tak napríklad *klasická epistéma* vznik všeobecnej gramatiky, analýzu bohatstiev a prírodnú históriu, zase *moderná epistéma* umožnila vznik filológie, politickej ekonómie a biológie. Dejiny ideí by povedali, že filológia sa vyvinula zo všeobecnej gramatiky, politická ekonómia z analýzy bohatstiev a biológia zase z prírodnej histórie. Lenže Foucault tvrdil, že je to absolútne pomýlený výklad, pretože, filológia nahrádza všeobecnú gramatiku, a tak je to aj s politickou ekonomikou a biológiou. Metaforicky povedané, *epistémy* nemôžeme klásť chronologicky za sebou, ale nad sebou, musíme ich rozvinúť do priestoru, a nie zoradiť do línie. Vidíme, že Foucault, a vôbec francúzsky štrukturalizmus ako taký, si vie poradiť s časom len tak, že ho spriestorní, že to, čo nasleduje v čase za sebou, sa rozvinie do priestoru nad sebou. To vysvetľuje to, že Foucaultovi nerobí problém umiestniť do jedného priestoru napríklad Descartesa a Condillaca, hoci medzi nimi je obrovský časový rozdiel. A nielen to! Tento drzý autor do toho istého priestoru umiestni napríklad Descartesa a Bacona, a ešte povie, že medzi nimi niet nijakého zásadného rozdielu, hoci aj tie najhoršie dejiny filozofie písané v duchu dejín ideí nás presviedčajú o tom, že títo dvaja filozofi sú konkurenti, a nie partneri. Podľa Foucaulta môžeme ísť ešte ďalej a vôbec si nevšímať mená, len jednotlivé texty ako prejavy *epistémy*. Foucault totiž na konci tejto knihy proklamoval smrť človeka, ktorý je aj tak len nedávnym vynálezom a tak, ako sa zrodil, tak jedného dňa zmizne. „Možno sa staviť, že človek sa vytratí ako tvár z piesku na brehu mora.“⁵⁾

Smrť človeka, smrť autora boli simplifikovane vykladané, a preto sa k tejto téme Michel Foucault ešte raz vrátil v roku 1969 v prednáške *Čo je autor?* V tejto prednáške vyslovil dôležité rozlíšenie medzi pisateľom a autorom. Pisateľ je konkrétna osoba žijúca v konkrétnej kultúre a konkrétnom čase, autor naproti tomu je funkcia diskurzu. Z toho vyplýva, že niektoré diskurzy si vyžadujú autora, iné zase nie. Tak napríklad „byla doba, kedy ty texty, jež bychom dnes nazvali ‚literárnymi‘ (vyprávění, pohádky, epopeje, tragédie, komedie), byly přijímány, dávány do oběhu, zhodnocovány, aniž by si kdo položil otázku po jejich autorovi: jejich anonymnost byla bez potíží, jejich stáří, skutečné nebo předpokládané, představovalo pro ně dostatečnou záruku. A naopak texty, které bychom nyní nazvali vědeckými a jež se týkaly kosmologie a nebe, medicíny a nemocí, přírodních věd nebo zeměpisu, přijímal středověk a měly pro něj hodnotu pravdy jen za podmínky, že byly označeny jménem svého autora.“⁶⁾

5) Tamtiež, s. 505.

6) Michel Foucault, *Diskurs, autor, genealogie*. Praha 1994, s. 51.

Vráťme sa však k najslávnejšej Foucaultovej knihe. *Slová a veci* boli prijaté tak ako všetky veľké knihy. Jedna časť intelektuálneho spoločenstva nadšena aplaudovala a vychvaľovala autora do nebies, druhá ho zase zatracovala a častovala rôznymi hanlivými prívlastkami. Nedá sa povedať, že by ho veľmi trápili zlostné výpady kritikov, ale predsa sa len rozhodol napísať po *Slovách a veciach* svoju „rozpravu o metóde“, v ktorej by vysvetlil princípy a metódu svojej práce. Tou „rozpravou o metóde“ bola *Archeológia vedenia*, ktorá vyšla v roku 1969 a ktorá uzavrela prvé obdobie Foucaultovej vedeckej aktivity, známe ako **archeologické obdobie**. Po tejto práci sa Foucault na dlhší čas odmlčal, aby po šiestich rokoch intenzívnej práce mohol verejnosť prekvapiť novou knihou, ktorou sa začalo jeho druhé, známe ako **genealogické obdobie**.

Jej titul je *Dozerať a trestať. Zrod väzenia* a je venovaná dejinám väzenského systému vo Francúzsku. Foucault teraz neprichádza len s novou témou, ale aj s novým prístupom. Do epicentra teoretického záujmu sa dostáva skúmanie moci. S neobyčajným nadhľadom, s obrovskou znalosťou archívneho materiálu Foucault ukazuje zmeny penálnych štýlov. Na začiatku stojí mučenie a popravovanie, ktoré v priebehu pár rokov v celej západnej Európe bolo vystriedané disciplinovaním. Toto disciplinovanie, ktoré sa realizovalo pod pláštikom humanizácie a ktoré chcelo údajne pomýleného človeka priviesť k jeho prirodzenosti však nepostihlo len väznice. Dozeranie a kontrolovanie postupne kolonizovalo všetky oblasti spoločnosti. Rozdiel medzi penálnym štýlom mučenia a popravovania na jednej strane a medzi štýlom permanentného dozerania a kontrolovania podľa Foucaulta možno vysvetliť na príklade lepry a moru.

„Ak platí, že lepra priniesla rituály vylučovania, ktoré až po istú hranicu slúžili Veľkému uväzneniu ako vzor a všeobecná forma, mor zase priniesol disciplinárne schémy. Namiesto masívneho a binárneho oddeľovania jedných od druhých vyžaduje mor mnohoraké oddelenia, individualizujúce distribúcie, dôkladnú organizáciu dozerania a kontroly, intenzifikáciu a rozvetvenie moci. Malomocný sa dostáva do praxe odmietania, exilu a uzatvárania; nechávajú ho stratiť sa v mase, ktorú nemá zmysel diferencovať; morom nakazených zachytávajú podrobným taktickým rastrom, kde individuálne diferenciácie vystupujú ako vynútené účinky moci, ktorá sa znásobuje, rozčleňuje a rozdeľuje. Na jednej strane je veľké uväznenie, na druhej dobré vycvičenie. Lepra s jej vydeľovaním; mor s jeho rozčleňovaním. Jeden je poznačený, druhý analyzovaný a rozložený. Exil malomocného a zadržanie morom nakazeného neprinášajú so sebou rovnaké politické sny. Prvý je snom o čistom spoločenstve, druhý snom o disciplinovanej spoločnosti. Sú to dva spôsoby uplatňovania moci nad ľuďmi, kontrolovania ich vzťahov, rozpletania ich nebezpečných zmiešanín. Morom postihnuté mesto, ktoré je skrz-naskrz preniknuté hierarchiou, dozorom, pohľadom, písaním, toto mesto znehybnené fungovaním rozpínavej moci, ktorá sa diferencovaným spôsobom vzťahuje na všetky individuálne telá – to je utópia dokonale riadeného mesta. Mor (aspoň ten, ktorý ostáva hrozbou) je skúškou, v priebehu ktorej sa dá ideálne definovať vykonávanie disciplinárnej moci.“⁷⁾

Kniha *Dozerať a trestať* je knihou o moci, o tom, ako sa moc vykonáva nad ľuďmi, ako sa rozptyľuje a ako sa pluralizuje. Problém moci podrobne skúma aj v troch dieloch *Dejín sexuality*, ktoré sú viac o moci než o sexe. V prvom diele *Dejín sexuality* (česky vyšiel roku 1999 pod názvom *Dějiny sexuality. Vůle k vědě*) s podtitulom *Vůl a k vedeniu* Foucault vymedzuje moc. Podľa neho treba odlišovať moc od násilia, ktoré svojou silou ohýba, drví, láme a triešti. Naproti tomu moc nepatrí ani ovládajúcemu, ani ovládanému, nevychádza z jedného centra, je rafinovaná a jemne rozptýlená, a preto sa nedá zničiť. V dejinách sexuality sleduje, ako si táto jemná a rozptýlená moc podriaďuje nielen oblasť sexu, ale aj školské a vojenské inštitúcie.

Dejiny sexuality mali byť završené štvrtým dielom, ktorý je z veľkej väčšiny hotový. Lenže krutá smrť spôsobila, že zostal nedokončený a podľa autorovej poslednej vôle po jeho smrti nemôže byť

7) Michel Foucault, *Dozerať a trestať. Zrod väzenia*. Bratislava 2000, s. 199.

publikované nič, čo by sám nezredigoval a čo by nedokončil. Michel Foucault bol po celý svoj tvorivý život prijímaný kontroverzne. Nepochybne k tomu prispelo aj provokatívne teoretické dielo, ale v rovnakej miere aj jeho praktická angažovanosť vo verejnom živote. Bol schopný vášnivo sa angažovať v prospech Chomejního, v prospech poľskej Solidarity a rovnako bol ochotný požadovať lepšie podmienky vo francúzskych väzniciach alebo zasadzovať sa o reformu psychiatrických liečební. To spôsobilo, že hodnotenie jeho osoby sa pohybovalo v skutočne širokom významovom a hodnotovom spektre. V jednom rozhovore to komentoval týmito slovami: „Jeden marxista kdysi řekl, že jsem nebezpečím pro západní demokracii – bylo to napsáno; jeden socialista napsal, že myslitel, který se mi nejvíce podobá, je Adolf Hitler ve své knize *Mein Kampf*. Liberály jsem byl označen za technokrata, za agenta de Gaullovy vlády; stoupenci pravice, gauldisté i jiní mne považovali za nebezpečného levicového anarchistu; jeden americký profesor se ptal, proč takový kryptokomunista jako já, zjevný agent KGB, byl pozván na americké univerzity, a tak dále.“⁸⁾

Žiaľ, ani jeho smrť nezabránila, aby sa znovu nevyrojili kritici, hľadajúci protirečenia v jeho diele a dokazujúci, že Foucault bol vlastne podvodník. Na margo úsilia týchto „hľadačov nedostatkov“ Gilles Deleuze výstižne poznamenal: „Pokiaľ ide o súčasné námietky, vôbec nepochádzajú od čitateľov a sú úplne bezpredmetné: kritizujú nejasne zachytené Foucaultove odpovede, pričom vôbec neberú do úvahy ich východiskové problémy. Takto je to so ‚smrťou človeka‘. Je to bežný jav: zakaždým, keď nejaký veľký mysliteľ umrie, hlupáci pocítia úľavu a robia pekelný hluk.“⁹⁾

S odstupom času však môžeme povedať, že tento pekelný hluk nebol až taký intenzívny, aby v ňom zaniklo meno, ktoré je ešte stále a zdá sa, že ešte aj dlho bude, vyslovované s úctou a s obdivom k dielu, ktoré výrazným spôsobom ovplyvnilo súčasný filozofický diskurz. Možno takým výrazným, že príde doba, keď toto naše končiace storočie – povedané slovami Gillesa Deleuza – bude označované ako foucaultovské storočie.

Peter Michalovič

8) Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha 1996, s. 245.

9) Gilles Deleuze, *Rokovania. 1972 – 1990*. Bratislava, 1998, s. 98.

Ohlédnutí a připomenutí

Ivo Pondělíček: *Svět k obrazu svému.**Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962 – 1998.*

Národní filmový archiv, Praha 1999, 356 stran, náklad 1200 výtisků.

Autorský výběr studií nabízí vlastně bilanci přínosů významného protagonisty v oboru filmologie u nás. Osobitost profesora Ivo Pondělíčka – podle jeho vlastních slov – vychází z dvojdomosti průpravy i profesního zaměření, totiž psychologie a uměnovědy, resp. filmové vědy. Nejde v jeho případě jenom o příležitostné exkurze, nýbrž o důvěrné a ústrojné prostupování obou oborů, opravdové „spojité nádoby“. Myšlenková úroveň zde ovšem nevylučuje živé, nejednou až esejisticky uvolněné podání. Soubor tematicky dosti rozmanitých prací je promyšleně komponován do tří oddílů v plynulé problémové návaznosti, takže působí vsutku uceleně. Jeho jádro tvoří texty do začátku sedmdesátých let, než byl autor z politických důvodů vyřazen z oboru – poté prakticky po dvě dekády mohl publikovat jen s tematikou psychologie a sexuologie.

Od počátku svých filmově teoretických zájmů si Pondělíček ve věku „civilizace zraku“ vytkl za úlohu odkrývat často neprůhlednou, ba „tajemnou“ působivost filmových děl na diváky. Tím se zabývaly jeho učební texty pro FAMU, stati publikované tehdy zvláště v časopisech *Film a doba* a *Divadlo*, i první esejistická kniha *Film jako svět fantomů a mýtů* (1964). Příznačně je proto vstupní oddíl nynější publikace věnován různým aspektům psychologie ve vztahu k filmu. Autor – vycházející z Freudovy psychoanalytické teorie – poukazuje na blízkost tohoto sugestivního umění prelogickému, magickému myšlení, mýtu a snu. „Filmové vědomí“, tento mnohotvárný fenomén vmezeřený mezi skutečnost a fikci, jako lidská aktivita vlastně prostředkuje mezi reálným a imaginárním. „Hra“ v kinu, spoluprožívání imaginárního světa, je zároveň „hrou“ uvnitř diváka, kdy probíhají procesy projekce a identifikace, psychické kompenzace a satisfakce. Orientace na vnější napětí anebo na vnitřní soustředění také může být východiskem pro typologické odlišení extrovertního a introvertního diváka, případně i pro zkusmé vymezení takzvaného diváka náročného. Mechanismus působení filmů na lidské bytosti – dle Pondělíčkovy přesvědčení – ale uniká totálnímu poznání i při množství experimentů, na nichž se ostatně také podílel. Pomoci zde může jenom chápající „psychologie neurčitosti“ a „sociologická imaginace“, která ozřejmí právě dialektické pole možností pro diferencovaný zážitek jak v díle samotném, tak také v divákových dispozicích.

Důležitá je též sociodramatická funkce filmu, který pomáhá ujasňovat společenské jevy a vybízí k aktivní spoluúčasti. V této souvislosti je pregnančně vystižena tehdejší poetika Miloše Formana a jeho nastupujících druhů, když usilovali o zrušení hranic mezi autentickou a aranžovanou situací: „Působivý je *Konkurs* pak tím, čemu, se říká *svoboda*. Myslím tu svobodu jakožto pramen a půdu, z níž umění vzniká, a také jakožto proces, jímž se rodí, a také jakožto téma, které je v díle ústřední. Myslím dokonce, že spontaneita nevede jenom k nadšení a avantgardnímu zápalu, nýbrž právě i ke svobodě. Že tedy do souvislostí, v nichž *Konkurs* vznikal, zapadá toto slovo velmi příhodně: svoboda byla zakleta už do prvních kroků Semaforu, pocit svobody je i v tom, co jsme nazvali ‚semaforismem‘. Svobodný je také film Formanův“ (s. 88).

V brilantní podobě podává fundované kritické stanovisko k problémům lidské komunikace v empiricko-vizuálním věku (kdy „sám svět se stává obrazem“) Pondělíčkovy čerstvá studie *Hádanka jménem Marshall McLuhan*. Jestliže (reálně, či domněle?) platí jenom to, co se produkuje a reprodukuje v masmédiích, a lidské myšlení žije převážně z obrazových vjemů, pak vizionář „elektronické galaxie“ se naprosto mýl s pojetím celostních kognitivních procesů myslí, kde se prolíná

snímání, myšlení i představivost. Jestliže – podle Ludwiga Wittgensteina – *a priori* pravdivý obraz neexistuje, tedy platí: „Svět pouhého obrazu je světem lži“ (s. 115).

Následující oddíl, autorem charakterizovaný jako „erotologický“, kriticky pojednává o působení konzumních modelů a stereotypů lásky a sexuality v masové kultuře. Vychází z teze o kulturním formování lidských pudů, ale markantními příklady (včetně „hvězdné mytologie“) poukazuje na bezostyšnou, vlastně odcizující standardizaci a fetišizaci představivosti v této sféře právě prostřednictvím manipulačních mechanismů. Za vysoce rizikové komodity, propagované zvláště prostřednictvím videokultury, bezesporu platí pornografie a násilí. Na tomto místě se oprávněně připomíná varující výrok teoretika otevřené společnosti Karla R. Poppera: „Pokud televize zůstane i nadále nekontrolovatelná, demokracie dlouho nepřežije.“

Za vlastní významové těžiště knihy by snad bylo možné považovat její třetí část, soustředěnou k otázkám *interpretace filmového uměleckého díla*. Jestliže filmový obraz – narozdíl od malířství – neustále „odstředivě“ přesahuje svůj rámec do implikovaného časoprostoru, představuje zároveň dynamickou výslednici vnějších podob a vnitřních představ tvůrce (někdy se též hovořilo o takzvané interferenční mimesis). „Ontologická“ interpretace, jak ji praktikuje také Pondělíček, představuje svého druhu doprovod tvůrčí transcendence: ozřejmuje významový přesah od znaků k „vidění světa“. Pojímá tedy dílo jako tvarově intencionální systém funkcí, a styl jako příznačnou souvislost vyjadřovacích prostředků a významů. Není vůbec náhodné, že k prosperitě interpretačních postupů dochází zejména právě během šedesátých let – vyvolal to rozmach tzv. autor-ské kinematografie a v širším smyslu „vpád subjektivity do filmové skutečnosti“ (Vittorio Saltini). Při tom integrující tvůrčí individualita režiséra nespočívá v tom, že realizuje výlučně vlastní předlohu, ale že zásadně vyhledává námět a scénář odpovídající vlastní osobnostní kultuře.

Pondělíček se v zájmu adekvátnosti přimlouvá za „téměř eklektickou“ kombinaci přístupů a metod. Avšak je si dobře vědom, že jakákoli možná interpretace nemůže být vyčerpávající: „*Interpretace může vytvářet jen aproximativní model, jehož kostru tvoří určité stylové a hodnotové dominanty.* [...] Při každé interpretaci záleží na konkrétní aplikaci, a vice versa: podle svých dominant určitou interpretaci vyžaduje samo dílo“ (s. 212). Úměrností interpretačního cíle také vymezíme potřebnou proporcionalitu mezi jednotlivostmi a celkem díla, a též vystihneme jeho specifický význam. Věren uvedeným metodologickým postulátům také autor postupuje při konkrétních analýzách. Budiž zde připomenuto, že produktivitu svého postupu zřejmě suverénně prokázal v pracích zasvěcených tvorbě Ingmara Bergmana. Právě v ní Pondělíčková metoda důvěrně nalezla „svůj“ nejvlastnější předmět. Pokud mohu srovnávat, patří tyto práce – a bez nadsázky – k nejvýstižnějším v mezinárodním měřítku. V nynějším svazku kapitola *Poznámky ke stylu a analýza času* zastupuje jako *pars pro toto* asi vrcholnou autorovu filmologickou knihu *Bergmanův filosofický film a problémy jeho interpretace* (1967, rozšířená verze 1970). K ní se přimykají studie o filosofické stránce Bergmanových ironických i svůdnických komedií, a o dalších podobách „dáblový tvář“. (Škoda, že není zařazena bytostně příbuzná stať *Hledání ztraceného Boha: Sedmá pečeť*.) V těchto pasážích autor důkladně a brilantně objasňuje „existenciální koherenci umělecké struktury“, organickou jednotu výrazových a významových komponent v Bergmanově stylu. (Výmluvně kupříkladu upozorňuje, že stříhová skladba ve VEČERU KEJKLÍŘŮ, jakoby „rozsekaná sekáčkem“, vlastně též prostředkuje intenzivní prožívání okamžiku jako Kierkegaardova „Absolutního teď“...) Poukazuje i na opomíjený aspekt grotesknosti, ba loutkovosti – nejen v „černých“, ale též v „růžových“ filmech – jako na projev úzkostné existence v odcizeném světě, a na příznačnou nostalgii (po minulosti i po absolutnu), jež se promítá i do archaických filmařských postupů švédského režiséra. Důmyslné a vnímavé propojení hledisek filosofických, psychologických, historicko-sociologických, a uměnovědných tady příkladně slouží k dokonalému vystižení „světa Bergmanovy tvorby“.

Příbuzné, i když speciálnější poslání sleduje blok studií, jež se zaměřují k filmovému zobrazení psychologických, resp. psychopatologických *symptomů*, úhrnu obyčejných i neobvyklých stránek

lidského chování (taková jsou třeba dramata paměti a rozpomínání u Alaina Resnais). „Hledání moderní filmové řeči je také hledáním moderního symptomatického projevu v životě“ (s. 273). Pondělíček tady rozhodně uplatňuje „výhradu realismu“ – psychopatologie na filmovém plátně ano, ale jen do jisté míry – a důrazně vystupuje proti vpádu iracionalismu a jednostranné spekulativnosti do interpretační praxe. V psychothrillerech Alfreda Hitchcocka, těchto „obrazech choré mysli“, pak zevrubně poukazuje na účelovou adaptaci psychoanalytických témat do dramaticky věrohodné podoby, kde se s rafinovanou přesností střídá napětí a uvolnění. V souvislosti s filmovým zpodobováním násilí či zločinu se také osobitě poukazuje (v návaznosti na koncepci Romana Ingardena) na účelné rozlišení dvou vrstev – nejenom tedy na samotné „znázorněné předmětnosti“, ale i na „schematické aspekty“ ve strukturální vrstvě díla – výmluvně třeba v Bergmanově filmu PERSONA, kde spolu se situací psychického nátlaku jsme svědky ostentativních (pochopitelně významotvorných) zásahů do fyzikální podoby filmového obrazu, dokonce jeho destrukce...

Filmologická antologie Ivo Pondělíčka je pozoruhodným svědectvím o myšlenkové kontinuitě a integritě ve vývoji přes hranice desetiletí. (Výmluvné je, že autor ani z odstupu nepotřeboval na znění svých textů cokoli měnit a upravovat...) Současně vybízí k ohlédnutí za zdejšími osudy disciplíny. Také tady trpce platí slova Václava Černého o Čechách jako „zemi věčných začátků“: Slibný i plodný rozběh ze šedesátých let nadlouho přerušila normalizační čistka. Jestliže v souladu s členěním Francesca Casettiho (*Teorie del cinema 1945 – 1990*, Milano 1993) můžeme naši zakladatelskou generaci přiřadit k paradigmatu „ontologických teorií“ (také oni, používající vágně odborného, esejistického jazyka, usilovali postihnout specifiku filmu a legitimizovat jej jako nové umění), pak další generace přibližně náleží k paradigmatu „metodologických teorií“. Často jde o odborníky původně mimofilmové formace, kteří ve vzájemné součinnosti uplatňovali specializované metody při komplexním poznávání filmových a kinematografických jevů. Po poválečném vzniku tzv. filmologického hnutí byla (dle Casettiho) vrcholnou periodou právě léta šedesátá. Také u nás byly roku 1964 ustavením badatelského kabinetu v Čs. filmovém ústavu – s fázovým opožděním a v souvislosti s celkovým kulturním klimatem – vytvářeny institucionální předpoklady pro soustavný „akademický“ výzkum. Postupně zde v pracovním programu našly uplatnění postupy psychologie a sociologie (Ivo Pondělíček, Karel Morava, Jaromír Bulíček) filosofie a kulturní antropologie (Ivan Sviták), strukturální poetiky a sémiotiky (Marie Benešová, Jaroslav Boček, Jan Svoboda), srovnávací uměnovědy (Vratislav Effenberger) společně s širokým historickým zkoumáním (Luboš Bartošek, Zdeněk Štábla i „veteráni“ Jaroslav Brož a Jiří Havelka). Výsledky byly zanedlouho průkazné a výhledy nadějně. Podařilo se tehdy navázat a udržovat kontakt s vývojem oboru ve vyspělejších zahraničích. Ale roky politických perzekucí se nevyhnuly ani tomuto pracovišti. Ivo Pondělíček jako vedoucí dostal výpověď v roce 1972, někteří další (včetně autora této recenze) museli odejít roce následujícím, kdy byl kabinet zrušen. Výzkumný program byl rozmetán, styky narušeny a důsledky tohoto přerывu jsou svým způsobem patrné doposud. Skoro paradoxně získala tenkrát příznivější podmínky, více klidu a méně ideologické služebnosti, filmologie na Slovensku – a dosahovala solidní výsledky v pracích Petra Mihálíka, Ivana Stadtruckerera či Juraje Lexmanna a Martina Slivky...

Tato Pondělíčková kniha (doplněná úctyhodnou bibliografií) i její vřazení do kontextu tak dozajista znamená cenný příspěvek k postupnému zacelení uvedené vývojové diskontinuity, a též k rekonstrukci historické paměti našeho oboru. Ten už mezitím asi vstoupil do sféry rozevlátých „teorií pole“ či „post-teorií“. (Sluší se snad připomenout, že rovněž současná „neiluzionistická“ kognitivní psychologie filmového zážitku, třeba v pracích Richarda Allena, poskytuje výkladový rámec, který může být komplementární k psychoanalyticky založeným teoriím, „světa filmové iluze“ a obrazových příběhů...)

Jan Svoboda

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ACHENBACH, Michael – CANEPPELE, Paolo – KIENINGER, Ernst

Projektionen der Sehnsucht: Saturn. Die erotische Anfänge der österreichischen Kinematografie / Michael Achenbach, Paolo Caneppele, Ernst Kieninger. – 2. verb. Aufl – Wien: Filmarchiv Austria, 1999. – 144, 56 s.: čb. fot. a reprodu. – (Edition Film und Text; [Sv.] 1). –

Poznámky, filmografie, výňatky, dokumenty, plakáty, o autorech. –

Přetisk katalogu s vlastním stránkováním
ISBN 3-901932-04-6 (brož.)

Sborník textů o erotických motivech v prvních rakouských filmech; přibližující produkci specializované vídeňské firmy Saturn.

ALLAN, Seán – SANDFORD, John

DEFA: East German Cinema, 1946 – 1992 / edited by Seán Allan, John Sandford. – 1st publ – New York; Oxford: Berghahn Books, 1999. – X, 328 s.: čb. fot. na příl. – Úvod, o autorech. Poznámky, adresář, výběrová bibliografie, rejstřík
ISBN 1-57181-943-6 (váz.)

Sborník studií zaměřený na společensko-politické aspekty státní výroby filmů v bývalé NDR.

AUSTIN, Guy

Contemporary French cinema: An introduction / Guy Austin. – 1st publ – Manchester; New York: Manchester University Press, 1996. –

X, 190 s.: čb. fot. –

Poznámky, bibliografie, filmografie, rejstřík
ISBN 0-7190-4611-4 (brož.)

Syntetizující studie zaměřená na francouzskou filmovou produkci posledního čtvrtstoletí ve společensko-politickém kontextu.

BLACK, Gregory D.

The Catholic Crusade against the Movies. 1940 – 1975 / Gregory D. Black. – 1st ed Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1998. – XII, 302 s.: čb. fot. –

Poznámky, výběrová bibliografie, filmografie, index
ISBN 0-521-62905-5 (brož.)

Historicko-kritická studie odhalující vliv náboženských organizací na hollywoodskou produkci v letech 1940 – 1975.

BONO, Francesco – CANEPPELE, Paolo – KRENN, Günther

Elektrische Schatten: Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte / Hg. Francesco Bono, Paolo Caneppele, Günther Krenn; autor úvodu Ernst Kieninger. – [1. vyd.] – Wien: Filmarchiv Austria, 1999. – 203 s.: čb. fot. a reprodu. – Úvod, poznámky, bibliografie, filmografie, o autorech

ISBN 3-901932-02-X (brož.)

Sborník studií k dějinám němeého filmu v Rakousku.

BOSWELL, Parley Ann – LOUKIDES, Paul

Reel Rituals: Ritual Occasions from Baptisms to Funerals in Hollywood Films 1945 – 1995 / Parley Ann Boswell, Paul Loukides. – [1. vyd.] – Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1999. – XIII, 142 s. –

Úvod, předmluva. –

Doslov, poznámky, filmografie, bibliografie, index
ISBN 0-87972-791-8 (váz.)

Publikace analyzující reprezentaci rituálů v poválečných hollywoodských filmech.

BRANAGH, Kenneth

Beginning / Kenneth Branagh. – [2. vyd.] – New York: St. Martin's Press, [1991]. –

244 s.: čb. il. – 1. vyd. v USA nakl. Norton. – Citáty. – Reprint

ISBN 0-312-05822-5 (brož.)

Autobiografie britského režiséra a herce.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 39, Fall 1999, No. 1. – Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Leonard J. LEFF: „Come on Home with Me“: 42nd Street and the Gay Male World of the 1930s, s. 3 – 22; Jennifer PARCHESKY: Lois Weber's The Blot: Rewriting Melodrama,

Reproduction the Middle Class, s. 23 – 53;
Christopher D. MORRIS: *Torn Curtain's Futile Talk*, s. 54 – 73; Mark L. BERRETTINI:
Private Knowledge, Public Space: Investigation and Navigation in Devil in a Blue Dress, s. 74 – 89;
J. A. LINDSTROM: „Almost Worse than the Restrictive Measures“: *Chicago Reformers and the Nickelodeons*, s. 90 – 112.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 39, Winter 2000, No. 2. – Austin: University of Texas Press.
ISSN 0009-7101

Z obsahu: Jon LEWIS: „We Do Not Ask You to Condone This“: *How the Blacklist Saved Hollywood*, s. 3 – 30; Harry M. Benshoff: *Blaxploitation Horror Films: Generic Reappropriation or Reinscription?* 31 – 50; Todd McGOWAN: *Finding Ourselves on a Lost Highway: David Lynch's Lesson in Fantasy*, 51 – 73; David Laderman: *The Road Movie Rediscovered Mexico: Alex Cox's Highway Patrolman*, 74 – 99; Susan E. Linville: „The Mother of All Battles“: *Courage Under Fire and the Gender-Integrated Military*, 100 – 120.

DOUCHET, Jean

French New wave / Jean Douchet; in collaboration with Cédric Anger; preface Dominique Païni; translated by Robert Bonnono. – 1st ed – New York: D.A.P. / Distributed Art Publishers, 1999. – 358 s.: čb. a barev. fot. – Orig.: Nouvelle vague. [Paris]: Édition Hazan/Cinémathèque française, 1998. – In association with Édition Hazan/Cinémathèque française. – Poznámky, chronologie Nové vlny ve Francii 1946 – 1968, index fotografií
ISBN 1-56466-057-5 (váz.)

Výpravná reprezentativní monografie důkladně mapující francouzskou Novou vlnu v kontextu světové kinematografie.

FERGUSON, Michael

Little Joe Superstar: The Films of Joe Dallesandro / Michael Ferguson. – 1st ed – Laguna Hills, California: Companion Press, 1998. – 214 s.: čb. fot. – (Movies/videos). – Poděkování, předmluva J. Dallesandra. – O autorovi
ISBN 1-889138-09-6 (brož.)
Publikace věnovaná enigmatickému herci, sexuálnímu symbolu 60. a 70. let, kterého proslavily filmy Andyho Warhola.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 11, 1999, No. 4. – London: John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160
Z obsahu: Pat LOUGHNEY: *Domitor Witnesses the „Dickson Experimental Sound Film“*, s. 400 – 403; Joseph P. ECKHARDT: *The Effect Is Quite Startling: Siegmund Lubin's Attempts to Commercially Exploit Sound Motion Pictures, 1903 – 1914*, s. 408 – 417; Scott CURTIS: „If It's Not Scottish, It's Crap!“, *Harry Lauder Sings for Selig*, s. 418 – 425; Pierre VÉRONNEAU: *An Intermedia Practice: „Talking Pictures“ in Montreal, 1908 – 1910*, s. 426 – 432; Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN: *The Reception of „talking pictures“ in the context of Québec exhibition (1894 – 1915)*, s. 433 – 443; Malgorzata HENDRYKOWSKA: *From the Phonograph to the Kinetophone*, s. 444 – 448; Jan OLSSON: *In and out of Sync: Swedish Sound Films 1903 – 1914*, s. 449 – 455; Jens ULFF-MOLLER: *Biophon Sound Films in Danish Cinemas, 1904 – 1914*, s. 456 – 463; Michael WEDEL: *Messter's „Silent“ Heirs*, s. 464 – 476; Martin BARNIER: *The Controversy over the „Invention of the Talking Pictures“*, s. 477 – 484; Stephen BOTTOMORE: *An International Survey of Sound Effects in Early Cinema*, s. 485 – 491.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 53, Fall 1999, No. 1. – Berkeley: University of California Press.
ISSN 0015-1386
Z obsahu: Michael BLISS: *Keeping a Sense of Wonder: An Interview with Peter Weir*, s. 2 – 12; Scott MacDONALD: *From the Sublime to the Vernacular: Jan DeBont's Twister and George Kuchar's Weather Diary I*, s. 12 – 26; Maurizio VIANO: *Life Is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter*, s. 26 – 34.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 53, Winter 1999 – 2000, No. 2. – Berkeley: University of California Press.
ISSN 0015-1386
Z obsahu: Tan YE: *From the Fifth to the Sixth Generation: An Interview with Zhang Yimou*, s. 2 – 14; Joan HAWKINS: *Sleaze Mania, Euro-Trash, and High Art: The Place of European Art Films in American Low Culture*, s. 14 – 30;

J. P. TELOTTE: *Verhoven, Virilio, and „Cinematic Derealization“*, s. 30 – 39.

FORST, Achim

Breaking the Dreams: Das Kino des Lars von Trier / Achim Forst. – [1. vyd.] – Marburg: Schüren, 1998. – 238 s.: čb. fot. – (Arte-Edition). – Poznámky, filmografie, bibliografie
ISBN 3-89472-309-2 (brož.)
Monografická kniha o tvorbě dánského režiséra.

GEHRING, Wes D.

Parody as Film Genre: „Never Give a Saga an Even Break“ / Wes D. Gehring; foreword by Scott R. Olson. – 1st ed – Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 1999. – XXII, 223 s.: čb. fot. – (Contributions to the Study of Popular Culture, ISSN 0198-9871; No. 69). – Ilustrace, předmluva, úvod. – Poznámky, výběrová filmografie, výběrová bibliografie, index. – O autorovi
ISBN 0-313-26186-5 (váz.)
Analýza parodie jako filmového žánru je příspěvkem k výzkumu americké populární kultury.

GOTTFRIED, Martin

All His Jazz: The life and death of Bob Fosse / Martin Gottfried. – 1st ed., Da Capo Press – New York: Da Capo Press, 1998. – XII, 483 s.: čb. fot. na příl. – O autorovi. – Index
ISBN 0-306-80837-4 (brož.)
Monografická kniha o životě a díle amerického choreografa a režiséra Boba Fosse (1927 – 1987).

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 20, March 2000, No. 1. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST.
ISSN 0143-9685

Z obsahu: David WELCH: *News into the Next Century: introduction*, s. 5 – 14;
Sir David NICHOLAS: *„Coming Up Next...“*, s. 15 – 22; Godfrey HODGSON: *The End of the Grand Narrative and the Death of News*, s. 23 – 32; Philip M. TAYLOR: *News and the Grand Narrative: some further reflection*, s. 33 – 36; Andrew NIBLEY: *The Internet and the New Generation of Newsreaders*, s. 37 – 42; Jürgen KRÖNIG: *Elite versus Mass: the impact of television in an age of globalisation*, s. 43 – 50;

Richard TAIT: *The Future of International News on Television*, s. 51 – 54; Ian HARGREAVES: *Is There a Future for Foreign News?* s. 55 – 62; Ruth A. STARKMAN: *American Imperialism or Local Protectionism? The Sound of Music (1965) fails in Germany and Austria*, s. 63 – 78; Nicholas J. CULL: *Samuel Fuller on Lewis Milestone's A Walk in the Sun (1946): the legacy of All Quiet on the Western Front (1930)*, s. 79 – 88.

INSDORF, Annette

Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieslowski / Annette Insdorf; foreword by Irene Jacob. – 1st ed – New York: tmb talk miramax books: Hyperion: Miramax books, 1999. – XVI, 220 s.: čb. fot. – Poděkování, úvod, předmluva. – Poznámky, filmografie, bibliografie, index. – O autorce
ISBN 0-7868-6562-8 (váz.)
Monografická kniha o tvorbě polského režiséra.

JACOBSEN, Wolfgang

50 Years Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin: Berlinale [MFF]. Berlin (SRN) / Wolfgang Jacobsen; [autor úvodu a doslovu] Moritz de Hadeln; Chief editors Helga Belach, Catherine Kerkhoff-Saxon; Editors Michael S. Cullen, Jane Paulick. – [1. vyd.] – Berlin: Nicolai, 2000. – 563 s.: čb. fot. a reprod. dok. – V tiráži vyd. Filmmuseum Berlin-Deutsche Kinemathek ve spolupráci s Internationale Filmfestspiele Berlin. – Poznámky, citáty. – Přehledy cen, porot, rejstřík názvový a jmenný. – O autorovi. – V tiráži pouze
ISBN 3-87584-906-X pro vázané vydání (brož.)
Publikace mapující padesátiletou historii mezinárodního filmového festivalu.

KOEBNER, Thomas

Idole des deutschen Films: Eine Galerie von Schlüsselfiguren / Herausgegeben von Thomas Koebner. – [1. vyd.] – München: edition text + kritik, 1997. – 555 s.: čb. fot. – Poznámky, o autorech. – Rejstřík názvů filmů, jmenný
ISBN 3-88377-535-5 (brož.)
Sborník téměř třiceti studií představuje „galerii klíčových figur“ v celé historii německé kinematografie.

LEVY, Emanuel

Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film / Emanuel Levy. – [1. vyd.] – New York; London: New York University Press, 1999. –

XIII, 601 s.: čb. fot. na příl. –

Poděkování, úvod. –

Filmografie, poznámky, výběrová bibliografie, index. – O autorovi

ISBN 0-8147-5123-7 (váz.)

Komplexní studie o kinematografii

„jiné Ameriky“ zahrnuje na 300 titulů.

Tematicky řazená monografie zkoumá americký nezávislý film z mnoha hledisek (sociologického, strukturalistického, sémiotického), přičemž pojem nezávislosti filmů pojímá skrze jejich různé kulturní, umělecké, narativní a intertextuální kódy.

LOACKER, Armin – PRUCHA, Martin

Unerwünschtes Kino: Der deutschsprachige

Emigrantenfilm 1934 – 1937 / Hg., [autoři statí]

Armin Loacker, Martin Prucha; [autor statí]

Die „Entjudung“ der tschechischen Filmindustrie

Ivan Klimeš; [autor statí] Tibor Sándor;

Vorwort Ernst Kieninger. – [1. vyd.] –

Wien: Filmarchiv Austria, 2000. –

211 s.: čb. fot. a graf., barev. graf. –

Úvod, poznámky, výběr literatury

ISBN 3-901932-06-02 (brož.)

Publikace mapující historii (1934 – 1937)

německy mluvících filmů, jejichž tvůrci

byli emigranti.

MERRITT, Greg

Celluloid Mavericks: The History of American

Independent Film / by Greg Merritt. – 1st ed –

New York: Thunder's Mouth Press, 2000. –

XV, 463 s.: čb. fot. – (Film). –

Předmluva. –

Poznámky, chronologie, tržby, ceny, bibliografie,

index. – O autorovi

ISBN 1-56025-232-4 (brož.)

Historický přehled ne-hollywoodských filmů

(natočených mimo americký studiový systém),

přičemž míra jejich nezávislosti je dána pouze

samostatným rozpočtem a distribucí.

MOELLER, Felix

Der Filmminister: Goebbels und der Film im

Dritten Reich / Felix Moeller; mit einem Vorwort

von Volker Schlöndorff. – [1. vyd.] –

Berlin: Henschel Verlag, 1998. – 477 s.: čb. fot. –

Poznámky, seznam zkratk, bibliografie, rejstřík jmenný a filmů

ISBN 3-89487-298-5 (váz.)

Komplexní monografická studie věnovaná

Goebbelsovi a jeho výjimečnému vztahu k filmu jako nástroji propagandy.

NEUMANN, Dietrich

Film Architecture: Set Designs from Metropolis to

Blade Runner / Edited by Dietrich Neumann;

With essays by Donald Albrecht, Anton Kaes,

Dietrich Neumann, Anthony Vidler, Michael

Webb. – [1. vyd.] –

Munich; London; New York: Prestel, 1999. –

207 s.: čb. a barev. fot. –

Předmluva. – Poznámky, biografie,

výběrová bibliografie, filmografie

ISBN 3-7913-2163-6 (brož.)

Výpravná publikace věnovaná vztahům mezi

filmem a architekturou. Úvodní obecně

koncipované eseje jsou doplněny kratšími

studiemi, zaměřenými k jednotlivým

reprezentativním dílům světové kinematografie.

PACHL, Jarmila

Dreams Upon the Stars: A Memoir of a Century /

Jarmila Pacht; Developmental Editor and Foreword

Susan Blum Gerding. – 1st ed –

West Palm Beach, Florida: Star Group

International, 1997. –

X, 282 s.: čb. fot. na příl. –

Doslov

ISBN 1-884886-03-5 (váz.)

Autobiografie české herečky Jarmily Lhotové

(provdané Pachlové).

RIEFENSTAHL, Leni

A Memoir / Leni Riefenstahl. – [2. vyd.] –

New York: Picador USA, 1995. –

669 s.: čb. fot. na příl. –

Orig. Memoiren; The Sieve of Time. [München]:

Albrecht Knaus Verlag GmbH, 1987; [London]:

Quartet Books Limited, 1992. –

Index

ISBN 0-312-11926-7 (brož.)

Americké vydání obsáhlých pamětí

kontroverzní filmařky

(původní, německé vydání je z roku 1987).

RICH, B. Ruby

Chick Flicks: Theories and Memories

of the Feminist Film Movement / B. Ruby Rich. –

[1. vyd.] – Durham, North Carolina; London: Duke University, 1998. – XIX, 419 s.: čb. fot. – (Film/Feminism/Memoir). –
Poznámky, index. – O autorce
ISBN 0-8223-2121-1 (brož.)
Esejistická kniha sledující proměny ženského filmového hnutí ve Spojených státech v 60., 70. a 80. letech.

RYALL, Tom

Blackmail / Tom Ryall. – 1st ed – London: British Film Institute, BFI Publishing, 1993. – 64 s.: čb. fot. – (BFI Film Classics / series editor Edward Buscombe). –
Publikace je přílohou časopisu Sight and Sound. –
Poznámky, techn. údaje filmu, bibliografie
ISBN 0-85170-356-9 (brož.)
Knižní studie o filmu A. Hitchcocka z roku 1929 s Anny Ondrákovou, z edice BFI Film Classics zaměřené na nejvýznamnější díla světové kinematografie.

SCREEN

Screen. – Vol. 40, Winter 1999, No. 4. –
Glasgow: University of Glasgow.
ISSN 0036-9543

Z obsahu: Moya LUCKETT: *Advertising and femininity: the case of Our Mutual Girl*, s. 363 – 383; Kristen WHISSEL: *Uncle Tom, Goldilock and the Rough Riders: early cinema's encounter with empire*, s. 384 – 404; Anikó IMRE: *White man, white mask: Mephisto meets Venus*, s. 405 – 422; Therese GRISHAM: *Processes of subjectification in Fassbinder's I Only Want You to Love Me*, s. 423 – 445; Annette KUHN: *Crash and film censorship in the UK*, s. 446 – 450; Alan McKEE: *Researching the reception of indigenous affairs in Australia*, s. 451 – 454; Scott McKENZIE: *New Perspectives on Expressionist Film I. From Caligari to Kuhle Wampe: the Golden Age of German Cinema, 1919 – 1932*, s. 454 – 456.

SCREEN

Screen. – Vol. 41, Spring 2000, No. 1. –
Glasgow: University of Glasgow.
ISSN 0036-9543

Z obsahu: Alan DURANT: *What future for interpretative work in Film and Media Studies?* s. 7 – 17; Nils Lindahl ELLIOT: *Pedagogic discourse in theory-practice courses in Media Studies*, s. 18 – 32; Simon FRITH: *The black box: the value of television and the future*

of television research, s. 33 – 50; *The film institute and the rising tide: an interview with Colin MacCabe*, s. 51 – 66; William BODDY: *Television in transit*, s. 67 – 72; Alison BUTLER: *Feminist theory and women's films at the turn of the century*, s. 73 – 78; Barbara CREED: *The cyberstar: digital pleasures and the end of the Unconscious*, s. 79 – 85; Sean CUBITT: *The distinctiveness of digital criticism*, s. 86 – 91; Dimitris ELEFTheriotis: *Cultural difference and exchange: a future for European film*, s. 92 – 107; Myra McDONALD: *Stimulation or simulation?: how to deal with the historical in the new millennium*, s. 108 – 114; Will STRAW: *Proliferating screens*, s. 115 – 118; Ravi S. VASUDEVAN: *National pasts and futures: Indian cinema*, s. 119 – 125.

ŠMATLÁKOVÁ, Renáta

Katalóg slovenských celovečerných filmov 1921 – 1999 = The Catalogue of Slovak Full-Length Feature Films 1921 – 1999 / Renáta Šmatláková;
spolupracovali Marianna Forrayová, Ivana Petříková, Jana Stradiotová, Peter Vraštiak; [lektorovali] Miroslav Ulman, Štefan Vraštiak; autor stati Čas dozrievania a čas na dozretie Pavel Branko. – 1. vyd –
Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1999. – 435 s.: čb. fot. –
Úvod, ediční poznámka, doslov. –
Seznam použitých zkratk, bibliografie, profily režisérů, rejstřík exteriérů, autorů lit. předloh, jmenný rejstřík, rejstřík filmů podle roku výroby, literatura
ISBN 80-85187-17-5 (brož.)
Katalog shrnující základní filmografické údaje k slovenské filmové produkci.

THISSEN, Rolf

Stanley Kubrick: Der Regisseur als Architekt / Rolf Thissen. – [1. vyd.] – München: Wilhelm Heyne Verlag, 1999. –
288 s.: čb. fot. a reprodu. – (Heyne Filmbibliothek / Herausgegeben Bernhard Matt; Nr. 32/274). –
Na tit. listě Originalausgabe. –
Rozhovory, doslov, Filmografie, diskografie, dokumenty, rejstřík
ISBN 3-453-16495-4 (brož.)
Monografická kniha o tvorbě amerického režiséra.

THOMAS, Paul

Un siècle de cinéma belge / Paul Thomas;

préface Alain Viray. – [1. vyd.] –

Ottignies: Quorum, 1995. –

353 s.: čb. fot. na příl. –

Nakl. Editions Quorum SPRL. –

Úvod. –

Poznámky, bibliografie, index filmů a jmen

ISBN 2-930014-62-8 (brož.)

Historický přehled celého století
belgického filmu.

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 2000.

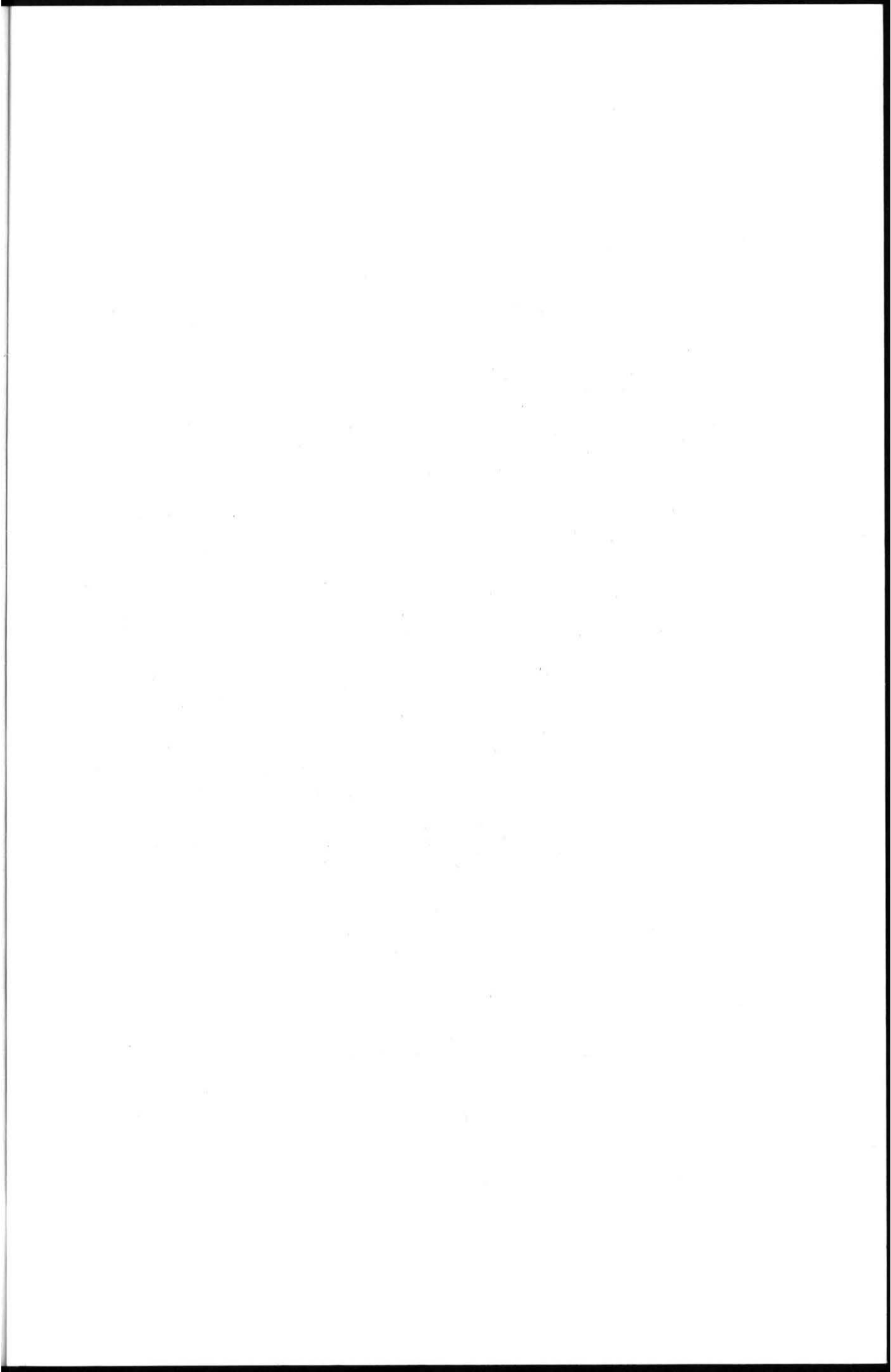
Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

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; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce je fotografie
Alexandra Hammida
(USA, 1936)*



35029/2000/2



10092817 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 přidružuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdržení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světlo rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světlo stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, chled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.