

4

2000

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

35029/2000/4

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 12

2000

Číslo / No. 4 (40)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRONĚ

RADOVAN SUK

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav KofronĚ

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

- Karel Thein:** Fidelio neboli Láska manželská.
Oči doširoka zavřené jako válka světů 5
- Altiero Scicchitano:** Forever.
Eyes Wide Shut neboli Zkamenělá touha 23
- Petr Málek:** Godardovo Pohrdání: o paměti a smrti (ve) filmu.
Lang a Godard: pokus o dvojportrét 33
- Francesco Casetti:** Historie, dějiny a historiografie 75
- Jiří Knapík:** Filmová aféra L. P. 1949 97

Rozhovor

- Eva Strusková:** Knihu džunglí jsem nenapsal.
Rozhovor se Svetozařem Vítkem 121

Edice a materiály

- Ivan Klimeš:** Za vizí centrálního řízení filmové tvorby (Úvod k edici) 135
- Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948 – 1949 140

Dvoj pohled

- Miroslav Marcelli:** Dialektika filmu, dialektický film 167
- Miroslav Petříček jr.:** Únos z reality do snu 170

Obzor

- Helena Bendová:** Historie jistých tendencí filmové historie
(David Bordwell: *On the History of Film Style*) 175
- Peter Michalovič:** Tri otázky na adresu neo(post)štrukturalizmu
(Manfred Frank: *Co je neoštrukturalismus?*) 177
- Petr Mareš:** Filmové prostory
(Martin Kaňuch /Ed./: *Priestor vo filme / Space in Film*) 181
- Oliver Bakoš:** Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka
(*Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka*) 184
- Pavel Novotný:** Jazykověda a nejazykové systémy znaků
(*Pokus o jazykovědný výklad filmového díla*) 188

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 191
- Obsah XII. ročníku *Illuminace* 197

CONTENTS

Articles

- Karel Thein:** Fidelio or Marital Love.
Eyes Wide Shut As the War of the Worlds 5
- Altiero Scicchitano:** Forever.
Eyes Wide Shut or Petrified Desire 23
- Petr Málek:** Godard's Le Mépris: On Memory and Death in/of Film.
Lang and Godard: Attempt at a Double Portrait 33
- Francesco Casetti:** History, Histories, Historiography 75
- Jiří Knapík:** Events in the Film Industry in 1949 97

Interview

- Eva Strusková:** I didn't Write The Jungle Book.
An Interview with Svetozar Vitek 121

Documents

- Ivan Klimeš:** Project for Centre Controlled Film Production 135
Culture Board of the Central Committee of Communist Party
of Czechoslovakia about the film production 1948 – 1949 140

Double-view

- Miroslav Marcelli:** Dialectics of Film, Dialectic Film 167
- Miroslav Petříček, Jr.:** Ravishment from Reality to Dream 170

Horizon

- Helena Bendová:** History of Certain Trends within the Film History
(David Bordwell: *On the History of Film Style*) 175
- Peter Michalovič:** Three Queries Addressed to Neo(post)structuralism
(Manfred Frank: *Co je neostrukturalismus?*) 177
- Petr Mareš:** Spaces in Film
(Martin Kaňuch /Ed./: *Priestor vo filme / Space in Film*) 181
- Oliver Bakoš:** The World in Moving Images of Martin Šulík
(*Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka*) 184
- Pavel Novotný:** Linguistics and Non-Linguistic Systems of Signs
(*An Essay at Linguistic Interpretation of Film*) 188

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 191
- Contents of Volume XII of *Iluminace* 197

93158

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10093158 *Národní filmový archiv*

Články

FIDELIO
NEBOLI LÁSKA MANŽELSKÁ

Oči doširoka zavřené jako válka světů

Karel Thein

Láska plyne téměř vždy za hovorů.

Balzac, Fyziologie manželství

Už jsi byl ženatý? – Ne, moc často ne.

Godard, VDNÁ ŽENA

„Ta kniha je úžasná. Všechno v ní změním!“ Těmito slovy prý Stanley Kubrick komentoval své rozhodnutí přikročit k adaptaci *Snové novely* Arthura Schnitzlera. Jen obtížně bychom hledali lepší shrnutí režisérova přístupu ke stvoření ryze filmového ekvivalentu literárního díla, jehož podstatou nejsou změny ve smyslu zásahů do děje či postav, ale doplnění obojího o nepřímý a na jazykový výraz nepřevoditelný korelát. Film se musí soustředit na formální rysy svých obrazů a jejich zřetězení, které jsou tím jediným, co je mu skutečně vlastní. Příběh a postavy jsou naopak vždy vypůjčené, a právě proto se Kubrick většinou nezdržoval vymyšlením původního námětu. Filmová adaptace literárního díla je každopádně nečistá a obsahově druhotná, přijetí této druhotnosti však otevírá cestu k originální práci s obrazovou formou jako úběžníkem zásahů do zvolené předlohy. Ideální situací je možná spolupráce s autorem předlohy, ať už jde o úpravu publikovaného textu (Nabokov, Burgess, King, Hasford) nebo text ještě neuveřejněný (Clarke), případně pouhé dodání dialogů (Thompson). Za mrtvé i neochotné živé lze přitom snadno nalézt náhradu (Jacksonová, Raphael). Ve všech těchto případech je ovšem prvořadý samotný fakt adaptace a spolupráce, jenž je dále zdvojen častým přebíráním hollywoodských žánrů od filmu noir přes válečný film až po science-fiction. Teprve ze souběžné návaznosti na literární text a ustavené žánry vyrůstá Kubrickův systém, produkující „krajně stejnorodý eklektismus“ nových světů, které jsou ve výsledku stejně vzdáleny tradičnímu pojmu adaptace jako žánrové tvorbě.¹⁾

Díky překročení hranic adaptace i žánru pomocí čistě filmové a velmi nápadně použité techniky nelze Kubrickovo dílo pokládat za „nečistý film“ v tom smyslu, který definoval

1) Autorem výrazu „krajně stejnorodý eklektismus“ je S. Frosali. Viz Sergio Frosali, *Un eclettismo estremamente omogeneo*. Gian Piero Brunetta (Ed.), *Stanley Kubrick*. Venezia 1999, s. 45 – 50.

a obdivoval André Bazin.²⁾ Bazinovo zdůraznění nečistoty jako původního, a nikoli jen odvozeného rysu hraného filmu vůbec, není míněno pejorativně, ale slouží naopak k rozlišení dvou etap vývoje filmu. Neboť teprve po raném období, v němž si kinematografie vypůjčovala svůj výraz z kontinentálního lidového divadla, navazujícího na frašky šestnáctého století, stejně jako z tradice anglosaského kabaretu, přichází doba silné syntézy filmu a literatury, během níž se jejich techniky vyprávění prostupují a srůstají. Nečistota a zralost se v Bazinově pojetí nejen nevyklučují, ale naopak doprovázejí od chvíle, kdy se filmové umění stalo dost sebejistým na to, aby se dokázalo vystavit konfrontaci s literaturou a divadlem, a přitom před nimi záměrně ustoupit do pozadí. V této době vyžaduje převod románu či dramatu na plátno novou a vědeckou podobu věrnosti (*une science de la fidélité*), která „je vyústěním vývoje a počátkem nového zrození. Jestliže je dnes film schopen účinně přistoupit k oblasti divadla a románu, je tomu tak zejména proto, že si je sám sebou dost jistý a že ovládá své vlastní prostředky natolik, aby se mohl stáhnout do pozadí a uvolnit místo svému předmětu (*s'effacer devant son objet*).“³⁾

Tím dosahuje skutečně niterné věrnosti předloze, na niž bere ohled, aniž by závisel na jejích estetických prostředcích. Takto pojatá věrnost je ovšem pravým opakem přístupu Kubrickova, jenž jako by Bazinovu vývojovou perspektivu prodlužoval k nové možnosti: věrnost se již neprojevuje ustoupením do pozadí, ale současnou tematizací litery předlohy a prostředků, jež se naopak derou na předscénu a původní dílo pohlcují. Právě toto pohlcování samo se tedy stává konstantním rysem Kubrickových adaptací, a to potud, pokud je v něm znovu a znovu odhalován lidský rys nelidské techniky samotné. Proto lze říci, že Kubrick navazuje na Bazinovo modernistické schéma vývoje filmu a přitom z něj činí pouhou součást mnohem širšího schématu vývoje lidského druhu. Všeřavost filmové techniky je z tohoto hlediska prodloužením lidské přirozenosti jakožto možnosti vývoje, sahajícího od ne zcela lidské prehistorie až po blízkou, a patrně ne zcela lidskou budoucnost. Jedním slovem od kosti až po kosmickou loď, tak jak to ukazuje Kubrickovo „obkročení“ člověka, promítnuté přímo do struktury filmu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA. Emblematická montážní sekvence spojuje úsvit lidstva s dobou zrození umělé inteligence a hvězdného dítěte jako dvou potomků člověka, potomků nikoli přirozených, to jest nezrozených z tělesného spojení muže a ženy.

Toto krajní rozpětí, v němž obraz techniky předchází každé ztvárněné látce, má ovšem svůj rub v omezeném rozsahu látky, kterou lze do jednotlivých filmů pojmout. Odtud nutnost postupovat při volbě litery i tvorbě obrazů přísně a důsledně selektivně. Místo marné snahy o dějiny člověka ve zkratce je třeba zachytit z mnoha úhlů zvolené klíčové momenty těchto dějin. Velká část Kubrickova díla se proto soustřeďuje na dvě období, jimiž jsou jednak století osmnácté neboli doba osvícenství a velké rozpravy o pokroku, jednak století dvacáté, doba světových válek a destrukce všeho, co se zrodilo z osvícenských snah jako jejich nepodařené dítě. S touto volbou také souvisí časté odkazy na rakousko-uherskou monarchii a její rozpad, které nahrazují celkové panorama dějin a fungují jako spojnice mezi osmnáctým a dvacátým stoletím. Zároveň je však ihned nutné dodat,

2) André Bazin, *Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation*. Původně z knihy *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*; přetištěno in: A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1990, s. 80 – 106.

3) Tamtéž, s. 99.

že celek Kubrickova díla nepojednává zvolená období ani symetricky, ani týmiž prostředky. Zatímco dvacáté století je nejpřítomnější na rovině tematické, což je dáno také tím, že je současné filmové technice a nevyžaduje rekonstrukci toho typu, která je nutná u „předfilmové“ minulosti, století osmnácté je velmi často promítáno do jednotlivých detailů a předmětů (pokoj ve stylu Ludvíka XVI. na konci 2001 je jistě nejslavnějším příkladem). Konečně odkazy k zaniklé monarchii se nejčastěji, avšak tím nápadněji, promítají do režisérem zvolené hudby, od Mozarta přes Liszta, vídeňské valčíky Johanna Strausse a Rudolfa Siczynského až po Richarda Strausse a „pohrobky“ Bartóka a Ligetiho.

Asymetrie přístupu k různým časovým vrstvám dějin lidstva⁴⁾ je ovšem pouze jednou ze tří významných asymetrií, s nimiž se v Kubrickově díle setkáváme. Druhá se týká výstavby zápletky, v níž dochází téměř vždy ke zlomu, jenž je skutečnou a nepředvídatelnou césurou a po němž se film posouvá do tak, či onak nové polohy. Tato césura může nastat stejně tak po několika minutách jako ve druhé polovině děje, neboť se neřídí žádným algoritmem, jenž by vycházel z logiky zpracovávané předlohy, ale obnažuje naopak její dovršené pohlčení filmovým vyjadřováním:

„Jak bylo často řečeno, druhá část Kubrickových filmů není odrazem, symetrickou kompozicí, ale ani dialektickou odpovědí na část první. Přesto se zcela zjevně nejedná o prostou a jednoduchou kontinuitu. Patrný zlom není způsoben pouze nahodilým vývojem událostí, ale rozdílnou povahou obou částí; a přesto se v samotném ději (a v každém ději každého filmu, jenž přijímá tuto strukturu) všechno odvíjí tak, jako by to vyplývalo ze stejných příčin a z téže logiky. Jsme tak svědky jakési metamorfózy, proměny, jejíž princip bychom měli být schopni odhalit. Možná by bylo přesnější říci, že jde o anamorfózu: proměna probíhá spíše v zobrazení, než v bytí.“⁵⁾

Idea anamorfózy jako *modu operandi* změny probíhající nejen na tematické rovině znamená, že filmová technika by přebírala a sama prováděla rovněž tradiční pohyb diváka před obrazem. Tento pohyb, jímž na povrch předmětů a bytostí vystupuje jejich skrytá struktura,⁶⁾ není jistě cizí ani Kubrickovu poslednímu filmu, v němž funguje nejen na rovině těla (nahá Mandy v márnici odhalí skrytou pravdou nahé Mandy v Zieglerově

4) Zdůrazněme ještě jednu klíčovou roli, kterou v tomto ohledu hrají samotné dějiny techniky. „Rakousko-uherská“ hudba je použitelná univerzálně právě jakožto hudba, tedy jako neviditelná složka záběru. Stejně nečasové užití kostýmů a dalších viditelných rekvizit naráží na nepřekonatelné překážky, které se stupňují úměrně tomu, jak sestupujeme do doby před vynálezem filmového záznamu. Řečeno přesněji: rekonstrukce je tím obtížnější, čím více se vzdalujeme době, která je sama zachycena na fotografii. Fotogeničnost je tedy historickou a technickou kategorií, takže mezi rekonstrukcí Vídně počátku století a konstrukcí ekvivalentu dnešního Manhattanu není zásadní rozdíl. Přenesení děje Schnitzlerovy novely do současnosti má tedy zcela jiné důvody (viz níže).

5) Vincent A m i e l, *Barry Lyndon. Jusqu'au bleu le plus froid*. „Positif“ 1999, č. 464 (říjen), s. 103n.

6) Pro základní orientaci v problematice anamorfózy viz J. B a l t r u s a i t i s, *Anamorphose ou Thaumaturgus opticus*. Paris 1984. Baltrusaitis vychází z Niceronova textu, uveřejněného roku 1938 pod názvem *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux de l'optique par la vision directe, la Catoptique par la réflexion des miroirs plats, cylindriques et coniques, la Dioptrique par la réflexion des cristaux, etc.* (Latinsky 1646 jako *Thaumaturgus opticus seu admiranda optices per radium directum, catoptices per radium reflectum*.) Touha po filmu předbíhá film o celá staletí, aniž by pak mohla být jeho vynálezem zcela naplněna.

koupelně a ještě hlubší pravdu nahých těl ze sekvence orgie), ale také na mnohem složitější rovině lidských vztahů. Sám autor právě uvedeného citátu ostatně uvádí jako příklady společenského kontextu proměny války a manželství. Jde však o mnohem více než jen příklady: motiv podobnosti války mezi státy a války mezi manžely nás vede přímo ke třetí, a pro nás nejvýznamnější asymetrii, která se týká vztahu muže a ženy vůbec, manžela a manželky zvláště.

Právě tento vztah je zjevně určujícím momentem Kubrickova posledního filmu a jako takový podmiňuje nejen samotné napětí mezi Billem a Alicí, ale rovněž pečlivě vytvořené světelné chvění obrazů, z něhož se rodí prvoplánově snová atmosféra. Nejen v tomto filmu, ale v celé Kubrickově tvorbě ovšem platí, že vztah muže a ženy je tím, co zdvojuje jak historický pohyb zvolených epoch, tak pohyb zápletky. Rozdíl obou pohlaví je totiž nejjasnějším zrcadlem proměn společnosti, aniž by přestal být jejím rubem neboli místem věčného návratu téhož. Průnik drastické společenské předurčenosti a kosmického napětí bez dialektiky a bez řešení umožňuje předvést lidskou sexualitu jako motor s diferencíalem. Kubrickovo pojetí sexuality jako převodovky mezi nesouměřitelnými světy ženy a muže se vymyká staršímu feministickému výkladu, jenž na základě marxistického pojetí rozkoše jako výroby pokládá za společenskou řadící páku penis. Odtud zde irelevantní schéma „obrazu ženy jako (pasivní) suroviny pro (aktivní) mužský pohled“⁷⁾, které osciluje mezi aristotelskou biologií a průmyslem devatenáctého století, sotva však může adekvátně postihnout dvojí kubrickovský náraz, v němž se světy ženy a muže střetávají na pozadí souběžného střetu vrcholného osmnáctého a raného dvacátého století, tedy právě oněch dvou období, v nichž se vztah muže a ženy *nevyrábí*, ale *vypovídá*, ať už jde o Diderota a Sada, anebo Schnitzlera a Freuda.

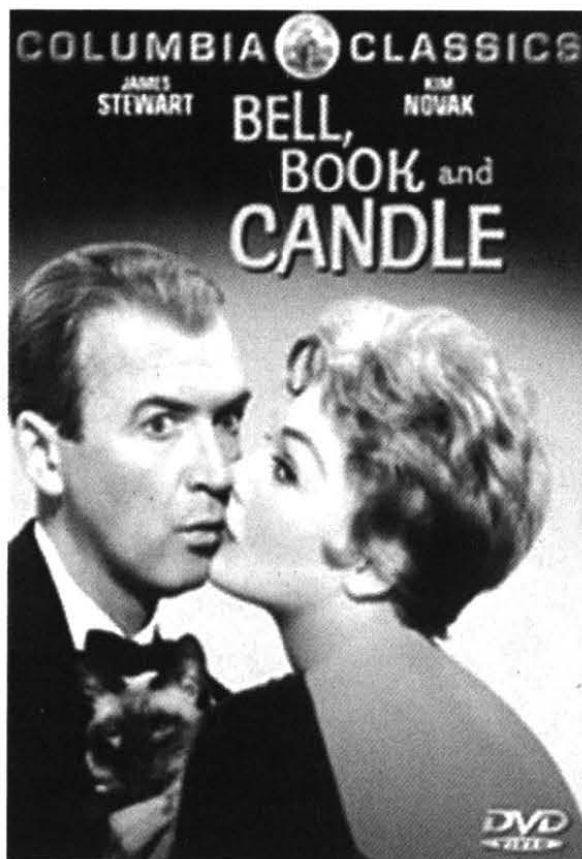
Autorka biologicko-výrobního modelu mužského pohledu, Laura Mulvey, ovšem sama ukazuje východisko ze své překvapivě mužské pozice, které by se opíralo o rozlišení tří různých filmových pohledů, jimiž jsou pohled kamery, publika a „pohled postav na sebe samé v rámci filmové iluze“. Neboť jestliže „konvence narativního filmu“ prosazují pohled třetí a popírají první dva, čímž podřizuje erotiku fetišismu (myšlenému podle „zbožního fetišismu“ Marxova),⁸⁾ Kubrickovy filmy včetně posledního z nich naopak otevřeně zdůrazňují pohled kamery (nebiologická technika), který si udržuje zřetelnou distanci jak od lidského subjektu, tak od člověka jako objektu. Oči dokořán zavřené proto otevírají filmový prostor, jenž nepřestává být prostorem moci, ale zároveň se opět stává prostorem (nejméně) dvojí rovnocenné sexuality a řeči.

Kubrickova filmová adaptace Schnitzlerovy manželské novely je úmyslnou konstrukcí takového prostoru a času, v němž nelze připsat „jazykový příkaz“ muži a jeho protějškem učinit „tichý obraz ženy“.⁹⁾ V tomto prostoru a čase není sexualita věcí pohledu, ale řeči a *neproduktivního* majetku (Zieglerův večírek), podobně jako u zmíněných autorů

7) Laura Mulveyová, *Vizuální rozkoš a narativní film*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 51. Nemarxistickým protějškem Mulveyové zůstává Jacques Lacan, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris 1973, s. 79 – 135 (oddíl „O pohledu jako objektu a“, v němž je rovněž probírán motiv anamorfózy).

8) L. Mulveyová, c. d., s. 52.

9) Tamtéž, s. 51.



Co vidí žena...

Foto archiv

osmnáctého a dvacátého století.¹⁰⁾ Tolik diskutovaná sekvence orgie je i přes svou mlčenlivou povahu v přísném slova smyslu sadovská, nikoli sadistická, neboť její mlčení nepatří ženám-objektům, ale příchozímu divákovi, jehož pohled nikdy nepřestane být pohledem *lékařským*, jenž vidí sexualitu pod závojem smrti. Naopak ve svých mučivých představách stojí Bill na ryze mužské pozici, jejíž touhu však nikdy nemůže realizovat. Každé otevření očí jej vrací na pozici lékaře, kterou sám zdůrazňuje během hádky s manželkou, neboť každá žena, kterou při svém bloudění potkává, se stejně jako jeho pacientky ocitá na pokraji smrti. Proto také Bill jako muž především mluví, zatímco jeho tělesná sexualita se mimo vztah s manželkou nemůže oprostit od obrazů mrtvého těla. Jeho erotická představa a jeho pohled na ženské tělo se navzájem vzdalují a první část filmu nasvědčuje tomu, že manželství je jejich alespoň částečným sblížením. Proto je nutné vzít vážně scénu manželské hádky, která je ostatně vždy „scénou“ par excellence, nemluvě o tom, že v našem případě jsou pozice obou účastníků neobyčejně složité.

10) Pro Sada a řeč viz Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Paris 1971; pro Sada a ekonomii také Bernard Noël, *Une machine en tête*. In: Marquis de Sade, *Les 120 journées de Sodome*. Paris 1992, s. i – xi. O tom, jak dalece se právě ve vztahu k řeči a ženě 18. století mýjí s radikálním marxismem svědčí jak celé dílo Diderotovo, a to od *Indiskrétních šperků* (1748) až po *D'Alembertův sen* (1769), tak role, kterou ženě připisuje Bernard Mandeville.

Vztah muže a ženy jakožto spor s bezvýznamnými příčinami a významnými důsledky přesahuje tělesnou rovinu, aniž by ji tím smazával. Láska je podle slavné Jarryho formulace zbavena smyslu možností nekonečného tělesného opakování (mechanika tajné noční orgie), takže smyslu nabývá až díky proměně ve vztah společenský (manželství jako prvotní forma „společenské smlouvy“). V rámci Kubrickem stvořeného světa však tento smysl není absolutní ani neměnný, neboť v sobě i nadále nese zárodek opakování a věčného návratu téhož, který se promítá právě do manželské hádky, a tím vytváří lehce parodickou kosmologii složenou zároveň z Nietzscheho a zdánlivých odkazů na Freuda.¹¹⁾ Z hlediska režiséra je jádrem této kosmologie manipulace, avšak narozdíl od „případu Hitchcock“ ji nelze srovnat s mužskou mocí manipulující ženský objekt. Kubrickův důraz na spíše mechanický a razantně anti-naturalistický herecký projev jistě odkazuje ke klasickému motivu lidské loutky v rukou božského stvořitele, zároveň ale nabývá specifického významu ve světle režisérova evolucionismu. V člověku promítnutém do času se skloubí stará zvířecí a nová technická stránka, jejichž společným pohybem je moderní válka, jejíž mechanismus je jednou stránkou především mužské bytosti (STEZYK SLÁVY, DOKTOR DIVNOLÁSKA, FULL METAL JACKET, a také BARRY LYNDON). Vývoj společnosti se s tímto mechanismem neztotožňuje, ale prostupuje jím potud, pokud je válečný konflikt jedním pólem opakování, jehož druhým pólem je sexualita a konflikt milostný, vrcholící nikoli samotnou reprodukcí, ale vyjednáváním, které jí předchází.

Zneklidňující podobnost a nekonečná vzdálenost protilehlých pólů války a lásky však nemůže vstoupit do zároveň realistického a celistvého zobrazení. Kubrickovo téma, příliš velké v prostoru a příliš dlouhé v čase, si vynucuje konstrukci redukováného modelu, zbaveného všeho naturalismu. Sestrojení dokonale ovladatelného „světa v malém“ je způsobem, jak předvést neovladatelnost „světa ve velkém“, neboť jediné do světa jako očiividně umělé miniaturny je možné nahlížet, a nakonec skrze něj prohlédnout směrem ke světu velkému.¹²⁾ Od přímé a hyperbolické podoby této situace, jakou byl model labyrintu v SHINING nebo výcvikový tábor ve FULL METAL JACKET, se Kubrick ve svém posledním filmu přesunul k nepřímé podobě ztělesněné detailním stvořením ulic New Yorku v britském studiu.¹³⁾ Tento postup odkazuje na vznešenou filmovou tradici a jistě připomíná Budapešť z Lubitschova KRÁMKU NA ROHU, stejně tak ovšem navazuje na svět opery jako nejdramatičtější a nejúplnější odvrát od pokušení naturalismu. Celé téma filmu a řada motivů Billova nočního putování ostatně připomíná „maskovanou“ operu osmnáctého století, ať už máme na mysli Mozarta (*Così fan tutte*) nebo Haydna (*L'infedeltà delusa*).

11) Vztahem Kubricka a Nietzscheho se zabývá Nicolas G é r a u d, *Amitié d'étoiles*. „Positif“ 1999, č. 464 (říjen), s. 76 – 78.

12) Téma zmenšeného modelu jako nástroje uchopení světa provází západní kulturu od Homérovy *Iliady* na straně jedné (Achilův štít) a Platónova *Timaia* na straně druhé, jeho politika je však univerzální. Viz Jean L e v i, *Les petits mondes du dictateur*. „Le temps de la réflexion“ 10, 1989, s. 293: „Svět jako miniaturny je světem operativním, odpovídajícím pravdě, a umožňujícím mít vliv na vnější okolí. Anebo, přesněji řečeno, je jediným opravdovým nástrojem kontroly univerza, protože není skutečností, ale její stopou.“

13) Po otázce: „Jak stvořit lidskou loutku?“, následuje otázka: „Jak přesadit živého člověka na scénu loutkového divadla?“ Také Kubrick navazuje na starý sen o neutrálním herci-loutce (Diderot, Kleist), ale nakonec tento ideál přenáší do samotného půdorysu filmu jako stvoření mikrosvěta.



... která líbá muže?

Foto archiv

Spíše operní než snový irealismus studiové konstrukce města přitom obsahuje možnost další redukce, jakési tematické redukce na druhou, která na sebe bere roli dějové osnovy: na jevišti malého světa studiové konstrukce New Yorku bude postupně předvedeno rozbití ještě menšího světa doktora Billa Harforda. Destrukce světa je tedy spjata velmi přímočaře s mužskou postavou a jejím jednoznačným obzorem, zatímco ke kosmickému rozměru vrací celý film žena, přesněji řečeno žena v roli manželky. Závěrečné „fuck“, jímž Alice opravuje Billovo prosté „forever“, je návratem k bodu, z něhož se lze pokusit o obnovu neboli novou diferenciaci manželského vztahu a napětí.

* * *

Tematizací samotného vztahu a hlavně rozdílu ženy a muže nás EYES WIDE SHUT vedou k přehodnocení údajné misogynie starší Kubrickovy tvorby. Ukazuje se, že zdánlivě krutá misogynie byla ve skutečnosti jen zkratkou mnohem obecnější misantropie. Proto mizí ve chvíli, kdy je opuštěn dosavadní předpoklad ženy a muže jako dvou různých, ale vzájemně se doplňujících podob, tváří či stránek jednoho lidského druhu. Spolu s vyřazením této jistoty se zásadně mění role ženských postav, a to nikoli přímočaře, ale skrze návrat k otázce po tom, co mohou žena a muž sdílet. Odtud oživení motivu manželství jako smlouvy, čímž se do popředí dostává téma vztahu mezi řečí a věrností. Díky motivům

společným klasické literatuře a velkému americkému filmu, se Kubrickovo poslední dílo stalo po dlouhé době prvním důstojným a originálním dědicem hollywoodské *comedy of remarriage*. Tento velmi nečekaný závěr Kubrickovy dráhy plyne přímo ze zmíněného tematického posunu od povahy člověka jako druhu ke vztahu ženy a muže. Odklon od daného „druhu člověk“ je nutně doprovázen odklonem od přejímání stejně daných „žánrů“.

Zpětně pak vychází najevo, že mezi staršími režisérovými snímky je tomuto obratu nejbližší *LOLITA*, mimo jiné díky Nabokovově příkladné spolupráci na scénáři, jenž je v silném slova smyslu přepisem jeho vlastního románu. Je zcela zřejmé, že Kubrick sdílel s Nabokovem nejen zálibu ve figurách aristokratické misantropie, ale též vášeň pro zkoumání lidí jako hmyzu. Výsledek naznačuje, že entomologie je společensky vzato atlasem bizarních a anormálních forem sexuality, promítnutých do Lolity, její matky, Humberta i Quiltyho, a to včetně obludné proměny Lolity v dospělý exemplář, nekonečně vzdálený polonahé larvě s hmyzíma očima brýlí, kterou Humbert požívá pohledem při jejich prvním setkání na trávníku před domem.¹⁴⁾ Sežrání partnera po kopulaci, zde svěřené času a touze, je přitom východiskem ze situace, kterou nelze nijak převést ani na čistou ekonomii prostituce, ani na rovnocenný dialog dospělých jedinců. *LOLITA* ukazuje druhovou odlišnost muže a ženy jako dvojí zřůdnost, která je dramaticky vyhocená natolik, že se v rámci společnosti nemůže opakovat, a tím ani vyvíjet. Právě v tomto bodě představují *EYES WIDE SHUT* přechod k promluvě dospělosti, neodvoditelné ani z obrazu dětství ani z mlčenlivé smrti.

Otázkou samozřejmě zůstává, proč si Kubrick jako živel tohoto kroku zvolil právě Schnitzlerovu *Snovou novelu*, přičemž poukaz na rakousko-uherský kontext je vysvětlením pouze částečným. Jde o volbu překvapivou i nutnou proto, že *Snovou novelu* lze pokládat za literárního dvojníka psychanalýzy:¹⁵⁾ popis viděného světa ustupuje do pozadí a na jím uprázdněném místě se vynořují jazykové výrazy duševních hnutí. Kubrick (ostatně stejně jako Nabokov) až dosud pojímal duši přesně opačně, jako neprůhlednou černou skříňku, plnou neviditelných zkratů myšlenkových obvodů, jimž odpovídá filmová syntax jako rekonstrukce důsledků těchto zkratů.

Sama struktura Schnitzlerovy literární promluvy představuje pro kameru i střih výzvu, na niž si odpověď vyžádala třicet let příprav a vzala na sebe klamně prostý tvar. Jeho rámcem je zjevování, nejde však prostě o zjevování nebo řečeno s Freudem „znázorňování“ obsahu snů, a nejde ani nápodobu erotických představ. Důvod spočívá v tom, že Kubrick narozdíl od Freuda rozvazuje pouto mezi osnovou snu a jazykovým projevem.¹⁶⁾ Místo vzájemné přeložitelnosti slov a obrazů máme co dělat s trhlinou mezi partnerským rozhovorem a soukromou fantazií, na čemž nic nemění fakt, že dotýčný rozhovor má strukturu sporu a nedorozumění a že vzájemné vyjasnění pozic je vždy jen velmi neúplné.

14) Nikoli náhodou je *LOLITA* oblíbeným filmem Davida Lynche, jenž jí věnoval krátký, ale přesný text; viz D. Lynch, *Un numéro de corde raide*. „Les Inrockuptibles“ 1997, č. 114, s. 18 (publikováno pouze ve francouzské verzi).

15) Viz slavný Freudův dopis čerstvě šedesátiletému Schnitzlerovi, jímž se vynálezce světské zpovědi duše vyznává z „jakéhosi dvojnického ostychu“ před autorem, s nímž podle všeho sdílí „tytéž předpoklady, zájmy i výsledky“.

16) Srov. Sigmund Freud, *Výklad snů*. Pelhřimov 1997, s. 207 – 213 (kap. Zřetel k znázornitelnosti).



*Co vidí manželka,
která líbá manžela?*

Foto archiv

Žena a muž nemohou *vzájemně* zaujmout pozice odpovídající lékaři a pacientovi, ani pozice herce a diváka. Proto nejenže neexistuje žádný jazykový výraz, jenž by umožňoval překlad mezi tím, jak Alice líčí touhu po jiném muži, a tím, jak si Bill představuje její nevěru, ale neexistuje ani *žádný obraz*, jenž by byl nositelem současné projekce obou těchto aktů. Po klíčovém jazykovém střetu v ložnici nezůstává nic jiného, než buď opakovat jejich střet v nekonečné řadě variací, nebo oba manžele oddělit a vyslat Billa na jeho noční putování. Kubrickův snímek pak tuto pouť předvádí způsobem, jenž Schnitzlerovu předlohu vyvazuje z možné blízkosti Freudovi. Krok za krokem ji oprošťuje od řeči, jejímž úloha se nakonec soustředí jen do hesla, které otevírá bránu k záhadné a strnulé orgii, avšak samo znamená její pravý opak: „Fidelio“.

Výjev, s nímž se Bill během noční pouti setkává, se přitom podstatně liší nejen od promluvy Alice, ale rovněž od jeho vlastních žárlivých představ. Klíčem k jejich povaze je Billova pasivní pozice, v níž je spíše viděným než vidoucím, což platí ve vztahu ke třem ženským postavám, z nichž dvě se mu zároveň nabízejí (Marion a Domino, druhý den i Miličova dcera), a především v sekvenci orgie, vizuálně pojaté jako protiklad pornografie. Tělo se v ní neotevírá, aby bylo dokonale viditelné, ale stává se neprůhledným. Jeho tvář není lhostejným dodatkem, nýbrž maskovaným středem. Orgie dokládá, že výjevy Billovy noci nejsou snové, ale symbolické, že se Billovi neukazují, ale hledí na něj,

aniž by prozradily svůj význam. Jedná se o symboly ve velmi přesném a klasickém pojetí, podle něhož je symbol podstatně nepřevoditelný na jazykový znak, takže nemůže být alegorizován ani vyložen jako „výmluvný“ sen Freudův. Od Hegelovy estetiky po Baudelairovu poetiku je symbol uzavřeným živlem, v němž nelze odlišit tajemství a úplnou absenci tajemství. To proto je otázka, která odhaluje Billa jako vetřelce, otázkou po *neexistujícím* druhém heslu *pro odchod*. Stejně jako ve Schnitzlerově předloze, orgie je záhadou pro toho, kdo nejen zůstal vně mlčenlivého symbolu, ale sám se stal předmětem jeho pohledů. Odtud výtvarná podoba sekvence, která je ožvlým obrazem sledovaným neosobním pohledem kamery. Kubrick se v návaznosti na Schnitzlera pečlivě vyhnul triviálnímu a zcela chybnému řešení Billovy situace, jenž by vedlo od odhalení neznámé bytosti a touhy ve vlastní manželce až k identifikaci symbolu a ženy. Symbol nemá pohlaví, jinými slovy není v protikladu ke *druhému* pohlaví či prostě partnerovi. Némá galerie symbolů je živlem, z něhož se Bill vrací k rozhovoru, a tím k Alici. Symboly hledí bez rozdílu na živé i mrtvé, a proto narozdíl od znaků a manželů nevedou válku.

„*Válečný stav je jedním z nejpřesnějších obrazů, jimiž lze vystihnout život většiny lidí: kolik existuje šťastných manželství?*“ Tak zní Kubrickovo shrnutí blízkosti manželství a války, vycházející z rozhovoru o filmu BARRY LYNDON,¹⁷⁾ ale platné pro celé jeho dílo. Přesto však teprve EYES WIDE SHUT vstupuje plně a tematicky na území manželské lásky jako živlu znaků a živlu války. Co bylo dosud konstitutivní paralelou, stává se nyní tématem, a tím se také nutně komplikuje. Citovaný Kubrickův výrok, vztažený k filmu zasazenému do osmnáctého století, záměrně opakuje klasické *topos*, jehož jednotlivé vrstvy se začínají usazovat hluboko v antice, přičemž až do století devatenáctého zůstávají v neustálém pohybu a napětí. Od Sókratova vztahu s Xantippou a homérských obrazů, v nichž se prolíná slovník sexuálního styku a objetí těl ve smrtícím zápase, se však moderní doba a její pojetí lásky liší v jednom velmi podstatném ohledu, díky němuž nabývá boj nikdy dříve nepoznané síly. Klíčovým vynálezem moderní doby je vynález rodiny jako souboru vztahů odlišných od domácnosti či hospodářství. Bytost zvaná rodina, pro niž klasické jazyky starověku nemají ani jméno (*familia* označuje buď rod, nebo hospodářství), začíná žít prolnutím dosud souběžných finančních a sexuálních konfliktů, jejichž síla je postupně znásobena novým nárokem na nikoli prosté dvojí, ale *společné* štěstí. Odtud postupné kladení dvou stejně nových a velkých otázek: otázky manželství jako smlouvy ve století sedmnáctém, a otázky nevěry, která projde dramatickou proměnou od biologického ospravedlnění v osmnáctém století (Diderot, Marivaux, Sade, jistě Laclos a slavné: „*Tak dobrá! Válka.*“) až po věrnost a nevěru jako zároveň intimní a společenskou volbu ve století následujícím (Balzac).

V případě první z těchto otázek a její relevance pro obraz manželství v americkém filmu stačí odkázat na argumenty, které předložil Stanley Cavell.¹⁸⁾ S otázkou manželské

17) Michel Ciment, *Kubrick*. Paris 1980, s. 171.

18) Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA 1976; Týž, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago 1996. Cavell se v obou knihách odvolává na Miltonův text *The Doctrine and Discipline of Divorce* (1643). V první z nich (s. 150n.) cituje klíčovou analogii k soudobé filosofické rozpravě o společenské smlouvě: „Kdo uzavírá

smlouvy bude ostatně spojována i otázka druhá, včetně závěru *Così fan tutte*, v němž konečnému smíření předchází falešný *contratto nuziale* proměněný v místo zrady (*tradimento*). Otázka věrnosti a nevěry je pro řadu dalších autorů osmnáctého století relativní potud, pokud se mohou jako Diderot opřít o fyziologický základ a pojímat touhu jako sled krátkých vzplanutí „navěky“. Napětí mezi prostou stálostí a „stálým opakováním“ věčně se vracející touhy zde implikuje klíčovou dvojznačnost, která přežije dobu osvícenské radikálnosti: je nevěra příčinou, anebo naopak důsledkem proměny manželství v peklo, a lze vůbec v tomto případě příčinu a důsledek rozlišit? Bez ohledu na odpověď je ovšem jasné, že bitva převládá nad mírem a nezdár nad úspěchem. Otázka, kterou klade Kubrickův výše citovaný výrok, přesně opakuje nejen povzdech autora *Fidelie*,¹⁹⁾ ale navazuje také na *Fyziologii manželství*, jejíž konečnou verzi uveřejnil Honoré de Balzac roku 1830: „[...] špatných domácností je mnohem více než šťastných manželství.“²⁰⁾ Toto konstatování je přitom součástí úvahy o Napoleonově zákoníku a právním postoji k cizoložství, které je často gestem, mírnícím přísnost manželských zákonů. Jakkoli sama nevěra končí nevyhnutelným neštěstím a slzami na všech stranách, její faktická existence dokazuje nepřevoditelnost touhy na právní půdorys. Z tohoto poznání se odvíjí pojetí vztahu muže a ženy, jehož součástí je rozbití ideje neměnné ženské podstaty, a tím jak ideálu manželky a matky, tak obrazu dívky jako rubu „věčného ženství“.²¹⁾ V tomto ohledu Balzac nejenže navazuje na libreta Lorenza da Ponteho pro Mozarta, ale zároveň předjímá Kubrickův film podle Schnitzlera.

U všech těchto autorů, patřících postupně osmnáctému, devatenáctému a dvacátému století, je dosažení štěstí nemožné bez deziluze, která musí zasáhnout oba partnery, avšak nikdy stejným způsobem. Z jejich asymetrie je utkána hlavní tematická rovina EYES WIDE SHUT, podmiňující výtvarnou podobu snímku: žena přijímá mnohoznačnost a křehkost, muž hledá neexistující jednoznačné řešení, přičemž tento rozdíl je strukturní, nikoli hodnotový. Ženě patří čas, zatímco muži prostor.

Motivy touhy na straně jedné a vztahu mezi ženou a mužem na straně druhé tedy nelze ani ztotožnit, ani prostě oddělit, a právě manželství (zákonem regulovaná válka a rozhorování muže a ženy) je polem jejich napětí. V samotném filmu se toto napětí promítá velmi přímočaře do Kubrickovy práce se dvěma hlavními herci, k jejichž volbě nepochybně přispěla nejen fyziognomie, ale rovněž fakt, že Tom Cruise a Nicol Kidmanová jsou manželé a že výsledná situace proto připomíná jedinečnou konstelaci *comedy of remarriage*,

sňatek, má stejně málo v úmyslu zničit sebe sama jako ten, kdo přísahá věrnost panovníkovi; a celý národ je vzhledem ke špatné vládě ve stejném poměru, jako jeden člověk ke špatnému manželství.“ Odtud obhajoba rozvodu, neboť „žádný důsledek tyranie nemůže mít na společenství těžší dopad než domácí neštěstí na rodinu“. V souvislosti s Miltonem připomeňme, že EYES WIDE SHUT jsou vykládány rovněž jako přesná a záměrná obdoba jeho *Ztraceného ráje* (podrobný výklad viz Serge B e s a n ç o n – Stanislas B o u v i e r, *Le Paradis perdu de Kubrick. Eyes Wide Shut*. „Commentaire“ 1999/2000, č. 88, s. 955 – 964).

19) Beethoven podle deníku Fanny Giannatasio del Rio, zápis ze dne 15. června 1815: „Nepoznal jsem žádné manželství, jehož by po nějaké době jeden nebo druhý z partnerů nelitoval jako omylu.“

20) Honoré de B a l z a c, *Physiologie du mariage*. In: T ý ž, *Comédie humaine X*. Paris 1979, s. 594.

21) Srov. Pierre B a r b é r i s, *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physiologie du monde moderne*. Paris 1970, s. 1084n.

ILUMINACE

Karel Thein: Fidelio neboli Láska manželská



*„Jak se svlékat pro svého manžela“
aneb Válka vypukne za chvíli*

Foto archiv

jejíž styl jako by vyžadoval jindy tak zbytečný až rušivý průnik osobního života a obrazu na plátně.

Dokladem této situace je „příkladný extrém“ milenců Spencera Tracyho a Katherine Hepburnové, ale také Cary Grant, jehož oslnivě ironická roztěkanost ve vztahu k ženám vyjadřuje sexuální rub celé problematiky. Svým projevem jsou ovšem Cruise a Kidmanová zároveň blízcí jinému modelovému a ryze hereckému páru, jímž je James Stewart a Kim Novaková, a to ve dvou odlišných, a přece velmi blízkých filmech z roku 1958: Quinově ZVONKU, KNIZE A SVÍCI a Hitchcockově VERTIGU. Scénou polibku s „odstředivým“ ženským pohledem se Kubrick k oběma filmům hlásí přímo, a to jistě i proto, že tato sekvence je dokonalou zkratkou neuchopitelnosti ženského myšlení z „dostředivé“ mužské pozice. Stejně důležitý je však fakt, že především Cruise má v sobě zvláštní prvek nechápavosti, jenž je neobyčejně blízký morálce Stewartově, a byl v obou případech pokládán za výraz latentní homosexuality. Tato domněnka je zcela zbytečná, důležitý je však sám výkyv od přímého průběhu touhy, díky němuž může váhající pohled sehrát stejnou strukturní roli jako mimika Cary Granta nebo ambivalentní postavy typu Cherubína ve *Figarově svatbě* (stejně jako Grantovy kreace, Cherubínova árie „Voi che sapete“ je výrazem zároveň čisté sexuality i ničím nepodmíněné lásky). Kolísání mezi možností a nemožností vnějšího vyjádření touhy je klíčem Kubrickova režijního vedení Cruise, jehož vždy znovu jedinečnému dilematu odpovídá obsazení některých dalších rolí, kladoucí otázku zaměnitelnosti jak filmových postav, tak milostných



*Jak se svlékat sama pro sebe
aneb Válka vypukne později*
Foto archiv

partnerů.²²⁾ Otázka zaměnitelnosti však nepoukazuje ke lhostejnosti, ale znovu a znovu k problému *opakování*, jenž vévodí nejen práci s postavami, ale též celé zápletky a výtvarné kompozici filmu.

Důsledné opakování jak vizuálních motivů, tak slovních replik je v *EYES WIDE SHUT* natolik nápadné, že se za podrobným inventářem opakovaných momentů snadno ztratí zásadní rozdíl, týkající se *ukázané* orgie, které se zúčastnil Bill, a *vyprávěné* orgie, kterou snila ve stejném okamžiku Alice. Neosobní prvek touhy je přítomen v obou případech, avšak zatímco v prvním z nich ovládá celý obraz, ve druhém je jen jednou ze součástí vyprávění. Jestliže se prvky Billem navštívené orgie skládají do jediného vůči vnějšku uzavřenému symbolu, jenž je zcela cizí problému vztahu muže a ženy, pak orgie, kterou sní Alice, zůstává otevřená a mnohoznačná, přičemž jejím důležitým momentem je stálý ohled k manželovi. Ten je ostatně výslovně přítomný i v jejím přímočaře krutém vyprávění o touze po neznámém námořním důstojníkovi: „A přece to bylo zvláštní, protože jsi

22) Patrně nejnápadnější je podobnost Billa a snoubence Marion, a také Sally (druhé prostitutky) a Alice. Fay Mastersonová má téměř stejné oči, tvar úst a barvu vlasů jako Nicole Kidmanová. Jako by se zde znovu ozýval Mozart, v jehož operách je zaměnitelnost postav a rolí dovedena do krajnosti (Cherubín a Barbarina, Susanna a hraběnka, ale také Don Giovanni a Leporello apod.). Viz Lucia Popp a její krásný komentář in: T á ž, *Mozart et nous autres femmes, nous autres chanteuses...* „L'Avant-scène Opera“ 1990, č. 135/136, s. 162n. Vzhledem ke Kubrickovu obdivu k Ophülsovi připomeňme ztvárnění cirkulace osobních a neosobních prvků touhy v adaptaci Schnitzlerovy hry *Rej* (LA RONDE, 1950).

mi přitom byl dražší než kdykoli dřív... v tu chvíli byla moje láska k tobě zároveň něžná a smutná," říká Alice Billovi. Z hlediska touhy jde o nechtěnou ránu z milosti, zasaženou silou pomsty za manželovu zraňující jednoduchost. Vyhlášení války větou „kdybyste jen vy muži věděli..." je posledním z řady kroků, jimiž se nedorozumění nejen stupňuje, ale především násobí do nových a nových podob. Situace, v níž se Bill není schopen přesně vyjádřit a nechápe vážný dopad svých domněle bezvýznamných poznámek, které Alice právě *proto* zcela záměrně překrucuje, představuje ve svém celku zásadní odchylku od Schnitzlerovy předlohy. Samotné vyprávění o námořním důstojníkovi je z ní sice včetně citovaných vět převzato místy doslovně, zcela opominuto je však symetrické, i když kratší manželovo vyprávění o náhodném setkání s mladou nahou dívkou během téže společné dovolené.

Výsledná asymetrie souvisí s tím, jak je vystavěn celý průběh hádky, včetně jejích příčin, které jsou u Schnitzlera zcela jiné povahy. V předloze je předchozí ples shrnut jen několika větami jako „deziluzivní banální hra masek“, během níž se oba manželé „s potěšením vmlouvali do komedie galantností, zdráhání, svádění a povolnosti, jako kdyby se teprve teď právě spolu seznámili“.²³⁾ Oboustranná hra pak při pozdějším rozhovoru vede ke stejné oboustrannému vědomí možností jiných lásek a skutečností malých lží:

„Nevinné a přece číhavé otázky, dvojsmyslné odpovědi plné léček létaly sem a tam; ani jednomu z nich neušlo, že ten druhý opominul naprostou upřímnost, a tak se oba cítili naladění k maličké pomstě. Přeháněli míru přitažlivosti, kterou prý pro měli jejich neznámí partneři na redutě, posmívali se projevům žárlivosti, které ten druhý dal na sobě znát, a popírali své vlastní. Ale z lehkého povídání o nicotných dobrodružstvích uplynulé noci se dostali do vážného rozhovoru o oněch skrytých, sotva tušených přáních, která dokáží i tu nejjasnější a nejčistší duši strhnout do kalných a nebezpečných zmatků. Mluvili o těch tajných oblastech, po nichž sotva kdy pociťovali touhu a kam by je neuchopitelný vítr osudu přece jen jednou mohl zahnat, třeba jen ve snu.“²⁴⁾

U Schnitzlera vede manžele na pokraj katastrofy oboustranné rozhodnutí k dobré vůli a otevřenosti. V Kubrickově adaptaci je tato společná vůle vedoucí k rozdělení zcela rozbita a nahrazena ostrým Aliciným útokem na manželovu jednoznačnost, popírající možnost pádu a nevěry „třeba jen ve snu“. Schéma nicotné příčiny a velkého následku je podrženo, ale mizí z něj veškerá rovnováha. Vědomí více možností a hlavně rovin vztahu je ztotožněno výhradně s ženským stanoviskem, přesto se však zdá, že sen o orgii nakonec otřese Alicí podobně, jako Billem otrásla její touha po jiném muži. Jedině tak lze chápat onu část její závěrečné promluvy, která je tatáž u Schnitzlera i Kubricka: „Myslím, že budeme vděční osudu, že jsme se ze všech dobrodružství dostali v pořádku – z těch skutečných i z těch snových.“ Což snad platí, pokud „skutečnost jedné noci, dokonce ani skutečnost jednoho celého lidského života neznamena zároveň jeho nejniternější pravdu“.²⁵⁾

23) Arthur Schnitzler, *Snové novely*. Praha 1992, s. 110.

24) Tamtéž, s. 110n.

25) Tamtéž, s. 189; srov. Stanley Kubrick – Frederic Raphael, *Eyes Wide Shut. A Screenplay, and its inspiration Dream Story by Arthur Schnitzler*. London 1999, s. 97.

Rovněž Billova odpověď: „A žádný sen není tak docela snem“, odpovídá zvratu, dokončenému až vyslechnutím druhé části Alicina snu. V Kubrickově filmu je tento zvrat oproti dlouhému líčení předlohy výrazně zkrácen, za to je ale zvýslovněn slovy „je to jen sen“, jimiž nic netušící Bill pobízí váhavou Alici („je to příliš ohavné“) k dopovězení toho, co se jí právě zdálo.²⁶⁾ Ve Schnitzlerově předloze čteme prosté „tak přece povídej dál“ a pak Alicino nenápadné „není to tak snadné“. A jestliže film líčení zbytku snu výrazně zkracuje, popis Billových pocitů po jeho vyslechnutí²⁷⁾ vypadl ze scénáře úplně a bez náhrady, čímž dochází ke změně stejně velké jako v případě citované manželské scény rozhovoru (Schnitzler) či hádky (Kubrick). Tentokrát však jde o změnu v opačném směru, což jasně dokládá prostá citace. V publikovaném scénáři následuje po konci líčení snu jen stručná didaskalie: „[Alice] pláče a objímá Billa, jenž je zmatený a sedí, nevěda, co má po jejím vyprávění cítit.“²⁸⁾ Naopak u Schnitzlera jsou mužovy pocity dlouze popsány a o jejich povaze rozhodně nemůže být pochyb:

„Čím dále pokračovala ve svém vyprávění, tím směšnější a nicotnější se mu zdály být jeho vlastní zážitky, kam až dosud dospěly, a on si přísahal, že je všechny prožije až do konce, že ji pak věrně bude o nich informovat, a tak to oplátí této ženě, která se ve svém snu odhalila taková, jaká je, nevěrná, krutá a zrádná a kterou, jak se domníval, v tomto okamžiku nenávidí hlouběji, než ji kdy miloval.

Ted' zpozoroval, že ještě pořád drží její prsty ve svých rukách, a že jakkoli moc chtěl tuto ženu nenávidět, cítí k těmto štíhlým, chladným, tak důvěrně známým prstům nezměrnou, jen bolestnější něhu; a bezděčně, ano, proti své vůli – dříve než tuto důvěrně známou ruku pustil ze své, dotkl se jí jemně rty.“

Proto Fridolin (Billovo jméno u Schnitzlera) odloží rozhodnutí o svém vztahu k Albertině (Schnitzlerova Alice) na příští dny a ulehne vedle své ženy, „která vypadala, jako že už dřímá. Jako by byl mezi námi meč, pomyslel si zase. A pak: ležíme vedle sebe jako smrtelní nepřátelé. Ale to byla zase jen slova.“²⁹⁾

Na základě citovaných pasáží je zjevné, že jádro Kubrickovy adaptace spočívá v *přesunu krutosti*, která promlouvá ústy ženy ve scéně první hádky, zatímco u Schnitzlera se promítla do myšlenek muže naslouchajícího snu.³⁰⁾ Nejde přitom o přesun krutosti z muže

26) S. Kubrick – F. Raphael, c. d., s. 67.

27) A. Schnitzler, c. d., s. 156 – 163.

28) S. Kubrick – F. Raphael, c. d., s. 67.

29) A. Schnitzler, c. d., s. 162n. Tato pasáž dokládá rozdíl mezi výmluvnou sexualitou osvícenství jakožto věku konverzace muže a ženy (Diderot, Casanova) a skrytou sexualitou Rakouska na přelomu 19. a 20. století, kvůli níž je taková konverzace nemožná a každý výrok se místo pobídnutí stává obviněním. Schnitzlera v tomto ohledu doplňuje F. Wedekind: „Rozhovor [o sexuálních otázkách] se pohybuje v citové oblasti, v níž se lidé, muž nebo žena, zvláště když spolu žijí, snadno zraňují, urážejí, nebo nesnesitelně ostouzejí. [...] Dejme tomu, že muž z ničeho nic mluví o nějaké libovolné sexuální příhodě, která se udála ve Španělsku nebo v Maroku. První ženina reakce je: Už ti zřejmě nejsem dost hezká? – Dejme tomu, že naopak o nějaké libovolné sexuální příhodě, která se udála ve Skandinávii nebo v Grónsku, mluví žena. První mužova reakce: Už ti zřejmě nestačím? – Tyto reakce jsou počátkem nepřátelství, a užitečné vysvětlení těchto příhod snad docela poučných se vylučuje.“ Viz Franz Wedekind, *Flirt a jiné povídky*. Praha 1990, s. 115.

30) Druhou výraznou změnou je jistě postava Zieglera, a to počínaje výjevy z jeho večírku. Ke smyslu této postavy viz článek Altiera Scicchitana v tomto čísle *Iluminace*.

na ženu, ale o zdůraznění jejich rozmanité pravdy, která neobsahuje žádné kritérium věrnosti a souladu. Jeho plný význam se ukazuje až skrze Kubrickovo doplnění závěrečných replik, které nejprve zvyšlovňují v předloze nahlas nevyslovený mužův pocit („navždy“), jenž se však ani v předloze ani ve filmu nevztahuje k lásce a soužití, ale k probuzení („Teď jsme se snad probudili – nadlouho,“ říká Albertina/Alice), aby daly poslední slovo ženě: odmítnutí „navždy“ a potvrzení manželské lásky s tečkou jednoznačného „fuck“.

Tato tečka není redukcí lásky, ale zdůrazněním jejího přesahu přes meze vývoje společnosti, směrem k výše zmíněnému věčnému návratu, jenž směřuje *proti věčnosti* a odstředivým pohybem třídí vše, co v čase trvá.³¹⁾ Je zbytečné a marné ptát se, kdo má pravdu, protože manželská válka je stejně bezpředmětná a nutná³²⁾ jako napětí mezi jejím literárním a filmovým ztvárněním. Tyto dva vztahy nemůže spojovat záchranná síť analogie v přísném slova smyslu, vztah slova a obrazu je ovšem živlem, v němž se odvíjejí dobrodružství Alice a Billa jakožto dobrodružství sledu nevěř, k nimž přitom ani na jedné straně nikdy fakticky nedošlo. Přesun krutosti v srdci Kubrickova filmu nás proto nakonec vrací k úvaze Bazinově: „Román má jistě své vlastní prostředky, jeho látkou je jazyk, nikoli obraz, jeho důvěrné působení na izolovaného čtenáře není totéž jako působení filmu na dav v temných sálech. Avšak právě rozdíly estetických struktur činí z hledání ekvivalencí ještě delikátnější úkol, vyžadují od filmaře skutečně usilujícího o podobnost tím větší vynalézavost a představivost. Můžeme prohlásit, že v oblasti jazyka a stylu je kinematografická tvorba v přímém poměru k věrnosti.“³³⁾

Věrnost na základě odlišnosti je tedy současně formou i tématem posledního Kubrickem stvořeného univerza. Odtud proměna hesla otevírajícího obraz orgie: Schnitzlerovo „Dánsko“, odkazující k místu prázdninové touhy, nahrazuje „Fidelio“, které nepoukazuje pouze k dvojedinému tématu, ale také k hudbě a světlu, které jako by společně přejímaly roli vnitřního pojiva střetu vzájemně vnějších světů lásky. Nápadná přítomnost zdrojů hudby i zdrojů světla přímo v záběru, ať už jde o přehrávače nebo živé hudebníky, kaskády zárovek nebo svíce, jako by konečně provazovala rytmus valčíku, jenž byl u Kubricka vždy osnovou zároveň civilizace i civilizovanosti, s chvěním přenášejícím viditelnou formu na povrch negativu.³⁴⁾ „Více světla“ je především požadavkem tvůrce čili požadavkem technickým, jenž umožňuje dát viditelnou organizaci taneční závratí, v níž se propojuje ženský čas a mužský prostor. Vesmírná i manželská odyssea se ve své filmové podobě odvíjí od setkání vídeňské hudební formy a negativu Kodak 5298.

31) Pro věčný návrat jako selektivní proces viz Gilles Deleuze, *Nietzsche*. Paris 1965, s. 37n. Dodejme, že také u Schnitzlera patří poslední vyslovená věta Albertině, která zaráží manžela ještě před jeho „navždy“ varováním: „Nikdy nenahližet do budoucnosti.“ (A. Schnitzler, c. d., s. 189.) Bez zajímavosti není ani to, že závěr Kubrickova filmu v tomto ohledu převrací závěr *Così fan tutte*, v němž jde nicméně o věrnost a lásku, nikoli probuzení (Fiordiligi a Dorabella: „Věrností a láskou odměním tvé srdce. Budu tě navždy zbožňovat.“ Ferrando a Guglielmo: „Věřím ti, rozkošná krásko, ale důkaz raději nežádám.“ Do čehož vstupuje Despina: „Nevím, jestli je to sen.“).

32) Tuto charakteristiku si vypůjčuji z článku *Král komedie v řiši dobra a zla. John Woo: Face/Off*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 1, s. 109.

33) A. Bazin, c. d., s. 95.

34) Pro Kubrickovu práci se světlem při natáčení *EYES WIDE SHUT* viz rozhovor se Sydney Pollackem: *Ce que voulait Stanley*. „Positif“ 1999, č. 463 (září), s. 16 – 20.

ILUMINACE

Karel Thein: Fidelio neboli Láska manželská

Karel Thein (1961)

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

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Ústav filosofie a religionistiky,
nám. J. Palacha 2, 110 00 Praha 1)

Eyes Wide Shut

Pole Star / Hobby Films; Warner Bros., 1999 (USA)

Režie: Stanley Kubrick. **Námět:** *Snová novela* od Arthura Schnitzlera. **Scénář:** Stanley Kubrick, Frederic Raphael. **Kamera:** Larry Smith. **Střih:** Nigel Galt. **Hudba:** Jocelyn Pook. **Zvuk:** Edward Tise. **Výprava:** Les Tomkins, Roy Walker. **Kostýmy:** Marit Allen. **Produkce:** Jan Harlan, Brian W. Cook.

Hrají: Tom Cruise (William „Bill“ Harford), Nicol Kidman (Alice Harford), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Marie Richardson (Marion), Thomas Gibson (Carl), Todd Field (Nick Nightingale), Vinessa Shaw (Domino), Sky Dumont (Sandor Szavost) ad.

Další citované filmy:

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975), *Doktor Divnoláska aneb Jak jsem se snažil nedělat si starosti a mít rád bombu* (Dr. Strangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; Stanley Kubrick, 1964), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), *Krámeček na rohu* (The Shop Around the Corner; Ernst Lubitsch, 1940), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), *Rej* (La Ronde; Max Ophüls, 1950), *Shining* (The Shining; Stanley Kubrick, 1980), *Stezky slávy* (Paths of Glory; Stanley Kubrick, 1957), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Zvonek, kniha a svíce* (Bell, Book and Candle; Richard Quine, 1958), *2001: Vesmírná odyseja* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1966 – 1968).

SUMMARY

FIDELIO OR MARITAL LOVE

Eyes Wide Shut As the War of the Worlds

Karel Thein

The majority of the films by Stanley Kubrick focus on two periods – on the one hand the eighteenth century or the period of the enlightenment and great debates on progress, on the other hand the twentieth century, the era of world wars and the destruction of everything which was born of enlightened endeavours as their unruly child. This choice is also accompanied by frequent references to the Austro-Hungarian monarchy and its disintegration which stand in for the whole panorama of history and function as a connecting line between the 18th and 20th centuries. Kubrick's work as a whole, of course, does not treat the periods in question either symmetrically nor with the same means. Whilst the 20th century is more immediate on a thematic level – a fact also given since it is contemporary to film technology and does not require reconstruction of the type necessary for the “pre-film” past – the 18th century is frequently projected into individual details and objects.

The asymmetry of the approach to various temporal strata of human history is naturally only one of three important asymmetries which we will encounter in Kubrick's work. The second concerns the construction of the plot which nearly always incorporates a sudden reversal, a real and unpredictable caesura after which the film shifts to a new plane. This caesura may occur after only a few minutes or not until the latter half of the story since it is not governed by any algorithms based on the logic of a treated literary base but, on the contrary, it lays bare its consummated absorption by the film expression. The third asymmetry concerns the relationship between man and woman in general, and husband and wife in particular.

The defining moment of Kubrick's last film EYES WIDE SHUT is the marital relationship and as such it is conditioned not only by the tension between Bill and Alice but also by the carefully created light shimmer of images which induce the dreamy atmosphere. Not only in this film but also in Kubrick's entire oeuvre, the relationship between man and woman is that which duplicates both the historical movement of the chosen eras and the motion of the plot. The difference between both sexes is, then, the clearest mirror of the changes in society without ceasing to be its reverse or the place of constant return. The penetration of drastic social predestination and cosmic tension without dialectics and without solution allows for the presentation of human sexuality as a motor with a differential.

It is clear that the essence of Kubrick's adaptation lies in the *shift of cruelty* which issues from the mouth of the woman in the scene of the first quarrel, whilst, in the case of Arthur Schnitzler, it was projected into the thoughts of a man listening to a dream. This is not shift of cruelty from the man to the woman but emphasis of their diverse truth which does not carry any criterion of fidelity or harmony. Its full significance is apparent when Kubrick adds the final rejoinders which initially express the man's silent sentiment in the original book (“forever”) – in both book and film adaptation not associated with love or married life but with awakening (“Perhaps we have woken up now – for a long time”, says Albertina/Alice), and then hand the last word to the woman: the rejection of “forever” and the affirmation of marital love with the full stop of the unequivocal “fuck”.

This full stop is not a reduction of love but the emphasis of its capacity to extend beyond the confines of the development of society towards the above-mentioned constant return which itself is oriented *away from eternity* and, in a centrifugal movement, classifies everything which endures in time. It is senseless and futile to ask who is right since marital war is as groundless and necessary as the tension between its literary and film depiction. These two relationships cannot be linked by the safety net of analogy in the strict sense of the word; the association between the word and the image is, of course, the element whereby Alice's and Bill's adventures unfold as adventures of a string of infidelities which, in fact, on either side, never actually took place.

Translated by Karolina Vočadlo

Články

FOREVER

Eyes Wide Shut neboli Zkamenělá touha

Altiero Scicchitano

*Kdyby nějaký člověk procházel ve snu rájem,
obdržel květinu jako důkaz své přítomnosti,
a při probuzení zjistil, že onu květinu
drží v ruce, co bychom tomu řekli?*

Samuel Taylor Coleridge

Ve své poněkud malicherné knize, nazvané *Dva roky s Kubrickem*, se Frederic Raphael, spoluscenárista *EYES WIDE SHUT*, snaží různými způsoby uspokojit čtenáře vždy lačné posmrtných výroků. Osobně bych dal přednost lakonické formulaci, která by mohla být zkratkou Kubrickova dlouhodobě pěstovaného přístupu ke světu a k filmu. Raphael, jenž právě dočetl Schnitzlerovu *Snovou novelu*, o jejíž adaptaci režisér snil již dobrých třicet let, se během telefonického hovoru nezdržel některých výhrad – které s ním zřejmě mnozí sdílejí – ohledně možné „aktualizace“ erotických peripetií vídeňského páru z dvacátých let. Krátce a dobře, Raphael je shledává poněkud omšelými: „Vztahy mužů a žen se přece od Schnitzlerovy doby strašně moc změnily, nebo snad ne?“ Na což vždy zdvořilý a neproniknutelný Kubrick odpoví: „Myslíš? Já bych neřekl.“¹⁾

EYES WIDE SHUT jsou posledním projektem autora, který sledoval od svých začátků až do konce trpělivě a tvrdohlavě jeden jediný cíl: hledat ve všech obdobích – od prehistorie až po blízkou budoucnost – a ve všech žánrech – od fantastického až po válečný film – tkanivo obrazů a zvuků, které se hodí k tomu, aby se díky nim konstantní rysy lidství staly něčím esteticky vnímatelným, něčím, co můžeme pocítit. Tento záměr se stává zcela výslovným v patrně nejslavnější sekvenci celého jeho díla, v níž lidoop uchvácený evolučním vytržením vymrští vzhůru k nebi kost, kterou použil jako kladivo a která se promění v kosmickou loď, zapojující se do valčíku na oběžné dráze. Historické a antropologické hledisko je zde rozdrceno drastickou stříhovou zkratkou,²⁾

1) Frederic Raphael, *Deux ans avec Kubrick*. Paris 1999, s. 38.

2) Naše paměť obvykle tuto elipsu rekonstruuje jako prolínání, anebo jako překrývání, v němž se vesmírný koráb objevuje přesně v tom bodě plátna, z něhož právě zmizela kost. Ve skutečnosti jde o postup jednodušší a zároveň znepokojivější. Kost se otáčí v nebeské modři, přičemž kamera její vzestup sleduje jako by s obtížemi – tedy naopak, než jak sleduje kamera letící list v úvodní sekvenci snímku *FORREST GUMP* –, takže kost nakonec dokonce zmizí za horním okrajem plátna, na němž se znovu objeví až když

nastolující kontinuitu nezáživné slávy, jejímž hudebním ekvivalentem je prostě homonymní narážka vedoucí od Richarda Strausse u lidoopů k Johannu Straussovi na rovině science-fiction.

Celá řada kritiků označila tento režisérův projekt za příliš jednotvárný, a to podle všeho také proto, že jeho realizace se ujalo umění, které se zjevně soustřeďovalo – omezovalo? – na vyhledávání a zachycování prchavých rysů skutečnosti, a nikoli na spatření a upřené sledování toho, co zůstává ve skutečnosti po celá staletí neměnné a má povahu monolitu. Tento projekt rozčiloval tím více, že u Kubricka naráželo myšlení usilující o absolutno zcela nevyhnutelně na mez, na níž se ukazovala niterná omezení lidského jedince. Všichni kritikové, kteří přistupují k filmu ze stanoviska vágně odvozeného od bazinovského humanismu, jsou proto nutně náchylní k tomu, aby se od výsledné mrazivé podívané a klamavé fantasmagorie odvrátili.

Sledování dobrodružství Williama Harforda ve snímku EYES WIDE SHUT probouzí stejně hořkou a ironickou chuť: mnoho povyku pro nic, celá složitá stavba vybudovaná jen kvůli tomu, aby mohl znovu spát se svou vlastní ženou. Pomysleme však na Kubrickovu vášeň pro *Odyseu*, která vypráví v podstatě stejný příběh...

* * *

Možná tak začínáme chápat prudce záporné reakce některých kritiků na dlouhou cestu do oblasti sexuality, během níž Bill Harford-Tom Cruise prochází pestrým a paranoidním světem, s vytřeštěným pohledem toho, kdo poprvé skutečně vidí hrůzu své vlastní situace, podobně jako malý Danny v *SHINING* otevíral oči dokořán tváří v tvář odhalení zároveň minulosti a budoucnosti, kterou představovala mohutná herakleitovská řeka rudé krve, tváří v tvář nevyhnutelnému vidění času krvavé lázně, prýstící trhlínami jindy tak bezpečného výtahu. Neboť tím, co otřásá duchem mladého newyorského lékaře – a jeho ženy, která hledí do zrcadla, v němž se polibky jejího muže zdvojují v opakování, jež je zbaveno těla –, je samotným množováním sexuálních motivů zprostředkovaný objev, že jeho existenci ovládá, určuje a řídí něco jiného. A že tímto jiným, touto „látkou, z níž jsou utkány naše sny“, není nic jiného než čas, jehož ztělesněním se zde stává věčná naléhavost tělesné touhy.

V Kubrickových filmech se stále objevují postavy, jejichž snaha manipulovat událostmi a ovládat je končí nezdarem, když se proti nim na základě dynamiky „pokropeného kro-piče“ obrací síly, ať už vojenské, společenské, nebo dokonce nadpřirozené, proti nimž je lidský jedinec zcela bezmocný, ony síly, které jej vymezují a určují mnohem více, než jeho vlastní slova a činy. Tak je tomu například u umělé ruky doktora Diynolásky, bio-mechanického výrůstku, jenž se v rámci burleskní parodie na dialektiku těla a du-

klesá dolů, načež se ze záběru definitivně ztratí a vidíme pouze modré nebe. Teprve v tuto chvíli se objeví vesmírem plující loď, která začíná sestupovat k orbitální stanici. Takový řemeslný a téměř nešikovný postup a způsob, jímž je vystavena na odiv jeho umělost, umožňují Kubrickovi dosáhnout působivého účinku, jenž je v jeho díle častý: poskytnout divákovi plnou rozkoš z filmového jazyka, ale zároveň umožnit reflexi týkající se postupů, které jsou tomuto jazyku vlastní. Tento prvek bychom mohli označit za mentální podívanou.

cha pokusí uškrtit svého vlastního pána, a nakonec se napřímí v nacistickém pozdravu. V EYES WIDE SHUT hraje tuto roli příšerná zkamenělost orgie, která stejně jako přízraky ze 4. července 1921 ve filmu SHINING vymrští Harforda do světa, jehož už není pánem. Do světa, jenž by byl podle více psychoanalytického výkladu světem-fantasmatem, podobným počítači HAL 9000, který byl sice stvořen s jeho pomocí, avšak jeho fungování nabylo dokonalé autonomie.

Orgie znepokojuje svou anachroničností, v níž jako by se vše vznášelo mimo čas, počínaje tajuplnou liturgií, která předchází hýření, a tím mu dává pečeť zesvětštělého rituálu a konče předměty – knihovny se starými knihami, benátské masky z osmnáctého století – a sexuálními pozicemi, redukovanými na živé obrazy od Bosche po Sada a místy působícími pouze jako čistý znak, strnulá reprezentace nemožného aktu: v přízračné kámasútře drahé režisérovi SHINING zde mimo jiné vidíme ženu provozující cunnilingus, aniž by si sundala masku.³⁾ Sídlo, v němž se odehrává tato teatrální orgie, je stejně jako Hotel Overlook duševním prostorem věcí, které jej obývají odevždy. Narozdíl od jedince nejsou vepsány do času, ale jsou časem samotným. Odkud se toto sídlo vzalo? Ze schnitzlerovské Mitteleuropy, která povstala z rozvalin a byla přesazena do New Yorku? A nepochází snad spíše z doby osvícenství, onoho Kubrickova oblíbeného osmnáctého století, v němž Jakub vyprávěl svému pánu o utopickém zámku, na jehož průčelí stálo: „Nepatřím nikomu a patřím všem. Byli jste zde dříve, než jste sem vkročili, a budete zde ještě, až odsud odejdete“?⁴⁾

Proto účastníci orgie Billa nutně odhalí a vyzvou ho, aby se před shromážděním masek svlékl. On, jenž přišel, aby „se pouze díval“, jako by zapomněl, že není možné vstoupit do obrazu, neboť je nemožné zavést časovost tam, kde je pouze čas. Ve světě, v němž vše vždy již nastalo, je nový příchozí nevyhnutelně vetřelcem. Bill je pohlcen kulturní podívanou, která se nanášela a usazovala po staletí, Gorgonou, která pozoruje, sleduje a obnažuje toho, kdo ji pozoruje. Je bezbrannou obětí tyranského a neustálého pohledu, který jej vidí dříve, než může být sám zahlédnut. Strach dítěte z toho, že je někdo vyslídí i na těch zdánlivě nejbezpečnějších místech, jinými slovy překvapí na toaletě – v této přinejmenším od LOLITY velmi kubrickovské místnosti –, se v EYES WIDE SHUT stává hlavním a rozporným pocitem. Film proto nepřestává zmnožovat různá schémata sledování, a to od prvního obrazu, jenž doslova odhaluje tělo Nicole Kidmanové, jejíž nahota je ukázána bez jakéhokoli úvodu, stejně jako Brigitte Bardotová v POHRDÁNÍ. Obrazová krása tohoto aktu vychází ze zručně namíchané směsi erotismu, jenž náleží zároveň každodennosti i naší mysli: svlékání Kidmanové vypadá přirozeně, přestože je současně řízeno přesně vypracovaným plánem. Odehrává se v neurčitelném čase a prostoru; ještě než začne, celý film se jeho prostřednictvím přesune do autonomního a zneklidňujícího světa: je nemožné přesně říci, kde a kdy Nicole Kidmanová ukazuje své tělo, a dokonce ani zda si je vědoma toho, že jej ukazuje, a stejně nevyhnutelně se vynoří otázka, kdo

3) Ze SHINING připomeňme především nemožnou felaci, kterou provádí zcela maskovaný přízrak na jiném přízraku před vytřeštěnými očima Wendy Torrancové. Když přízrak zdvihne hlavu, jeho tvář zakrývá zvířecí maska, která je napůl medvědem a napůl kancem, což přízračný účinek ještě násobí.

4) Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*. Paris 1973, s. 56.

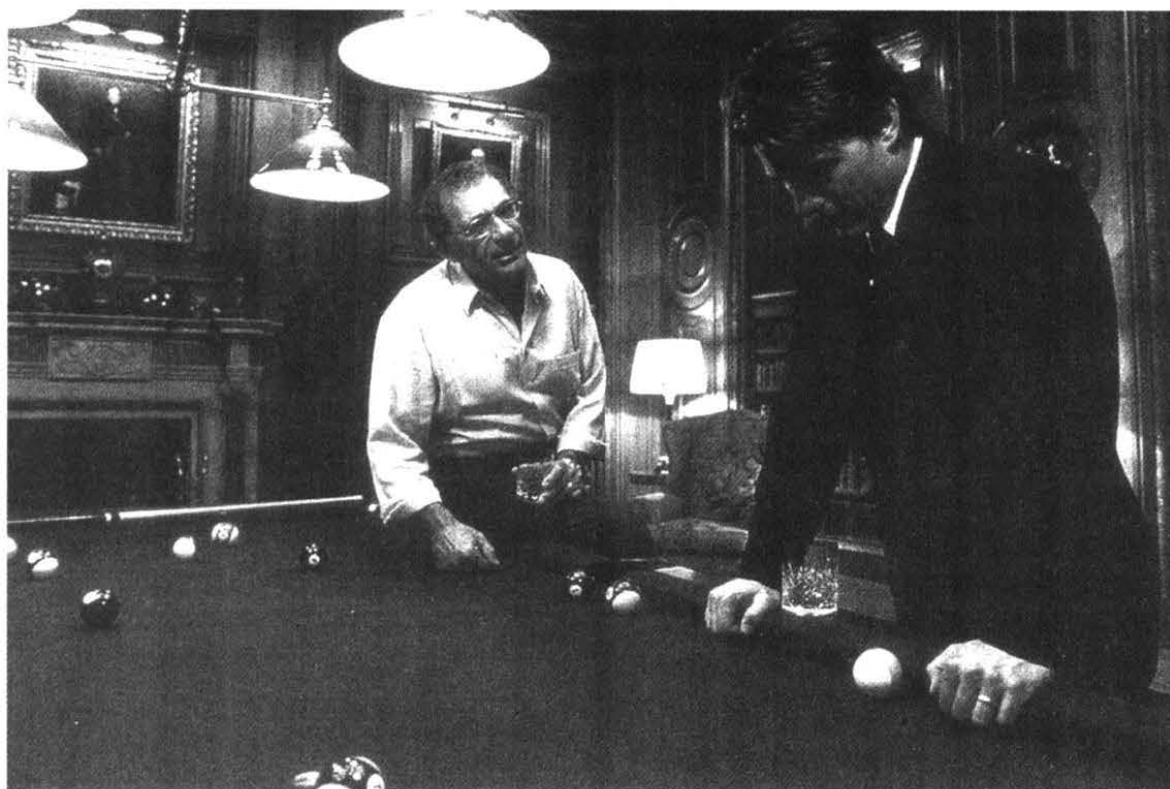
nebo co⁵⁾ toto tělo vidí. Odtud krajní rozpaky diváka, jenž se nemůže rozhodnout, zda je za skutečnost, že vidí dotyčný akt zezadu, odpovědný voyeurický pohled, anebo zda jde o gesto naprosté lhostejnosti ze strany ženy. Na doplnění zápletky tohoto obrazu, jenž by mohl být v rámci EYES WIDE SHUT tím, čím byl bezbarvý monolit ve snímku 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, dodejme, že když sukně Kidmanové padá k zemi, zjišťujeme, že nemá kalhotky, což je pro mužskou fantazii vždy znovu překvapení a z příslušné sekvence to činí nejkratší striptýz v dějinách filmu, téměř podprahový akt (všeho všudy sedm vteřin).

Díky tomu se ve filmu nejsoukromější místo stane místem ne-li přímo veřejným, pak alespoň vystaveným pohledu druhých – a samozřejmě pohledu našemu. Už v tuto chvíli přechází EYES WIDE SHUT od příslibu erotismu – jenž nebude naplněn, což by mohl být jeden z důvodů poměrného obchodního neúspěchu – ke zpochybnění právě toho prostoru, jenž je především v dnešní době přelomu století snad posledním ostrůvkem osobní svobody. Kubrick rozsévá ve snovém crescendo pohledy, které se upírají na Williama Harforda – a ten je zároveň dojemně přesvědčen, že je účastníkem podívané: dvojice masek, které se k němu obracejí ve scéně orgiastického rituálu, bezpečnostní kamera, která ho filmuje při vstupu do sídla, neznámý muž, který ho sleduje v ulicích New Yorku. Stupňované sledování podle mě dosahuje vrcholu nikoli ve chvíli, kdy je Harford na orgii vyzván, aby si sundal masku a plášť, ale ve dvou doplňkových scénách, které každá svým způsobem vyznačují konec – nebo snad spíše mez – Billovy cesty.

V první z nich se na druhý den po orgii Harford vrací k sídlu, aby našel pouze jeho zamčenou bránu. V tu chvíli mu uniformovaný lokaj⁶⁾ předá dopis, na jehož obálce je napsáno jeho jméno. Uvnitř dopisu je pak nejasná hrozba bez určení adresáta: „Zanechte svého pátrání, které je naprosto zbytečné, a považujte tato slova za druhé varování. Ve vašem zájmu doufáme, že dalšího již nebude třeba.“ Povahu „varování“ dopis neodhaluje, neboť je jím právě dopis sám, přesněji řečeno jméno uvedené na obálce. Bill nikdy nespátí tváře skryté pod maskami, ale všechny masky vědí, že on je William Harford: krajní ponížení, jemuž je vystaven ten, kdo věří, že jeho navštívenka mu zjedná

5) Tato formulace není zbytečná: víme, že otázka oka má u Kubricka ústřední význam, a to natolik, že nic nám neumožňuje pokládat zdroj pohledu v této scéně za antropomorfní. Hypotéza kamery-boha, o níž tak často hovoří Kubrickovi vykladači, se opírá zejména o subjektivní záběr monolitu z filmu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA. Nelze jí ale vysvětlovat vše a užívat ji jako interpretační zkratku, jakkoli se nám jistě zamlouvá představa transcendence, která by nebyla lhostejná k půvabům Nicole Kidmanové. Řekněme spíše, že Kubrickovy filmy jsou místem, v němž je vše doslova nadáno pohledem, což platí v nejvyšší míře o předmětech stvořených lidskou rukou (počítač HAL 9000 v 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, puška ostřelovače ve FULL METAL JACKET, falické sochy v MECHANICKÉM POMERANČI), které tím dosvědčují svou autonomii, svou často smrtící, vždy hroživou subjektivitu.

6) Lokaji, sloužícími, barmany se to v Kubrickově díle jen hemží, přičemž jejich oděv a jazykové obraty utvářejí zvláštní rozměr moci. Dochází zde k podivnému převrácení: osoby, jejichž úlohou je sloužit lidem, jim přirozeně začínají vydávat rozkazy. Neboť právě tyto osoby patří do hierarchie sekularizovaných kódů, kosmu (často zlověstnému, jako například v SHINING), jehož svrchovaná jistota je plná jednoznačných znaků – kostýmů a strnulých slovních obrátů – a v němž může i ten poslední pěšák nalézt své místo a utlačovat toho, kdo v něm žádné místo nemá. Stejná strategie vítězství znaků nad svobodou se projevuje v motivu uniformy ve STEZKÁCH SLÁVY a ve FULL METAL JACKET stejně jako v kostýmech BARRY LYNDONA.



*Nad červeným sukнем kulečnicku odhaluje Ziegler režii,
jejíž byl William obětí, ale tím jen vytváří režii novou*

Foto archiv

přístup i do těch nejuzavřenějších klubů, aby nakonec zjistil, že jej všichni znají jako Nikoho, ubohého Odyssea.

Druhou z těchto scén je rozepře mezi Williamem Harfordem a Victorem Zieglerem o smysl celé příhody v místnosti s velkým kulečnickem potaženým červeným sukнем, která připomíná nádhernou úvodní sekvenci *LOLITY*, v níž se Quilty – tragikomická nápodoba Zieglera – pokoušel uniknout své smrti směšnou partií ping-pongu. Do této místnosti je soustředěna celá podstata moci, díky níž může Ziegler zvítězit nad Williamem tím, že postupně probírá etapy jeho cesty z uplynulé noci. Nejde tedy, jak se občas mylně psalo, o scénu nešikovně didaktickou, ale o předvedení didaktiky samotné, onoho násilí, jehož se dopustí ten, kdo je díky svému hierarchickému a prostorovému postavení obdařen pedagogickou řečí, mocí jazyka. První věta, která výslovně „zahajuje“ celý Zieglerův slovní záměr, je vypůjčena z novějších hororových snímků, avšak přesazení na půdu „klidné síly“ bohatého měšťana ji činí jinak a děsivě naléhavou. Během poklidné mondénní konverzace, poté, co svého hosta obklopil uklidňující atmosférou přepychu a požitkářství, se Ziegler zadívá Williamovi přímo do očí a téměř beze změny tónu oznámí: „Vím, co jsi dělal včera v noci.“ I know what you did last night: sedm prostých slov, která jsou téměř parodií pubertálních krváků, a přesto se v místnosti vznášejí jako děsivá hádanka bez odpovědi. Včera v noci se William jen násilím vymanil z objetí ženy, která se mu vyznala před mrtvolou svého otce, setkal se s prostitutkou, aniž by s ní nakonec měl pohlavní styk – později objeví, že byla seropositivní –, zhlédl

pantomimu orientálních pedofilů, rozehranou kolem karikatury Lolity, stal se nezvaným svědkem orgie, během níž byl odhalen atd.

I know what you did last night: znamená to, že Ziegler ví o všem, co se odehrálo, tedy v krajním případě i o onom prvním hybateli, jímž je pokušení nevěry, k němuž se Alice svému muži doznává v *sanctum sanctorum* jejich ložnice, anebo je mu snad z toho všeho známo jen něco? A o čem v takovém případě ví? Vzápětí se ukáže, že Ziegler se zajímá především o to, co se odehrálo během orgie, ale jeho věta se nepřestává vznášet v místnosti jako sirná a hrozivá pára, v níž je otištěna původní, téměř nadpřirozená moc.

Cestovatel si svou totožnost uchovává tím, že i když nemůže úplně ovládnout svůj osud, zůstává pánem své řeči: Odysseus je zároveň tím, kdo cestuje, i tím, kdo o této cestě vypráví, kdo ji líčí těm, kteří zůstali. V EYES WIDE SHUT prožívá Harford násilný zásah do svého vlastního vědomí v té míře, v níž nemůže být jedinečným protagonistou své Odysseje, jejímž vlastníkem je v řádu slov Ziegler. Ten také provádí jakousi primitivní psychoanalýzu (pochybnou, neboť jistě osobně zaujatou), jejímž prostřednictvím rekonstruuje celé dobrodružství a dává mu konečný smysl. To Williama nutně zneklidní, protože události, k nimž došlo minulé noci, nemohou Zieglerově interpretaci beze zbytku odpovídat, a to tím spíše, že chybí jakákoli záruka samotné možnosti jejich logického zřetězení (a subtilní snový charakter filmu vyplývá rovněž z této nejistoty). Záměr – stejně jako cíl – celé cesty je vlastně odsunut do nepřístupné oblasti za obzorem, avšak ani to k ní Billovi nedává slovní klíč, kýžené očistné řešení. Tohoto cíle se ostatně *in extremis* chopí jeho žena Alice, později však zjistíme, že tak učiní velice dvojznačným způsobem.

Aby mohla Zieglerova vládnoucí síla účinně zasáhnout, musí být autorita řeči absolutně chráněná před jakýmkoli převrácením: rodiče ti mohou vynadat, ty však nemůžeš vynadat rodičům; seržant Hartman z filmu FULL METAL JACKET tě může nazvat buzerantem, ty mu však nemůžeš oplatit stejnou mincí. V klamně bezpečném světě EYES WIDE SHUT je vláda jednosměrné řeči nastolena již na samém počátku sekvence – tedy před výše komentovanou záhadnou poznámkou –, a to ve svůdné podobě nezištného daru: když William pochválí vzácnou velmi starou skotskou, Ziegler lékaři nabídne, že mu dá poslat celou bednu, což je velkodušnost, kterou by mu jeho partner nikdy nemohl oplatit. Dar je použit jako strategická zbraň, která otevírá celý prostor vztahů založených na hierarchii tím strnulejší, čím lépe je skryta.

Později, poté co přikročil k jádru věci, si Ziegler přisvojí i další slovní figuru jednosměrné moci, kterou má Kubrick ve velké oblibě a která náleží k onomu světu dětinské obraznosti, jenž tak často vládne jeho dílu: sprostá slova. Když mluví o okolnostech orgie, miliónářský gentleman označuje klavíristu Nicka Nightingala, jenž vyzradil Williamovi heslo, výrazem „little cocksucker“; záhadnou maskovanou ženu, která se nazítří objeví v márnici, nazve pouhou „kurvou“ a navíc „feťačkou“. Moc je u Kubricka vždy více či méně přímočaře spojena s tím, co je triviální, co je vulgární (proto se ve filmu DOKTOR DIVNOLÁSKA studená válka proměňuje ve frašku prostopášné apokalypsy). Nad červeným sukem kulečníku odhaluje Ziegler režii, jejíž byl William obětí, ale tím jen vytváří režii novou. Poté, co jím otřásla síla obrazů, se Bill dostává do područí autoritativní promluvy, podobně jako mladí vojenští rekruti ve FULL METAL JACKET, kteří byli zbaveni veškeré vlastní vůle všepohlcujícím proudem sprostých nadávek seržanta Hartmana, pochodujícího

po jejich světnici v Parris Island (je snad náhodou, že také v tomto případě měla podlaha barvu stejně červenou jako krev?).

Je vlastně překvapivé, že Zieglerova prozaicky banální slova potvrzují, co nás už dávno napadlo, totiž že to vše nebylo v zásadě nic jiného než hra na slepou bábu. A že právě v této chvíli, v níž je naše interpretace konečně potvrzena, se nám začíná zdát podezřelá. Vzpoura školáčků tváří v tvář profesorovi: proč prosadit zjevnou odpověď, ne-li proto, aby se tak lépe skryla pravda?

Přísně vzato můžeme říci, že Billova *Odyssea* se odehrává čtyřikrát: 1. noční itinerář, během něhož události poprvé přímo zasáhnou sítnici i ducha hlavní postavy; 2. denní itinerář, v němž se Bill vrací na místa událostí ve snaze nalézt „racionální“ odpověď na své snění z předešlé noci; 3. první slovní itinerář během konfrontace s Zieglerem; 4. druhý slovní itinerář během závratné závěrečné elipsy, která v jediném stříhu pohltí Billovo vyprávění určené jeho ženě, takže divák se nikdy nedozví, jak vlastně znělo, ovšem ví, že k němu došlo a že zabralo celou noc, čímž věrně reprodukovalo časovost vyprávěných událostí, tak jako Borgesova mapa, která měla kvůli přesnosti pokrýt celé zobrazené území. Máme tedy co činit s narativní strukturou opravdu podobnou noční můře, v níž je vyprávění pohlcováno ve svých vlastních zákrutech, v níž nabývá tvaru spirály, dráhy planety, která by soběstačně obíhala po své dráze v naprosté prázdnotě. A pokud bychom chtěli tento motiv vidět ve šťastnějším světle, mohl by nám připomínat onen vířivý tanec, jímž je valčík.⁷⁾

William ztracený mezi množícími se maskami se ocitá v tantalovském postavení člověka, jenž vidí zjevení. Odtud oxymoron v názvu, *EYES WIDE SHUT*, jenž je sám takovým obrazem: skutečností příznaků, příznakem skutečnosti. A tak jako Tantalos, ani William nikdy nepřechází od touhy k jejímu naplnění, stejně jako Jack Torrence nakonec v *SHINING* nedokáže zlikvidovat svou rodinu. Neúspěch vždy a všude: po celou svou dráhu se Kubrick ve svém fanatickém hledání dokonalosti nepřestal zabývat všemi podobami a rejstříky nekonečného selhávání každého programu (politického, vojenského, milostného, počítačového apod.), a to počínaje zavazadlem, z něhož na letištní dráze vytryskne marný déšť dolarů (*ZABÍJENÍ*), a konče zabřednutím do války (*FULL METAL JACKET*); počínaje zastaveným společenským vzestupem (*BARRY LYNDON*) a konče definitivním zánikem lidského rodu (*DOKTOR DIVNOLÁSKA*). Scéna s maskou, položenou na polštář vedle jeho podřimující ženy, odsuzuje Williama k bloudění (věčnému jako v případě těla kosmonauta Franka Poola ztraceného v kosmu filmu 2001: *VESMÍRNÁ ODYSSEA*?) v onom rozměru, v němž skutečnost a sen, bdění a spánek, napětí a jednání, fantasma a pohlavní splynutí vytvářejí jediné nerozlišené tkanivo prostoru a času.

7) Tato struktura se poprvé, byť v roztržité podobě, objevuje již ve druhém Kubrickově „oficiálním“ filmu, jímž je *ZABÍJENÍ*, a zcela radikálním řezem pak rozděluje na dvě zrcadlové polokoule *MECHANICKÝ POMERANČ*. Konečně v *SHINING* se dvojník stává hlavní a opakovanou figurou, jejíž účinky na závratnou konstrukci zápletky bychom mohli vypočítávat do nekonečna. Pro zjednodušení můžeme říci, že příběh šíleného správce, jenž ničí svou vlastní rodinu, je vyprávěn dvakrát (přesněji řečeno, je dvakrát vyprávěn opakovaně), což Kubrickovi umožňuje propůjčit celému filmu naprosto nebývalou tvářnost: dokázal natočit současně děsivý příběh a esej o strachu (v delší verzi snímku, kterou sám režisér přestříhal a zkrátil jen několik týdnů po americké premiéře, je tento postup ještě zjevnější, ovšem také trochu mechaničtější a nucenější).

Léčku, z níž unikne teprve svou smrtí („Život jde dál, milý Bille, a pak se jednoho dne zastaví,“ říká pán času Ziegler).

Obraz Williama, otřeseného při pohledu na Alici spící vedle masky, kterou měl na sobě při orgii, vykřikuje následující poznání: už nikdy si nedovol věřit, že tak prostý úkon, jaký konají muž a žena, když leží spolu, se může opravdu odehrát jinde než jen ve tvé obraznosti. Nic takového se nikdy nestalo, a nikdy se to nestane. Tvůj život a tvou smrt ovládá někdo jiný než ty – a vždy je ovládat bude.

Poslední Kubrickův film tedy není filmem usmíření. Alicin monolog v hračkářství, jímž celý příběh končí po vyslovení již dnes slavného fuck, totiž reprodukuje (pouze v podobě na první pohled méně nápadné) zásadní dvojznačnost, kterou končí většina Kubrickových filmů. Záhada, jež je obsažena v Alexových slovech „jsem vyléčen“ ve filmu MECHANICKÝ POMERANČ, ve fotografii, na níž vidíme Jacka Torrance uprostřed oslav Dne nezávislosti roku 1921, a také v ráně z milosti, jež dorazí trpícího snipera ve FULL METAL JACKET (záchvěv lidskosti, nebo konečně završení výcviku k vraždění?), se zároveň dotýká samotné podstaty toho, co říká Alice. Je totiž doslova nemožné rozhodnout, zda se jedná o výraz nového sjednocení páru, nebo ústup na zástěnu měšťanské morálky. Nemůže jít o obojí zároveň, a i když bychom rádi znali správnou odpověď, nikdy se jí nedočkáme.

* * *

Několik vteřin před koncem filmu Alice doznává, že ji děsí slovo forever, „navždy“. Čas je oním bodem nehlubší sklíčenosti, do něhož se soustřeďuje Kubrickova ontologická úzkost, a právě proto jde strach dokonce i z hvězdného a cyklického dítěte ze závěru filmu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, jež bylo až do tohoto posledního snímku jediným „kladným“ finále v celé jeho filmografii. Forever, and ever, and ever! Tak zní nejnaléhavější refrén celého Kubrickova díla, refrén vždy vyznívající jako hrozba. Setkáváme se s ním již v LOLITĚ a MECHANICKÉM POMERANČI, a rovněž v SHINING ho Dannymu, jedoucímu na tříkolce, sborem našeptávají přízračná dvojčata jako předehtu k záplavě krve: „Come and play with us. Come and play with us, Danny. Forever, and ever, and ever.“

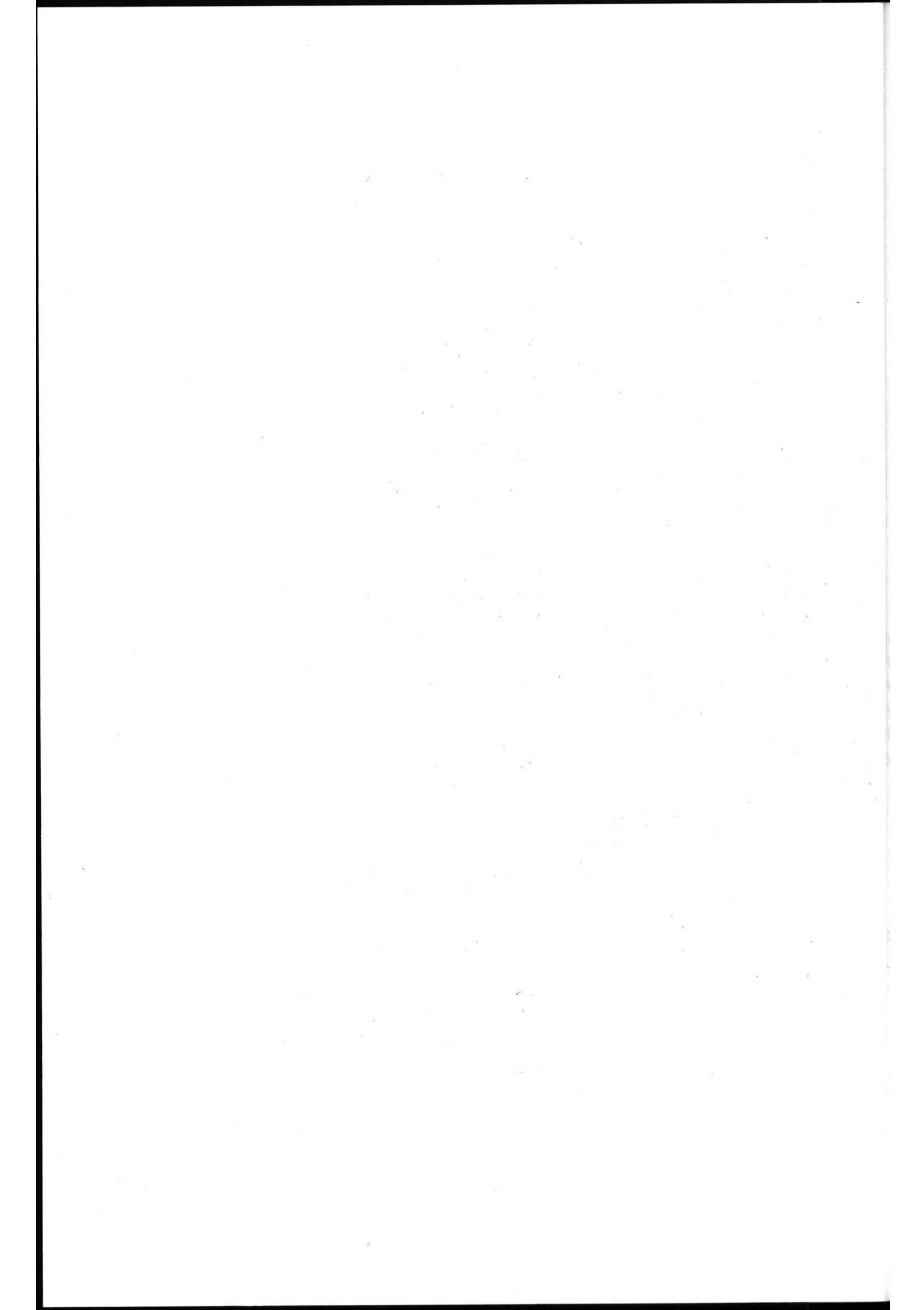
Přeložil Karel Thein

Citované filmy:

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975), *Doktor Divnoláška aneb Jak jsem se snažil nedělat si starosti a mít rád bombu* (Dr. Strangelove; or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; Stanley Kubrick, 1964), *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), *Mechanický pomeranč* (A Clockwork Orange; Stanley Kubrick, 1970), *Pohrdání* (Le Mépris; Jean-Luc Godard, 1963), *Shining* (The Shining; Stanley Kubrick, 1980), *Stežky slávy* (Paths of Glory; Stanley Kubrick, 1957), *Zabíjení* (The Killing; Stanley Kubrick, 1956), *2001: Vesmírná odyssea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1966 – 1968).

Poznámka o autorovi

Altiero Scicchitano, narozen 1971 v Římě, žije a pracuje v Paříži. Studoval literaturu a filmovou teorii na univerzitách Paříž IV a VII, absolvoval s prací o Jorge Luis Borgesovi. Externě spolupracuje s francouzskými a italskými časopisy (Les Temps modernes, La voix du regard, Microméga, Bianco & Nero, La Stampa). Vydal knihu *Emidio Greco – Lo splendore del nulla* (Edizione Scryptorium, Torino 1995). Text o EYES WIDE SHUT vychází nejprve v Iluminaci, francouzská verze vyjde začátkem roku 2001 v časopise Esprit.



Články

**GODARDOVO POHRDÁNÍ:
O PAMĚTI A SMRTI (VE) FILMU***Lang a Godard: pokus o dvojportrét*

Petr Málek

*Plynoucí čas, který nezná smrt,
je špatnou nekonečností ornamentu.*

Walter Benjamin

Capri. Rok 1963. Na střeše pověsné Malaparteho vily filmový štáb natáčí záběr, ve kterém Odysseus znovu spatří svou vlast. K režisérovi přistupuje jeden z asistentů a říká: „Můžeme jet, pane Langu.“ Fritz Lang vydává pokyny a (diegetická) kamera se dává do pohybu. Vidíme Odyssea hledícího na moře a pak už jen nekonečnou prostoru blankyt-né modři, v níž se rozpívá hranice moře a oblohy: obraz-poselství záhadné a podmani-vé krásy. „Tiše“, ozývá se francouzsky hlas off a jako ozvěna mu z megafonu odpovídá „silenzio“. A pak už prázdno, konec záběru i konec filmu POHRDÁNÍ: modrý titulek Fin, doprovázený posledními akordy hudby Georgese Delerueho.

Drobnou roli asistenta, který přistoupil k Langovi, vytvořil Jean-Luc Godard, skutečný režisér POHRDÁNÍ. Byli jsme svědky vzácného kinematografického setkání, zaznamenané-ho na pás filmu, jehož (ú)hlavním tématem je film sám. Protagonisty tohoto pozoruhodné-ho setkání takřka na den dělilo čtyřicet let. (Fritz Lang se narodil ve Vídni 5. prosince 1890, Jean-Luc Godard 3. prosince 1930 v Paříži.) Ten první tomu druhému mohl tedy být otcem – biologickým, ale i uměleckým. Mezi oběma režiséry leželo také čtyřicet let dějin kinematografie. V roce Godardova narození uplynuly sotva tři roky od chvíle, co film promluvil, a Fritz Lang byl v té době už mezinárodně proslulým a respektovaným tvůrcem; právě dokončoval svůj první zvukový film VRAH MEZI NÁMI a zbývaly mu již pou-hé tři roky, než se po pověsné (a v nejnovější „langovské“ literatuře zpochybňované) Goebbelsově nabídce převzít vedení německého filmového průmyslu raději vydal na ne-jistou cestu exulanta, aby podstoupil svou vlastní odysseu, jež měla skončit, ale neskon-čila návratem do vlasti až po celém čtvrtstoletí v roce 1958. Lang sice v Německu nato-čil ještě tři filmy, ale nakonec jeho pokus o návrat končí rozčarováním.¹⁾ A energické

1) Volker Schlöndorff tuto dobu později vylíčil takto: „Protože nemůže vycházet a necítit se přitom cizin-cem, uzavírá se Fritz Lang do mezinárodní anonymity hotelového pokoje. Aby tuto zemi, kterou stále mi-luje, zase našel, musí ještě jednou vycestovat, znovu se připojit k emigrantům ve Francii a v Americe.“ Cit. dle Wim Wenders, *Dech andělů*. Praha 1996, s. 59.

zvolání „kamera“, jež slyšíme v poslední scéně POHRDÁNÍ, je jeho faktickým rozloučením s filmem. POHRDÁNÍ, jakkoli zalité sytými barvami Středomoří, si tak v sobě nese něco z podzimní **melancholie loučení**.

Godardovi v době natáčení POHRDÁNÍ bylo třicet tři let, věk pro muže – patrně nejen pod vlivem křesťanské tradice – zlomový, kdy se začíná ohlížet a v tom ohlédnutí nemůže nebýt smutek z nenávratné ztráty. POHRDÁNÍ je navíc poznamenáno bolestí z rozchodu, který Godard právě prožíval se svou tehdejší životní i uměleckou partnerkou Annou Karinovou (kameraman filmu Raoul Coutard později POHRDÁNÍ označil za „million-dollar love-letter“ pro A. K.).²⁾ Je symbolické, že právě v tomto kruciólním roce Godard natočil dva tak rozdílné filmy: na jedné straně KARABINÍKY, do té doby jistě svůj nejprovokativnější, nejanarchističtější a také vůči očekávání publika nejbezohlednější film, jímž pak zákonitě vystoupil na vrchol komerčního neúspěchu, na straně druhé POHRDÁNÍ, jež se jak z hlediska estetického, tak výrobního (velký rozpočet, mezinárodní koprodukce, obsazení hvězd) přiblížilo hlavnímu proudu filmové tvorby, což, myslím, velmi pěkně vyjadřuje lapidární hodnocení jednoho z producentů filmu Carla Pontiho: „Relatively normal, for him.“ Jeví-li se však POHRDÁNÍ ve srovnání s Godardovými předchozími snímky méně radikální, není o nic méně nezávislé, uchovává si jejich subverzivní potenciál: Godardův první velkorozpočtový film je zároveň ironickým (a neméně nostalgickým) komentářem produkce takového filmu, doprovázeným destrukcí tradičního scénáře, stylistickými impertinencemi, „zneužitím“ obsazených filmových hvězd.³⁾ V jistém smyslu předznamenává Godardovu schopnost „přežít Novou vlnu“ (Serge Daney), integrovat se do filmového průmyslu, ale naprosto osobitým způsobem, jenž neznamenaá přizpůsobení se, ale je naopak nesen gestem hledání, prolamování stále nových hranic. Výstižně tuto Godardovu pozici popsal v jednom rozhovoru pro Cahier du Cinéma Gilles Deleuze: „Godard všechny předběhl a poznamenal, ale nikoli na cestě úspěchu, ale spíš že sledoval vlastní linii, linii aktivního útěku, ustavičně lámanou, cikcakovitou linii v podzemí. Je jisté, že filmu se víceméně podařilo uzavřít jej v samotě. Lokalizovali ho.“⁴⁾

Film JLG/JLG, „autoportrét v prosinci“ vypovídá o tíži takové **samoty**; je to samota trojnásobně odstupňovaná: samota umělcova domu, proměněného v slonovinovou věž, jejíž interiér, vyplněný stovkami knih, videokazet a výtvarných reprodukcí (paměť kultury), mobilizuje poslední zálohy niternosti; samota zimní krajiny kolem ženevského jezera,

2) O tom, jaký význam Godard tomuto vztahu přikládal, svědčí jedna známá epizoda: když Cahiers du Cinéma věnovaly zvláštní číslo Nové vlně (č. 138, prosinec 1962), vyžádala si redakce od každého z jejích reprezentantů fotografii. Na té, co obdržela od Godarda, je JLG vidět v pozadí, nezřetelně, zaměřen v druhém plánu nádherného portréty Anny Karinové.

3) V tomto směru je více než výmluvný fakt, že z filmů s Brigitte Bardotovou bylo POHRDÁNÍ (vedle SOUKROMÉHO ŽIVOTA Louise Mallea) komerčně nejneúspěšnější a vydělalo nejméně peněz. Pokud šlo o velký rozpočet, POHRDÁNÍ sice skutečně patřilo k nejnákladnějším filmům vyrobeným ve Francii v roce 1963, ale Godard je – jak sám později řekl – natáčel vlastně jako film nízkorozpočtový, neboť většinu peněz spotřebovaly honoráře pro Bardotovou, Palance a Langa. Srov. Jacques Aumont, *The fall of the gods: Jean-Luc Godard's Le Mépris (1963)*. In: Susan Hayward – Ginette Vincendeau (Ed.), *French Film: Texts and Contexts*. London – New York 1990, s. 217.

4) Srov. Gilles Deleuze, *Rokovania 1972 – 1990*. Bratislava 1990, s. 50.



*Dvojportrét Fritze Langa a Jean-Luc Godarda z dokumentu *Le bébé et le dinosaure* – plastické gesto rukou „kopíruje“ takřka shodné gesto z Langova („schielovského“) autoportrétu z počátku století*

Foto archiv

kde Godard podniká své „bezúčelné“ procházky, na nichž mu vítr prohánějící se nad vodami přináší (a odnáší) fragmenty dialogů ze starých filmů (Nicholas Ray), útržky vět oblíbených spisovatelů (Dostojevskij), hudební citáty z milovaného Beethovena (*Eroika*); a konečně samota „deníku“ či spíše školního sešitu, manifestující jednotu „zralého“ Godarda s tím snad šestiletým chlapcem, jehož hluboce melancholická tvář se na nás dívá z fotografie, jež je jakýmsi leitmotivem celého filmu. Z bezútěšné samoty slov, vystupujících z bílých stránek sešitu, se rodí řeč „deníku“: enigmatická, fragmentární, plná zámlk, zadržávající se, propadající se v propasti mlčení... A znovu se z nich vynořují. Toto tvořivé *koktání*, tato samota – jak to vyjádřil Deleuze – dělá z Godarda sílu. Deleuzova význačná metafora tvořivého koktání vystihuje schopnost cizího používání jazyka (v širokém slova smyslu, tedy i jazyka kinematografického) v protikladu k jeho převládajícímu a konformnímu používání: „Bezpochyby právě o to jde: stát se ve vlastním jazyce cizincem, načrtávat jazyku jistý druh únikové linie.“⁵⁾

5) Tamtéž, s. 53.

Prolog: Cinecittà aneb Sebereflexe filmu

Film není pro lidi. Leda tak pro hady nebo k pohřbívání.

Fritz Lang

V proslulé úvodní sekvenci, která plní funkci prologu, sedí za kamerou umístěnou na vozíku, sjíždějícím po kolejích ulicí v ateliérech Cinecittà, Raoul Coutard, skutečný kameraman POHRDÁNÍ. Natáčí asistentku produkčního Prokosche Francesku, která se k nám blíží po vertikále obrazu souběžně s kamerou. Ve zvukové stopě nám mužský hlas off, doprovázený tragickými akordy hudby Georgese Delerueho, sděluje informace, jež nám jsou obvykle zprostředkovány titulky (herecké obsazení, kamera, hudba, režie apod.). Tento postup způsobuje, že úvodní faktografické titulky (podle Petra Mareše titulky univerzální platnosti⁶⁾), které ve své konvenční, psané podobě nevzbuzují výraznější pozornost a jsou vnímány jen okrajově, jsou ve svém zprostředkování lidským hlasem nápadně aktualizovány a tematizovány. Podle Jurije Lotmana je „normální“ (tj. neutrální) výstavba založena mimo jiné na tom, že uvedení textu (a titulky tu plní obdobnou funkci jako rám obrazu nebo vazba knihy) do textu samotného nepatří: „Takový úvod hraje úlohu signálů upozorňujících na začátek textu, ale sám se nachází za jeho hranicemi. Při převedení rámce do textu se střed pozornosti publika přemísťuje ze sdělení na kód.“⁷⁾ A právě to se děje na začátku POHRDÁNÍ: jestliže titulky ve své psané podobě plní funkci určitého kompozičního rámce, hranice, oddělující mimotextovou realitu od fiktivního světa filmu a nejsou tedy zapojeny do vyprávěného příběhu, postup užitý v POHRDÁNÍ naopak tomu vyvolává dojem, že nám úvodní informace sděluje vypravěč (a tedy textový subjekt). Jeho hlas nám vzápětí podává i jakési motto, jehož první část je neznačeným citátem z André Bazina: „Film prý zobrazuje svět očima našich tužeb a přání. Pohrdání je příběh z takového světa.“⁸⁾

V té chvíli se Francesca ocitá mimo obraz, který postupně zaplní Coutardova kamera, jež se k nám postupně obrací a naklání, dokud se nemůžeme dívat přímo do jejího obrovského objektivu Cinemascope.⁹⁾ Po tomto záběru, snímaném z podhledu, stříhem následuje záběr Camille a Paula, kteří leží na posteli, záběr snímaný z nadhledu, přesně z té pozice, již zaujímal Coutardova kamera. Tím se ukazuje tento záběr nejen jako ideální

6) Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha 1993. s. 111.

7) Jurij M. Lotman, *Text v textu*. In: *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2*. Praha 1995, s. 26.

8) V godardovské literatuře je první část tohoto citátu připisována Bazinovi. S odlišným názorem vystoupil J. Rosenbaum, který za pravděpodobný zdroj citace označil pasáž z článku Michela Mourluta: „Jelikož je film pohled, jenž nahrazuje náš vlastní, aby nám poskytl svět odpovídající našim přáním, soustředí se na tváře, na oslňující nebo zraněná, ale vždy krásná těla, na tuto slávu nebo zrušení, vydávající svědectví o původní vznešenosti...“ Viz Jonathan Rosenbaum, *Trailer for Godard's Histoire(s) du Cinéma*. „Vertigo“ 1997, č. 7 (podzim), s. 13 – 20.

9) Když se na počátku 50. let objevil Cinemascope, patřili mezi jeho nejhorlivější zastánce právě budoucí filmaři Nové vlny; spatřovali v tomto širokoúhlém formátu nejen nejdůležitější zdokonalení od nástupu mluveného filmu (F. Truffaut), ale doslova symbol filmové avantgardy: „Ano, naše generace bude generací Cinemascopeu a režisérů, kteří konečně budou hodni tohoto titulu.“ (J. Rivette). Cit. dle Alain Bergala, *Techniky Novej vlny*. „Kino-ikon“ 3, 1999, č. 2, s. 65.

protějšek předchozího záběru, ale zároveň se tu poprvé překračuje jakási vnitřní strukturní hranice, tematizuje se tedy lotmanovský *text v textu*. Následující scéna, jež se odehrává v ložnici, kde na posteli leží nahá Camille a vybízí svého muže, aby ji znovu slovně ujistil, jak miluje každou část jejího dokonale krásného těla, je další formou sebereflexe filmového média. Když Paul postupně adoruje jednotlivé části Camilliina těla, jako by prováděl „anatomii“ své lásky, začíná Godard s „anatomii“, reflexí filmových postupů: kamera snímá Camilliino tělo jako ležící sochu a pomocí červeného a modrého filtru na začátku a na konci této sekvence zdůrazňuje její artificialnost. Nahé ženské tělo, které – jak je známo – si vymohli producenti filmu Carlo Ponti a Joseph Levine, nekonotuje sex, ale umění. Postupem fragmentace nás Godard od sexu vede k intelektuální hře, odkrývá herní momenty textu, obrací pozornost k jeho znakové povaze.

Německý kritik Andreas Kilb oprávněně označil POHRDÁNÍ za zcela *hermetický* film, neboť všechny aspekty svého ztvárnění zároveň reflektuje;¹⁰⁾ patří tedy k těm filmům, jejichž zvláštním rysem je zaměření na samotný film a na jeho specifické formy reprezentace: sémiotické problémy začínají pronikat do jejich obsahů v té míře, v jaké si film uvědomuje sám sebe jako znakový systém. Tato *autotematizace* nebo *sebereflexe* filmového media může mít mnoho podob, variant, realizuje se rozličnými způsoby (jak o tom svědčí tak rozdílné filmy jako MUŽ S KINOAPARÁTEM, 8 1/2 nebo AMERICKÁ NOC), ale její podstata spočívá v tom, že film už o sobě neříká „jsem svět“, ale otevřeně přiznává „jsem film“.¹¹⁾ Jakkoli již zmíněná účast mezinárodních hvězd, vysoký rozpočet, práce v ateliéru apod. propůjčují Godardovu POHRDÁNÍ technickou dokonalost hollywoodské produkce, svým autotematismem je POHRDÁNÍ v rozporu s napodobivostí klasického modelu kinematografie, pro který je typické, že film skrývá svou zprostředkovanost (neboť chce působit jako skutečnost sama), smazává stopy po tom, že je vyprávěn.

Autotematizace se může vztahovat buď k hlubokým vnitřním zdrojům, z nichž se rodí film (srov. „hrdinovy vzpomínky, vidiny, spleť jeho fikcí a ztělesněných komplexů“ v 8 1/2¹²⁾), nebo může klást důraz na technické a umělecké postupy, tj. reflektovat filmový jazyk (MUŽ S KINOAPARÁTEM) či zachytit okolnosti natáčení a podat portrét lidí, podílejících se na vzniku filmu (AMERICKÁ NOC). Godardovo POHRDÁNÍ, jež je samo adaptací stejnojmenného Moraviova románu a vypráví příběh lidí, které dohromady svedl záměr natočit filmovou adaptaci Homérovy *Odysey*, je mimořádné tím, že tematizuje jak realizaci filmu a reflektuje jeho jazyk (viz prolog i epilog filmu), tak si klade i obecnější otázky po povaze umělecké tvorby: estetické (problém adaptace) i mravní (hořký diskurs o filmovém průmyslu). V neposlední řadě Godard v POHRDÁNÍ nastoluje otázku samotné existence filmu jako umění a „smrt filmu“, možný zánik filmové kultury se odtud stane jednou z jeho utkvělých myšlenek, k níž se nepřestane

10) Andreas Kilb, *Abschied vom Mythos: Über Le Mépris von Jean-Luc Godard (1963) und über den Wandel in der Filmkritik*. In: Norbert Grob – Karl Prumm (Ed.), *Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen*. München 1990, s. 184.

11) K této otázce srov. V. V. Ivanov, *Film ve filmu*. In: *Tartuská škola...*, s. 29 – 42; Alicja Helman, *Autotematyzm – „tworczy zdrada“ kina*. In: E. Nurczyńska-Fidelska – Z. Batko (Ed.), *Kino o kinie czyli o autoswiadomosci sztuki filmowej*. Lodz 1993, s. 9 – 16.

12) V. V. Ivanov, *Funkce a kategorie filmového jazyka*. In: *Tartuská škola...*, s. 46.

vracet.¹³⁾ V POHRDÁNÍ, jež systematicky zatemňuje dobu svého vzniku (na rovině časoprostoru se proto vyznačuje vysokou mírou abstrakce a stylizovanosti), je historie přítomna implicitně v podobě *úpadku*, jež tu symbolicky zastupují ateliéry Cinecittà: oprýskané zdi polepené filmovými plakáty, jež tu visí jako zapomenutá parte, pusté, vyprázdňené prostory, jimiž se potulují protagonisté filmu jako živí svědkové časů, kdy film ještě věřil ve svou budoucnost. POHRDÁNÍ, jak tvrdí Andreas Kilb, „je ze všech Godardových filmů ten, který se pro nás dnes stal nejméně historickým“, neboť ho „nemůžeme ze současného odstupu označit za *typický* film šedesátých let“ (což u U KONCE S DECHEM, ŽENA JE ŽENA, ŽÍT SVŮJ ŽIVOT, MUŽSKÝ ROD, ŽENSKÝ ROD atd. veskrze funguje).¹⁴⁾ Čím se POHRDÁNÍ vymyká z Godardovy tvorby té doby, je právě ono tragické vědomí (intuitivní tušení) smrti filmu (či alespoň jeho určité formy), melancholická kontemplace konce v době, která o tom ještě nevěděla. V jednom z pozdních rozhovorů Godard tuto dobovou iluzi přesně vystihl; když na adresu francouzské Nové vlny (a italského neorealismu) hořce poznamenal: „[...] byl to jen poslední záchvěv. To, co jsme si zvykli nazývat avantgarda (*avant-garde*), bylo ve skutečnosti pouhým *arriere garde*, zadním vojem.“¹⁵⁾

V ateliérech Cinecittà se odehrává i jedna z klíčových sekvencí POHRDÁNÍ a ve své komplexnosti také jedna z nejkrásnějších v dějinách kinematografie. V promítací síni se při projekci několika záběrů z denních prací imaginární filmové adaptace *Odyssey* setkávají čtyři z pěti protagonistů filmu: režisér Fritz Lang, scenárista Paul Javal, producent Jerry Prokosch a jeho asistentka Francesca. Ještě než začne samotná projekce, vyjadřuje Lang přesvědčení, že ústředním tématem *Odyssey* je boj proti osudu: člověk se bouří proti bohům. Konečně Fritz Lang dává pokyn a na plátně před námi ožívá svět antických bohů a hrdinů. Hned v prvním záběru sochy Penelopy dociluje Lang (resp. Godard) prostřednictvím zoomu dojmu neobyčejné živosti, který je ještě umocněn tím, že socha Penelopy (stejně jako sochy následující) je částečně obarvená, takže bílý mramor ztrácí svůj chlad. Ve druhém obraze zase působí busta Minervy, která se obrací nejprve nalevo a pak zase zpátky, jako by se právě probouzela. Ve třetím obraze zoomuje kamera z podhledu na sochu Neptuna ve velkém celku, což vyvolává dojem pohybu. Tento proces „ožívání“ je završen ve chvíli, kdy jsou sochy zastoupeny živými figurami Penelopy a Odyssea. Tento přechod však není nijak dramatický, poněvadž jejich podoba je vysoce stylizovaná: Penelopa např. má namalované kolem očí výrazně modré stíny, temně rudé rty a mimoto stojí před žlutou stěnou, takže tři dominantní, sémanticky zatížené barvy, které jsme poznali již v postelové scéně s Camille a Paulem, se vrací a ustavují relace mezi postavami dávného eposu a protagonisty POHRDÁNÍ. Od těchto vysoce stylizovaných obrazů se odlišuje několik záběrů, které spíše než jako části natáčené *Odyssey* působí jako dokumentace z natáčení: dva záběry se sirénou, jejíž nahé tělo vyvolává u Prokosche až nekontrolovatelný, infantilní projev radosti, jeden s Odysseem, jenž plave ke skále, a poslední obraz, dlouhý záběr na skály, vystupující z temnoty moře.

13) Ke Godardovu kontroverznímu, ale respektabilnímu pojetí smrti filmu srov. Michael Witt, *The death(s) of cinema according to Godard*. „Screen“ 40, 1999, č. 3 (podzim), s. 331.

14) A. Kilb, c. d., s. 182.

15) Cit. dle –red–, *JLG (montáž textů a rozhovorů; filmografie)*. „Film a doba“ 46, 2000, č. 1, s. 7.



Záběr, v němž nás upoutá Langův pověstný monokl, to „strnulé kinematografické oko“ (Frieda Grafeová), a znovu výrazné gesto Langových rukou, demonstrující Francesce, že „člověka nekonejší přítomnost boha, ale jeho nepřítomnost“ (Friedrich Hölderlin)

Foto archiv

Tyto poslední obrazy jsou doprovázeny verši z Dantovy *Božské komedie* (Peklo, 26. zpěv), které zprvu německy recituje Fritz Lang: „Ó bratři, řek jsem, již jste statisíci / trampot už prošli, stále zahleděni / k západu, vzbudte smysly zbývající / a užijte chvil večerního bdění, / abyste došli novou zkušeností / za sluncem do končin, kde lidí není.“ Poté, co je Francesca přeloží do francouzštiny, Lang (teď již francouzsky) ještě dokončí Odysseovu řeč, ale pak se poprvé ujme slova Paul, aby (si) připomněl (ze zbývajících dvaceti dvou veršů) tři fragmenty: „Kol druhé točny světla hvězdných světů / jsem viděl v tmách...; My jásali, však jásot v pláč se zvracel...; Pak nad námi se uzavřelo moře.“¹⁶⁾ Projekce končí a s posledním záběrem Langovy *Odyssey* se promítací síň ponoří do úplné tmy. Ale jen na okamžik, než se v sále rozsvítí, abychom s protagonisty filmu prožili onen (Christianem Metzem popsáný) šokující přechod z imaginárního, snového světa do šedivé reality promítacího sálu. Filmové představení se mění v diskusi, jež se od Homérova mýtického světa obrací zpět k filmovému médiu. Na Paulovo vyznání lásky k filmu, Lang provokativně (a poněkud záhadně) namítá: „Film není pro lidi. Leda tak pro hady

16) Překlad O. F. Bablera viz Alighieri D a n t e, *Božská komedie*. Praha 1965, s. 103n.

nebo k pohřbívání.¹⁷⁾ Rozzuřený Jerry Langa obviňuje z toho, že to, co právě viděl, ve scénáři nebylo. „Bylo,“ odpovídá rozhodně Lang a po chvíli dodává: „Scénář jsou jen slova. A na plátně je obraz. Film jsou pohyblivé obrazy.“ Jako ironický komentář celé diskuse (která podle Langových vlastních slov v podstatě rekonstruovala spor, který propukl mezi ním a Eddie Mannixem, producentem jeho prvního amerického filmu *BYL JSEM LYNČOVÁN*¹⁸⁾ se po celou dobu v pozadí, pod spodním okrajem promítacího plátna, ukazuje nápis-citát Louise Lumiéra: „Film je vynález, který nemá budoucnost.“ Film jako umění od samotného počátku odsouzené k zániku, pomalému umírání, umění už v čase narození těhotné smrti.

Řecká mytologie, Homérova *Odyssea*, a Fritz Lang recitující Danta (a vzápětí interpretující Hölderlina), citující sebe sama... Godard nevytváří pouze textový prostor, do něhož se vstupuje navazujícím psaním (do-pisováním), ale konstituuje mnohem komplexnější textovou strukturu, v níž dochází k dynamickému řetězení korespondencí mezi texty, mezi vrstvami textů, kdy každá nová vrstva tu předcházející nově přepisuje. Texty opakují struktury, jež jsou v poslední instanci předepsané **mýtem**.¹⁹⁾

Problém adaptace a reflexe mýtu: JLG, Moravia, Homér

*A co zde leží pozurážené v troskách,
nadevše významný fragment, zlomek...*

Walter Benjamin

Jelikož v centru *POHRDÁNÍ* je umělecký proces, natáčení filmu inspirovaného Homérovou *Odysseou*, akcentují se nutně i otázky filmového přepisu a interpretace literární předlohy, problém překladu vůbec. Připomeňme si, že v posledně zmíněné scéně Paul mluví francouzsky, Jerry anglicky a Lang většinou německy. Tomuto jazykovému zmateční a chaosu dodává jakýsi řád a smysl Francesca (mimochodem postava, která nemá svůj protějšek v Moraviově předloze), ale za cenu četných nedorozumění, neboť její překlady se často velmi drasticky vzdalují originálu. I ona reinterpretuje (resp. zamlčuje) to, co bylo řečeno, stejně jako filmový tvůrce reinterpretuje to, co bylo napsáno. Filmové *POHRDÁNÍ* problémy adaptace nastoluje jak implicitně, neboť samo je přepisem literárního díla, tak explicitně, neboť ve stopách své literární předlohy tematizuje problém filmového zpracování Homérovy *Odyssey*, představuje rozličné podoby přístupu k literárnímu dílu.

17) Jde o neznačený autocitát z Langova více než třicet let starého článku k filmovému formátu: „Přáli jsme si vyšší plátno a místo toho se nám dostalo širšího. To není pro lidi, to je pro hady a k pohřbívání.“ Fritz Lang, *Mein Film M (Martha) – ein Tatsachenbericht*. „Die Filmwoche“ 9, 1931, č. 21. Cit. dle Jürgen E. Müller, *Jean-Luc Godard und die Zwischen-Spiele des Films*. In: Volker Rolf – Scarlett Winter (Ed.), *Godard intermedial*. Tübingen 1997, s. 117.

18) Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in Amerika*. London 1967, s. 34.

19) Srov. Renate Lachmannová, *Literatúra robená z literatúry: nadväzujúce, polemizujúce a dopĺňajúce písanie (do-pisovanie, pre-pisovanie a o-pisovanie)*. „Slovenská literatúra“ 44, 1997, č. 5, s. 371.

Ptáme-li se po povaze vztahu Godardova filmového textu k literárnímu pretextu, tedy k Moraviovu stejnojmennému románu, je potřeba připomenout, že ještě během natáčení charakterizoval Godard Moraviův román poněkud nelichotivě jako pěkný, lidový, dobrý na cestu do vlaku (*roman de gare*, druh laciného románu, který se dá zakoupit v nádražních stáncích s knihami). Navzdory „modernosti situací“ se mu zdál „plný tradiční, staromódní sentimentality“.²⁰⁾ Přes toto nevalné mínění, které o románu měl, nedestruoval Godard předlohu způsobem, jaký bychom očekávali (a jaký později předvedl na KONFORMISTOVI Bernardo Bertolucci). I z tohoto hlediska zaujímá POHRDÁNÍ v Godardově tvorbě specifické místo, neboť je to jediná z jeho „adaptací“, která z předlohy relativně věrně zachovává dějovou linii, postavy, situace a dokonce přejímá i mnohé z dialogů, které ovšem Godard redistribuuje, nechává je říkat jiným postavám. I přes tuto u Godarda až udivující umírněnost ve vztahu k předloze, prochází literární látka i podstatnými proměnami. Především se mění vyprávěcí situace: román je retrospektivním vyprávěním v první osobě – spisovatel Ricardo Molteni (Paul ve filmu) se po smrti své ženy, která zemřela při automobilové nehodě, snaží rekonstruovat důvody, jež vedly k rozpadu jejich vztahu. Jde tedy o typického osobního, nevěrohodného vypravěče, přičemž výchozí narativní situace má velmi blízko např. k Dostojevského *Něžné*, kde se muž nad tělem mrtvé ženy podobně pokouší rekonstruovat příčiny jejich vzájemného odcizení, ústícího v ženin sebevražedný pád z okna (tato shoda není nijak překvapivá, sám Moravia se mnohokrát hlásil k Dostojevskému jako ke svému vzoru²¹⁾). Ve filmu naproti tomu není ani vypravěč v první osobě, ani retrospektiva; personální perspektiva a introspekce jsou nahrazeny perspektivou vševědoucí, jež se soustředí na vnější události (tuto perspektivu bychom snad mohli ztotožnit s pohledem kamery, jejíž objektiv se na nás obrací na začátku filmu). Godard typickým způsobem literární předlohu depersonalizuje a depsychologizuje, což vede k tomu, že filmové POHRDÁNÍ má mnohem blíž ke světu Homérova eposu než Moravia introspektivní předloha.²²⁾

Godard zachovává konfiguraci postav – producent (Battista v novele, Prokosch ve filmu), režisér (Rheingold, Lang), spisovatel (Ricardo, Paul) a jeho žena (Emilia, Camille) – nově však rozděluje postoje, které zaujímají k adaptaci Homérovy *Odyssey*. Jestliže u Moravii stojí v popředí rekonstrukce rostoucího odcizení mezi Paulem a Camille, u Godarda se sémantické těžiště přesouvá k otázkám estetickým, mezi nimiž výlučné postavení zaujímá právě problém adaptace: většina diskusí mezi Langem, Paulem a Prokoschem se soustředí k otázce vztahu k literární předloze. Tři mužští protagonisté reprezentují tři rozličné podoby přístupu k literárnímu dílu. Producent (jak v novele, tak – i když ne tak vyhroceně – ve filmu) reprezentuje hrubý, násilnický přístup, usilující proměnit starověký epos v kýčovitou podívanou hollywoodského stylu.²³⁾ O povaze tohoto přístupu nejlépe

20) Jean Narboni – Tom Milne (Ed.), *Godard on Godard*. New York 1972, s. 200.

21) Srov. Jiří Pelán, *Běs a nevinost: romány Alberta Moravii*. In: T ý ž, *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha 2000, s. 257 – 261.

22) Srov. Marsha Kinder, *A Thrice-Told Tale: Godard's Le Mépris (1963)*. In: Andrew Horton – Joan Magretta (Ed.), *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York 1981, s. 110.

23) Godard v postavě Prokosche spojil některé charakteristické rysy Battisty s vlastnostmi skutečných producentů Josepha Levina a Carla Pontiho; srov. jméno Jeremiah Prokosch, kombinující první písmena Levinova křestního jména a Pontiho příjmení.

vypovídá primitivní, infantilní radost, již Prokosch prožívá při pracovní projekci, když se na plátně objeví záběry s nahou sirénou. Na opačné straně stojí přístup respektující svébytnost světa homérského eposu, usilující zachovat jeho neproblematický heroismus, jednoduchost a idealismus. Jestliže v novele tento pokorný přístup reprezentuje spisovatel Molteni, zatímco německý režisér Rheingold chce Homérův text, ve snaze přiblížit jej současnému divákovi, podrobit psychologické interpretaci, Godard oba přístupy zaměňuje. Spisovatel Paul Javal, částečně motivován snahou vyhovět producentovi, částečně ale z vlastního přesvědčení tvrdí, že Homérův epos je dnes již neživotný a obhájí jeho transformaci v psychologické melodrama. Postupně věří nejen tomu, že toto je ta správná interpretace, ale sám se postupně ztotožní s nešťastným Odysseem, jímž pohrdá nevypočitatelná Penelope/Camille. O Rheingoldovi se v Moraviově novele říká: „Rheingold byl německý režisér, který v přednacistickém Německu natočil se značným úspěchem několik výpravných filmů. Rheingold jistě nedosahoval úrovně takových Pabstů nebo Langů, byl to však přece jen režisér solidní.“²⁴⁾ Nepochybný smysl pro ironii projevil Godard, když postavu režiséra svěřil právě Langovi, čímž zároveň dodal i váhu tomu názoru na adaptaci *Odyssey*, jež formuluje právě Lang, jemuž profesionální a morální principy nedovolují interpretovat *Odysseu* jako příběh moderní neurózy a jenž se snaží zachovat autonomní svět Homérova originálu. Oproti Paulovi Lang zastává stanovisko naprosté věrnosti originálu. Ale je to právě on, kdo nevědomě ukazuje na nerealizovatelnost takového záměru: chtěl-li při pracovní projekci přiblížit svět homérského eposu, odvolával se na Danta a Hölderlina. Svou recitací Odysseova zpěvu z Dantova *Pekla* a Hölderlinových veršů z *Poslání básníka* se nejen distancuje od „archeologického“ přístupu k Homérovi, ale paradoxně potvrzuje, že svět homérských eposů je pro náš věk ztracený a jeho bozi jsou vzdálení, mrtví: svět homérských mýtů je nám přístupný již jen ve formě fragmentů, jak to ukazují promítaná „torza“ z Langovy *Odyssey*, nebo zprostředkovaně, jak to dokládá již připomenutá recitace Danta, jenž tu „zastupuje“ původního Homéra, z něhož – což je víc než výmluvné – nezazní ve filmu, doslova nabitým citáty nejružnější provenience, ani jediný verš. Cesta k Homérovi nevede přímo, ale je zprostředkována jinými texty, které nejsou ve vztahu k primárnímu textu než interpretacemi v různé míře věrnými (nebo nevěrnými).

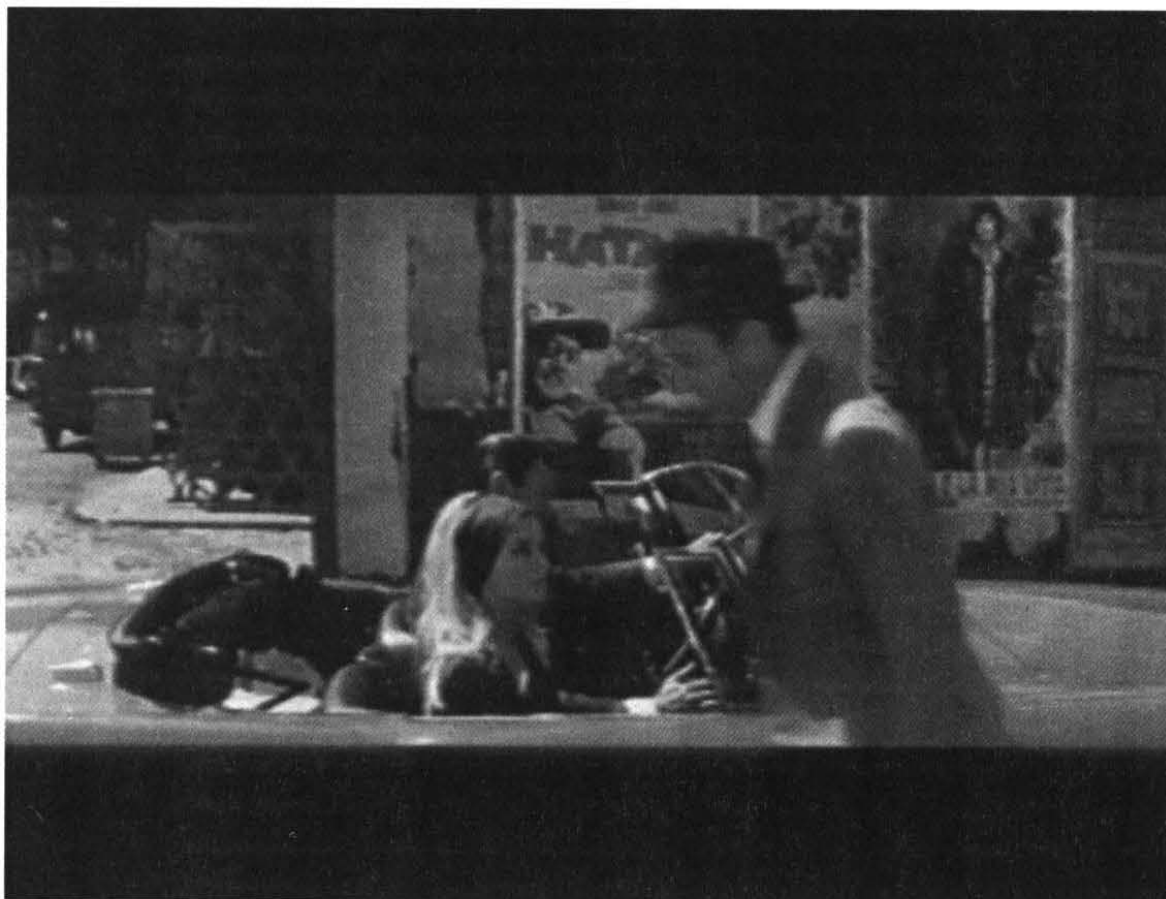
Godardovo (i Moraviovo) POHRDÁNÍ vypráví příběh spisovatele Paula, který zakouší pohrdání své ženy Camille jako milenec i jako umělec, uzavírající z materiálních důvodů řadu ponižujících kompromisů: jako scenárista filmové *Odyssey* postupně ustupuje nátlaku producenta Prokosche. Příběh rostoucího odcizení mezi manželi je konfrontován s natáčenou *Odysseou*: jde o již zmíněný lotmanovský text v textu, kdy se rozdíl mezi zakódováním různých částí textu stává zjevným faktorem významové výstavby i recepce textu. Podle Lotmana „základ generování významu v takovém případě tvoří přechod z jednoho systému vnímání textu do druhého, přechod přes jakousi vnitřní strukturní hranici“.²⁵⁾ Literární text, jenž je natáčen (film ve filmu), překračuje vnitřní hranice, které oddělují různě kódované úseky textu: expanduje do fiktivního světa filmových postav, (před)určuje jejich jednání, zreadlí jejich vztahy, konstituuje paralely: Paul-Odysseus je

24) Alberto Moravia, *Pohrdání*. Praha 1959, s. 63.

25) J. M. Lotman, c. d., s. 22.

ILUMINACE

Petr Málek: Godardovo pohrdání: o paměti a smrti (ve) filmu



V tomto okamžiku selhání (komentovaném plakáty Hatari! a Žít svůj život) ztrácí Paul v Camilliiných očích svou integritu, ztrácí své (ob)rysy, rozmazává se – k „přízraku“, v němž se proměnil, může Camille cítit už jen pohrdání

Foto archiv

trápen ochladnutím Camille-Penelopy, již se dvoří Prokosch-Antinoos (náčelník Penelopiných nápadníků). Osud Paula-Odysea, zdá se, je řízen vůlí bohů, kdykoli se Paul chystá učinit závažný krok směrem ke své záchraně, nebo ke své záhubě, objeví se záběr z „Langova“ filmu: buď na sochu Athény nebo Poseidona, bohů, kteří určují jeho osud. Explicitně je tato vazba ukázána ve scéně, v níž se na prostranství v ateliérech Cinecittà po pracovním promítání poprvé setkávají všichni protagonisté filmu. Prokosch sedí ve svém červeném kabrioletu, zve Paula s Camille k sobě na drink, ale zároveň tvrdí, že v jeho voze je místo pouze pro Camille, a Paulovi navrhuje, aby si vzal taxi. Přestože Prokoschovo arogantní naléhání v Camille vyvolává zjevnou úzkost, Paul trvá na tom, aby nastoupila do vozu. Z pozadí celou scénu „komentují“ filmové plakáty, visící na omšelé stěně ateliéru: HATARI! a ŽÍT SVŮJ ŽIVOT. Konfigurace postav i situace je analogická závěrečné scéně ŽÍT SVŮJ ŽIVOT: proti sobě stojí dva muži, pro něž je žena v tuto chvíli pouhým obchodním artiklem. To, co je v případě POHRDÁNÍ dosud pouze tušené, se odkazem ke staršímu Godardovu filmu stává zjevným: Paul (v tu chvíli víc spontánně než promyšleně) použil svou ženu jako návnadu, jíž si chtěl zabezpečit Prokoschovu nabídku. V této scéně je spuštěn osudový mechanismus a Godard její význam podtrhává několikerým způsobem: ve chvíli, kdy Prokoschovo auto ostrým startem doslova „unáší“ Camille

z obrazu, ozve se její zoufalé zvolání „Paul“, pro jehož bolestný výraz v tu chvíli chybí zjevný důvod. Když je mu odpovědí Paulovo neméně tragické zvolání „Camille“, vzápětí doprovázené obrazem Poseidonovy sochy s vítězně zdviženou pravicí, je více než zřejmé, že neblahý osud získal nad manželi moc. Ačkoli je Prokosch primárně identifikován s Poseidonem, v této scéně může být ztotožněn i s Plutem, bohem podsvětí, jenž unáší ženu umělce: jako Eurydika byla unesena Orfeovi, tak také Camille je unesena (odvezena) Paulovi. Od této chvíle je Camille zasvěcena smrti a počíná se Paulovo **bloudění**: neznaje cestu, Paul se ztratí v opuštěných římských uličkách a potřebuje celou půlhodinu, aby se dostal do Prokoschovy vily. Své zpoždění se snaží vysvětlit autonehodou, jíž byl svědkem, ale nezdá se, že by mu Camille a Prokosch skutečně věřili. Autonehoda, která způsobila Paulovo „fatální“ zpoždění, během něhož se Camille Paulovi vzdálila, neboť jí začala pohrdat, předjímá druhou autonehodu, při níž Paul Camille ztrácí již nikoli obrazně, ale doslova. Orfickou paralelu, jak si povšiml Jiří Cieslar, Godard zdůrazňuje i čistě vizuálně: ve chvíli, kdy se Paul dostane do zahrady Prokoschovy vily, převládou temné barvy a cesta, jíž se beze slova blíží Camille s Prokoschem, je lemována cypřiši, pohřebními keři.²⁶⁾

Řím aneb Dobrodružství prostoru

*Manželství se jeví jako sudba mnohem mocnější než volba,
kterou na sebe berou milující [...]. Měřeno sudbou
je každá volba slepá a vede slepě do neštěstí.*

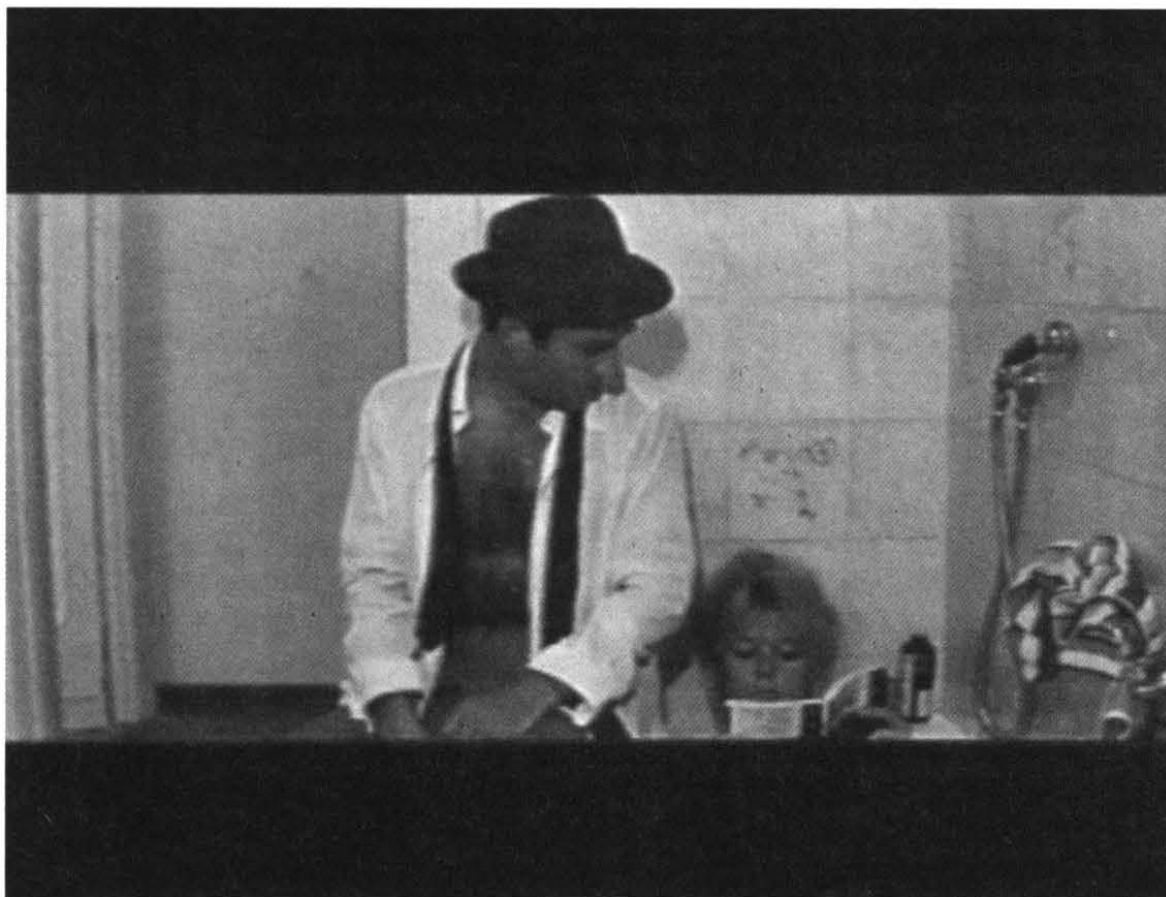
Walter Benjamin

Ono bloudění, marná snaha vyvést ženu z podsvětí, pokračuje i v další scéně²⁷⁾ situované do jejich zcela nového a dosud nezařízeného římského apartmá, jehož půdorys a „vyprázdněnost“ oběma protagonistům umožňuje dostávat se různými způsoby z jedné místnosti do druhé (tři různé způsoby, jak Paul prochází dveřmi do koupelny, v nichž chybí výplň), zaujímat v prostoru neočekávané pozice, navzájem si vyměňovat místa.²⁸⁾ Tento způsob pohybu prostorem vyvolává dojem bloudění, umocněný jízdami kamery, které nejsou bezprostředně motivovány narativní funkcí: **labyrint** jako prostorová metafora celé scény, vybudované na nekonečných variacích na téma vzájemného odcizení a nemožnosti dalšího porozumění. Godard v této scéně zakládá deleuzovský „libovolný“ prostor

26) Podle J. Cieslara lze v POHRDÁNÍ vidět „temnou verzi orfického selhání, neschopnosti vyvést ženu „na světlo“ či neschopnosti vyrovnat se s ní v sobě“. Viz Jiří Cieslar, *O soše, torzu a Orfeovi*. In: T ý ž, *Concettino ohlédnutí. Portréty, kritiky a eseje 1975 – 1990*. Praha 1996, s. 144.

27) Tato scéna, jež se velmi líbila Langovi, patří vůbec k nejdelším scénám v dějinách filmu: trvá asi třicet minut a zabírá přibližně třetinu POHRDÁNÍ.

28) Srov. Deleuzův komentář: „[...] například Godardovy nedokončené byty dovolovaly neshody a variace, jako všechny způsoby jak projít dveřmi, jimž schází výplň, které nabývaly téměř hudební hodnoty a sloužily jako doprovod k afektu.“ Deleuze se zmíněného příkladu dovolává v souvislosti s tím, jak francouzská nová vlna „rozbíjela záběry, stírala jejich zřetelné prostorové určení ve prospěch netotalizovatelného prostoru“. Viz Gilles D e l e u z e, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 148.



Lang podle Godarda v Pohrdání ztělesňuje jednak film, jednak plní funkci antického chóru – i pasáž o osudu z langovské monografie, kterou čte Camille Paulovi, působí jako bezprostřední komentář fatální situace, v níž se dvojice ocitla

Foto archiv

(rozpojený a vyprázdňený), rodící se z krize obrazu-akce: „postavy se stále méně často nacházely v ‚motivujících‘ senzomotorických situacích, spíše ve stavu procházky, toulky nebo bloudění, který určoval *čisté optické a zvukové situace*.“²⁹⁾ V libovolných prostorech se pak mohou rozvíjet moderní afekty strachu, odloučení nebo pohrdání... Přestože je v této scéně víc psychologie, než je u Godarda obvyklé, nemůžeme v ní vidět pouze sled „variací“ na téma nedorozumění, pohrdání, láska, hněv, podezírání, něžnost, ale také sled „čistě optických a zvukových situací“: muž v klobouku, muž zabalený do bílé osušky, žena do červené, žena s blond vlasy nebo v černé paruce, zvuk rozbitých talířů, klapot psacího stroje, rozsvěcovaná a zhasínaná lampa...³⁰⁾

Paul opakovaně klade otázky, jimiž se chce dopátrat příčiny Camilliina náhlého ochladnutí („Proč se mnou již nechceš spát?“), Camille se dosud zmítá ve svých citech: zamilovává se a znovu odmilovává, střídá projevy láskyplné něžnosti s projevy, jimiž v Paulovi znova vyvolává nejistotu a pocity ponížení, ventilované i ve fyzickém násilí. Vizualní

29) Tamtéž.

30) Srov. Kaja Silverman – Harun Farocki, *Von Godard sprechen*. Berlin 1998, s. 58.

metaforu pro tyto Camilliiny extrémní polohy nachází Godard v její černé paruce: s obdobnou lehkostí, s jakou si Camille paruku nasazuje a opětovně snímá, se z milující ženy vzápětí proměňuje v „děvku“, která s nestoudným zalíbením vyslovuje řadu vulgárních slov, která se Paulovi, když se znovu zeptá, proč se s ním nechce milovat, provokativně nabízí se slovy: „Tak dobře. Uděláme si to. Ale rychle.“ Tato slova, během nichž ležící Camille sejme osušku, aby odhalila nahé tělo, uvozují paradoxně snad nejpoetičtější sekvenci celého POHRDÁNÍ, milostný duet prostoupený melancholií loučení, vnitřní dialog, jenž je v rovině vizuální nesen sledem obrazů rekapitulujících čas nenávratně uplynulého štěstí (podzimní atmosféra procházky) a předjímajících čas definitivního rozchodu (výjev ze střechy Malaparteho vily na Capri). Sled obrazů, vybudovaný na variačním principu, koresponduje v rovině verbální s opakováním vět, jež celou sekvenci rámuje. „Myslel jsem si, že když mě Camille opustí, bude to hrůza,“ říká Paul a Camille mu „odpovídá“: „Kdysi se všechno dělo v bezbřehé sounáležitosti.“ Právě forma vnitřního dialogu nejlépe vyjadřuje stav, v němž se dvojice ocitla: jejich rozhovor zaznívá v hluchém prostoru, každý sám již naslouchá rytmu vlastních slov v prázdnu. Zatímco v Moraviově novele abstraktní autor sdílí omezenou perspektivu ich-vypravěče, v jehož kompetenci není nahlédnout do myšlenkového světa druhé postavy, a proto také pro něj Emilie/Camille zůstává nerozluštitelnou hádankou, Godard v této scéně Camille uděluje hlas, aby sama za sebe pronesla slova nářku nad zmarněnou láskou, než se znovu uzavře ve své tajemné kráse. Avšak Paul tento vnitřní pláč nemůže slyšet, pro něj zůstává Camille ve svém instinktivním žensství naprosto nepochopitelnou, nevypočitatelnou ve svých extrémních projevech přízně a pohrdání, které v něm vyvolávají nekontrolovatelné výbuchy agresivního chování.

Metaforou této Paulovy (mužské?) neschopnosti porozumět je moment, kdy Paul bere do ruky sošku ženského aktu, poklepe ji na prsa a břicho a lhostejně odloží zpět se slovy, že „nezní všude stejně“. Poněvadž všichni bozi v Langově *Odyssee* jsou reprezentováni sochami, funguje i tato soška jako připomínka mýtického světa, v němž lidé a bozi žili v harmonii. Svět *Odyssey*, jakkoli zprostředkovaně, je v POHRDÁNÍ stále přítomen. Když Camille čte v koupelně pasáž z francouzské monografie o Langovi (autora Luka Moulleta), je to příznačně místo, kde se uvažuje o osudu, „který zosobňují bohové a pro člověka není naděje“, o potřebě bouřit se „proti tomu, co je falešné“, a konečně i o vraždě, která není řešením: „Zločin z vášně nic nespraví. Milovaná žena mě podvádí. Zabiju ji. Takže o ni přijdu. Když zabiju jejího milence, bude mě za to nenávidět. Smrt není nikdy řešením.“ (Tuto větu pak uslyšíme ve filmu ještě jednou, tentokrát z úst samotného Langa v závěru diskuse s Paulem, který vykládá svou teorii, že Odysseus zabije nápadníky, aby získal zpět lásku Penelopy.) Paulovi ale vůbec nedochází, jak hluboce se tato slova dotýkají právě jeho. Když vzápětí nato usedá k psacímu stroji, aby pokračoval ve svém románu, pokládá se ještě stále za toho, kdo text vytváří, a nikoli za toho, kdo je již textem (před)určen, jehož osud je již přede-psán. Paradoxně právě pasáž, již píše a vystupuje vůči ní v roli všemocného autora, je doslova převzata z Moraviova románu: tak jako Paul „opisuje“ již existující text, tak také jeho osud „opisuje“, sleduje příběh již napsaný. Příběh, který se mu vnucuje proti jeho vůli, příběh, jež nechce vzít na vědomí, z něhož se však nelze vyvázat. Klobouk, který nosí během celé scény, aby vypadal jako Dean Martin z filmu Vincenta Minnelliho NĚKTERÍ PŘIŠLI V CHVATU, lze snadno, jak se dosud

domnívá, sundat a vyměnit za jiný klobouk (příběh, film, román).³¹⁾ Teprve ve chvíli, kdy si v samém závěru celé scény bere revolver, přijímá – zatím spíše intuitivně – roli v textu, který mu byl vybrán. On je tím Odysseem, jenž by měl zabít nápadníky ucházející se o jeho ženu.

Již zcela vědomě tuto roli akceptuje Paul v následující scéně v kině, když přijme a rozvine Prokoschovu teorii o nevěrné Penelope: Odysseus tak dlouho otálí s návratem domů, poněvadž je přesvědčen o nevěře své ženy. Od tohoto okamžiku čte Paul Homérův epos ve světle své vlastní životní situace, neboť on je mužem, který je přesvědčen o tom, že jeho žena mu je nevěrná...

Capri aneb Dobrodružství barvy

*Když duše v sobě ještě neodhalila propast, která by ji mohla svádět k pádu
či hnát do bezcestných výšin, když božstvo, které spravuje svět a rozděluje
neznámé a nespravedlivé dary osudu, stojí proti člověku sice nepochopené,
ale známé a blízké jako otec malému dítěti, pak je každý čin
pouze dobře padnoucím šatem duše.*

Georg Lukács

Závěrečné dějství POHRDÁNÍ, situované na Capri, se otevírá scénou natáčení na lodi. Podobně jako v prologu filmu se objevuje záběr na kameru, která, jak se zdá, snímá Camille na zádi lodě i Paula, který k ní přisedá, aby ji seznámil se svou novou teorií o *Odyssee*. Tak jako téměř splývají Langova diegetická a Godardova mimodiegetická kamera (která z nich v tu chvíli snímá manželský pár?), prostupují se oba příběhy (Godardův a Homérův, resp. Langův).³²⁾ Ve chvíli, kdy Godard jako Langův asistent upozorňuje Paula s Camille, že jsou v záběru a vyzývá je, aby se přesunuli, tematizuje se znovu lotmanovská figura textu v textu a překračování hranice mezi texty. Paul a Camille se náhle ocitli v textu filmové verze *Odyssey* a Godardovu výzvu lze přeložit: vraťte se do „vlastního“ textu. Mezi oběma texty se vytváří komplikovaný vztah: Paul začíná svůj život vykládat na pozadí starověkého eposu, čímž jednotlivé události jeho života získávají hlubší smysl neblahého osudového předurčení. Na druhé straně se ovšem Paul promítá do *Odyssey* právě jím interpretované a každá nová interpretace, s níž přichází, odráží jeho vlastní životní situaci. I když Paul vykládá svůj život prostřednictvím eposu, nehraje on ani Camille jen předepsané role Odyssea a Penelopy, oni je zároveň přepisují, mohou vyprávění, jímž jsou určeni, nově přepsat. Právě ve scéně na lodi Paul dostane příležitost napravit, „přepsat“ své první selhání: znovu je tu Prokosch, jenž se chystá odplout na motorovém člunu, a vyzývá Camille, aby jej doprovodila. Camille se vymlouvá a osloví „Paule“, jímž se obrací na svého muže, je neméně naléhavé a úzkostlivé než zvolání ve scéně, kdy ji Prokosch poprvé „unesl“. Ale i tentokrát Paul selže a podruhé ženu producentovi přenechá. Ve chvíli, kdy Camille přestupuje do Prokoschova člunu, si Paul

31) Tamtéž, s. 64. Tématem Minnelliho je ale paradoxně také zbabělost a pohrdání. Srov. J. Aumont, c. d., s. 219.

32) Srov. K. Silverman – H. Farocki, c. d., s. 66.

zapaluje s předstíraným nezájmem cigaretu a na okamžik přitom zavře oči: je to gesto zcela přirozené, ale v dané situaci metaforicky vyjadřuje i Paulovu zaslepenost. Vzápětí poté se na Paula obrací Lang se slovy, jež v rovině verbální znovu podtrhují vzájemnou souvislost příběhu Camille a Paula a starověkého eposu: „Měl jsem dát na začátek scény, kdy mají bohové radu o osudu člověka a hlavně o Odysseovi.“ V té chvíli se v záběru objeví představitel filmového Odyssea a kamera jej na okamžik sleduje: Odysseus a Paul sdílejí týž prostor vyprávění a týž osud. V dálce, na horizontu moře mizí člun s Camille/Penelopou a – podobně jako po „únosu“ v ateliérech Cinecittà – následuje střih na majestátní sochu Poseidona, věštící zlo a blížící se neštěstí.

V příštím záběru kamera ve velkém celku snímá Paula, stojícího na vrcholu jednoho z útesů. Kompozice obrazu, sugerující opuštěnost a ztracenost, upomíná na mnohá plátna německého romantika Caspara Davida Friedricha, v nichž malíř konfrontoval člověka s přírodou, s její tajemnou krásou i mystickou mocí.³³⁾ Paul se, podobně jako figura na Friedrichových plátnech, v konfrontaci s nekonečností krajiny proměňuje v nepatrné stvoření, bezmocné tváří v tvář pomíjejícínosti a nicotě: temné moře, strmé útesy, opuštěnost, úzkost, sklíčenost... V tom obraze, v němž se krajina stává hieroglyfem, jehož matoucí tajemství se vzpírá výkladu, tak není nic útěšného, krása obrazu je prostoupena neurčitou lítostí a bolestí, o níž píše Walter Benjamin: „Poantický člověk zná snad jen jediný duševní stav, v němž své nitro ve vši čistotě a vši velikosti zároveň klade do vztahu k celku přírody a kosmu, totiž bolest.“³⁴⁾ Jestliže Homér patřil, jak to ve filmu tvrdí Lang, k civilizaci, která se vyvíjela v harmonii a nikoliv v kontradikci s přírodou, pro Paula je tento stav naivního, jednoduchého štěstí antického člověka nedosažitelný; na moderním člověku lpí podle Benjaminova reflexe s takovou intenzitou, že mu není dovoleno „rozvinout se z hloubi svobodně do vnějšku, a raději tedy setrvává v jakémsi druhu skrytosti a uzavřenosti“.³⁵⁾ Kontrast mezi slabostí a rozpolceností člověka moderní doby a harmonickou celistvostí člověka doby starověkého eposu (a nemožnost dosáhnout jednoduchosti a prostoty homérské epiky) se stává ještě zjevnější, když je děj z luxusního římského apartmá a filmových ateliérů přenesen na ostrov, jehož krajina si podržela „starověkou“ vznešenost a krásu. Godard tento rozdíl formuloval jednoznačně: „Řím je moderní svět, Západ; Capri je starověký svět, příroda před civilizací a jejími neurózami.“³⁶⁾ Jako by v jeho mohutných útesech prudce padajících do nezměrného moře zůstalo vepsáno tajemství starých Řeků, řečeno slovy Georga Lukáče: „tajemství jejich pro nás nemyslitelné dokonalosti i jejich cizosti pro nás nepřeklenutelné“.³⁷⁾

33) „Friedrichovy temné figury stojí na obraze osamoceny, většinou se obracejí k divákům zády a samy jsou také pozorovateli rozlehlých krajín před sebou; postavy, u nichž nevíme, jestli už dosáhli nebo teprve dosáhnou transcendentna.“ Viz Gerhard Schulz, *Romantika. Dějiny a pojem*. Praha 1999, s. 78. Caspar David Friedrich jako nejvýznamnější umělec německého romantismu byl bohatě „recipován“ i v německém výmarském filmu; jeho „stopy“ najdeme především u Murnaua, ale pochopitelně i u Langa (v *NIBE-LUNZÍCH* a hlavně v *UNAVERNÉ SMRTI*).

34) Walter Benjamin, *Šestí antického člověka*. In: Týž, *Agesilaus Santander*. Praha 1998, s. 31.

35) Tamtéž.

36) J. Narboni – T. Milne (Ed.), c. d., s. 200.

37) Georg Lukács, *Metafyzika tragédie*. Praha 1967, s. 96.



*Paul se na střeše Malaparteho vily mívá s filmovým představitelem Odyssea.
V letmém, ale významuplném pohledu, který si vymění, se naposledy připomene
lotmanovská figura textu v textu a hranice mezi texty,
již lze kdykoli překročit (stejně jako tu zídku, jež oba protagonisty dělí),
ale nikoli bez následků (výhrůžné gesto Odyssea!)*

Foto archiv

Skrytost a uzavřenost, o nichž psal Benjamin, nalézá v POHRDÁNÍ své vyjádření i v Godardově práci s barvou. Takřka nepostřehnutelná scéna se odehraje na sluncem ozářené terase Malaparteho vily: když se Fritz Lang pomalu loudá ke vchodu do vily, mívá Francesku, která se v žlutém koupacím plášti opírá o stěnu s červenou opadávající omítkou, chvíli zaváhá a pak pronese: „Schöne gelbe Farbe.“³⁸⁾ Je to jen moment: na chvíli zadržný pohyb, letmý pohled, eliptická věta a pokračování v chůzi. A přece tento okamžik je nepřehlédnutelným připomenutím toho, jaký význam Godard připisoval ve svém druhém barevném filmu práci s barvou. Barvy v POHRDÁNÍ vytvářejí specifický systém, řád: stojí vedle sebe, doplňují se, dělí se, tvoří opozice. Mohou přitom pronikat všemi rovinami

38) Není bez zajímavosti, že tato věta pronesená Langem našla své echo ve filmu KŘESTNÍ JMÉNO: CARMEN – znovu postava režiséra, tentokrát ztvárněná samotným Godardem, komentuje v hotelovém pokoji koupací plášť Carmen slovy: „Kdyby van Gogh viděl tuto žlutou...“ Dlužno dodat, že Lang jako jediný z mistrů německého expresionismu měl možnost ve svých filmech několikrát pracovat s barvou. A právě western RANČ ZLOSYNŮ, o němž v POHRDÁNÍ mluví Paul s Langem, je originálním příkladem „expresionistické“ poetiky využití barvy ve filmu, kdy nezvyklá kompozice barev má v divákovi vyvolávat neklid a pocity nejistoty.

vyprávění (*Odysea*, filmová adaptace eposu, rozpad manželství), přijímat a nést určité metaforické a symbolické významy (pronásledování, záchrana, pohrdání, smutek), které mohou v různých narativních rovinách korelovat, rezonovat, vzájemně se umocňovat, nebo naopak popírat. Již úvodní postelová scéna rámovaná červeným a modrým filtrem anticipuje klíčové téma filmu: **oddělení**. Protagonisté filmu se noří do čistých barev, které neznají odstíny, ani přechody; tyto bloky ryzích barev, odmítajících přijmout jinou barvu, se ve své absolutní separaci stávají metaforou vzájemné uzavřenosti, nepřístupnosti hrdinů. Signifikantní je v tomto smyslu kupříkladu moment, kdy se Paul a Camille během hádky ve vlastním bytě ocitnou proti sobě: on v modrém před modrým křeslem, ona v červené před červeným gaučem. Na tento význam se vrství další významy, neboť červená a modrá jsou antagonistické barvy, které se připínají k protagonistům konfliktu. Zatímco červená je barvou Athény (má červené oči), Odysseovy, a tedy i Paulovy ochránkyně, modrá je emblematickou barvou Odysseova (Paulova) úhlavního nepřítele Poseidona. Červená se však postupně stává i barvou pohrdání, jež Camille poprvé pocítí ve chvíli, kdy ji Paul nutí nastoupit do Prokoschova červeného vozu. Ve scéně hádky v římském apartmá se Camille halí do červeného pláště, který vzápětí odhazuje, s prudkostí odrážející zmatek, jak se do Paula zamilovává a vzápětí jím znovu pohrdá. Ke konci filmu se aktualizují i základní symbolické významy červené: krev a smrt. Tragická je v posledku i modrá barva, do níž byl ponořen již závěr úvodní scény, ve které triádě barev v rovině verbální odpovídá Paulovo vyznání: miluji tě „úplně, něžně, tragicky“. Když po Camilliině smrti splynou v závěrečném obraze moře a obloha v jedinou modř, doprovázenou Godardovým „silenzio“, manifestuje se jí Poseidonovo vítězství. Závěrečný obraz definitivního oddálení, kdy se mezi oběma manželi rozevře propast mlčení symbolizovaná modří Poseidonova moře, má svůj předobraz už u Moravii: „Po obědě jsme téměř nemluvili. Zdálo se, že ticho proniká do vily s prudkým poledním sluncem. Třpyt moře i nebe, který se odrážel ve velikých oknech, nás oslňoval a oddaloval od sebe, téměř jako by všechna ta blankytná modř byla podmořskou vodou a my dva seděli na mořském dně, oddělení od sebe svítivou chvějivou tekutinou a neschopni říci slovo.“³⁹⁾ Modrá je barvou smrti a sebedestrukce hrdiny (o dva roky později si toutéž barvou rituálně pomaluje tvář Petříček, vlastně Ferdinand, těsně předtím než spáchá sebevraždu). Závěrečná modř se ale nevyčerpává zcela symbolickými a metaforickými významy, které ji – stejně jako ostatním barvám – můžeme připisovat. Žijí svým samostatným životem, nezávislým na předmětech a věcech, které je nesou. Odhazuje-li Camille svůj červený nebo žlutý plášť, letí přes plátno jako cákance barvy, působící bezprostředně na naše smysly: již ne žlutý plášť, ale žlutá barva, již ne moře, ale blankytná modř...⁴⁰⁾

Paměť filmu: Rossellini a Lang

Její úsměv mi připomínal staré filmy o upírech.

Lemmy Caution ve filmu ALPHAVILLE

39) A. Moravia, c. d., s. 161.

40) Joseph Vogel, *Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze*. In: Friedrich Balke – Joseph Vogel (Ed.), *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. München 1996, s. 252 – 265.

S ruinou jsou dějiny vtahovány do dějiště.

*A sice: dějiny, takto zpodobené, nejsou výrazem procesu věčného života,
ale děje nezadržitelně spějícího k rozkladu.*

Walter Benjamin

Vedle Moraviovy novely a Homérovy *Odyssey* textem POHRDÁNÍ prosvítají ještě obrysy třetího, ryze kinematografického pretextu. Ve scéně, jež bezprostředně předchází odjezdu filmového štábu na Capri, hlavní protagonisté vycházejí z kina, nad jehož vchodem je umístěn nápis *Viaggio in Italia*. (A během krátkého rozhovoru, který se před kinem rozvine, nelze přehlédnout ani plakát k témuž filmu.) Godard prostě nemohl v roce 1963 natáčet v Itálii (a na Capri), aniž by přitom nepomyslel na CESTU DO ITÁLIE Roberta Rosselliniho, tím spíš, že její téma – jak postřehl Jacques Aumont – je velmi blízké: jak nedorozumění (*méprise*) může vést k pohrdání (*mépris*).⁴¹⁾ Kdybychom nevěděli nic o existenci Moraviovy předlohy, mohli bychom v jistém smyslu Godardovo POHRDÁNÍ číst jako rozvedení onoho klíčového dialogu ze závěru CESTY DO ITÁLIE, kdy Katherine na nechápavou Alexandrovu otázku, co vlastně chce, již rezignovaně odpoví: „Nothing. I despise you.“ V obou filmech sledujeme příběh postupného vzájemného odcizení manželské dvojice, které směřuje k nevyhnutelnému rozchodu, k němuž nakonec nedojde jen zásahem osudové náhody: konfrontace se „zázrakem“ v případě prvním, tragické nehody v případě druhém. V neposlední řadě oba filmy spojuje takřka fyzicky cítěná přítomnost bohů, v případě Godarda nepochybně inspirovaná právě Rossellinim, konkrétně scénou Katherininy návštěvy Archeologického muzea v Neapoli. Celá scéna v muzeu je podána v extrémně dlouhých, komplexních záběrech (vyhýbajících se tradičnímu hollywoodskému postupu pohled-protipohled), jež ustavují subjektivní perspektivu s mnohem větší mírou nejednoznačnosti a jejich délka spolu s absencí střihů vyvolává onen dojem až tělesné blízkosti, pocit fyzického ohrožení něčím, co je nám neznámé a nepochopitelné. Rossellini se zde (stejně jako při Katherininych prohlídkách dalších historických i přírodních atrakcí: Sybillina věštírna, lávové pole blízko Vesuvu, katakomby ve Fontanelle a vykopávky Pompejí) vyhýbá obvyklým banalitám, spojeným s těmito turisticky atraktivními místy, a každé z těchto míst využívá k tomu, aby hrdinčinu sebejistotu opakovaně vystavoval otřesům při setkání s něčím, co se vymyká její dosavadní zkušenosti a co v ní odkrývá něco, co dosud bylo pečlivě skrýváno. Tato „archeologická“ práce nalézá svůj kulminální bod příznačně na místě vykopávek v Pompejích, kde před užaslým pohledem Katherine (poprvé doprovázené i svým mužem) archeologové odkrývají dvojici chycenou do pastí dávnou erupcí, navždy ztuhlou ve vzájemném objetí. Přes svou nejednoznačnost, neboť není jasné, zda dvojice u sebe hledala útěchu v okamžiku hrůzy, nebo byla překvapena při milování, vydávají ztuhlá těla, pohřbená žhavou lávou, svědectví o dávné lásce, kontrastující s umrtvující prázdnotou a chladnou vyhaslostí dvojice dosud živé. Po celý film se manželská dvojice instinktivně skrývá před skutečným dotykem italského života, před jeho otevřenou emocionalitou a smyslností. Symbolickou ochranu nalézají ve svém uzavřeném kabrioletu Bentley, jehož volant na levé, tedy opačné straně manifestuje pocit cizoty obou kultur. Teprve když svůj vůz opustí (návštěva Pompejí, procesí věřících

41) J. Aumont, c. d., s. 220.

v závěru), mohou být vystaveni hlubokému emocionálnímu otřesu, který – snad – otevírá cestu k proměně. Každé z pěti zastavení Katherine tematizuje tento konflikt dvou rozdílných civilizací (středomořské a anglosaské); tato konfrontace, symbolizována i jmény (připomeňme, že manželé Joyceovi přijíždějí do Itálie, aby prodali dům po zemřelém strýci Homérovi), tak předjímá i další z témat POHRDÁNÍ.

Vedle tematických, motivických paralel a inspirací i geografických souvislostí (jedna pasáž CESTY DO ITÁLIE je situována na Capri) má ono připomenutí i hlubší, čistě kinematografickou motivaci. Godard, natáčeje v Itálii, nemohl nepřipomenout Rosselliniho snímek, jehož zásadní přínos pro „vývoj“ filmové řeči si jako první uvědomili právě kritické kolem Cahiers de cinéma, budoucí režiséři Nové vlny (teprve s odstupem let bylo v Rosselliniho trilogii osamění – STROMBOLI, EVROPA 51, CESTA DO ITÁLIE – rozpoznáno umělecky svrchované předznamenání Antonioniho proslulé tetralogie citů). V okamžiku, kdy se objevila CESTA DO ITÁLIE, „všechny filmy náhle zestárly o deset let,“ napsal Jacques Rivette ve svém proslulém *Dopise o Rossellinim* (Cahiers du Cinéma č. 46, duben 1955), jenž byl zároveň i jakýmsi manifestem Nové vlny. „To je naše kino, nyní jsme u toho, k čemu se chystáme, točit filmy [...]. Zdá se mi nemožné, aby člověk CESTU DO ITÁLIE viděl a ihned nerozpoznal, že tento film znamená průlom, jímž musí projít veškerá kinematografie.“⁴²⁾

„Již jako kritik jsem se považoval za filmaře. Dnes se stále ještě považuji za kritika a v určitém smyslu jsem jím ještě víc než dřív. Místo abych dělal kritiku, dělám film,“⁴³⁾ prohlásil v jednom rozhovoru Godard, který opakovaně zdůrazňoval, že „filmoval“ už když psal kritiky, a naopak natáčení filmů pokládal za pokračování kritiky jinými prostředky. Tento názor vyjadřoval přesvědčení, sdílené ostatně i dalšími tvůrci soustředěnými kolem Cahiers, že natáčet filmy znamená rozšíření dosavadní kritické a estetické aktivity v tom smyslu, že každý nový film by měl být vědomým *přečtením* a *přepsáním* dosavadní historie filmu jako celku. „Paradoxní síla filmařů Nové vlny spočívá v tom,“ poznamenává v souvislosti s jejich vztahem ke kinematografické tradici Serge Daney, „že upřímně věřili, že patří do historie, z níž nazpaměť znali předcházející kapitoly (a kde si vybrali své hrdiny)“.⁴⁴⁾ Daney také nepřímou poukazuje na vzájemné prostupování a obohacování práce kritické a filmařské: ptá-li se Truffaut neustále, jak by záběr, který právě točí, nafilmoval Renoir nebo Hitchcock, je to stejně samozřejmé gesto kritické reflexe filmové tradice jako jeho rozhovory s Hitchcockem nebo Rohmerova studie o prostoru u Murnaua.

V POHRDÁNÍ příkladem této vzájemné provázanosti tvorby kritické a filmařské je kupř. plakát k filmu HATARI!, jenž se poněkud překvapivě objeví na stěně v ateliérech Cinecit-

42) Cit. dle Rainer Gansera, *Roberto Rossellini*. Mních 1987, s. 170. Když v roce 1958 francouzští filmoví kritici (mezi nimiž najdeme vedle André Bazina také Godarda, Truffauta, Rivetta, Chabrola i Rohmera) zase jednou volili nejlepší filmy všech dob, CESTA DO ITÁLIE obsadila třetí místo za Murnauovým VÝCHODEM SLUNCE a Renoirovými PRAVIDLY HRY. A ještě v roce 1964 ve filmu PŘED REVOLUCÍ Bernarda Bertolucciho, jehož první filmy hodně těžily z estetických premis skupiny kolem Cahiers, se jedna z postav, godardovský cinefil, vyznává, že CESTU DO ITÁLIE viděl patnáctkrát, a hlavního hrdinu přesvědčuje: „Pamatuj si, bez Rosselliniho nemůžeš žít.“

43) Jean Collet, *Jean-Luc Godard*. Praha 1969, s. 63.

44) Srov. Serge Daney, *Prežil Novú vlnu*. „Kino-ikon“ 3, 1999, č. 2, s. 55.

tá v již připomenuté scéně, v níž Prokosch s provokující arogancí zve Camille a Paula do své vily. Motivace citátu zmíněného plakátu může být jednak dějová, neboť se objevuje těsně před tím, než Camille poprvé pocítí vůči Paulovi pohrdání (hatari znamená nebezpečí), tak může být znovu echem Godardovy kritické aktivity, neboť právě HATARI! (jeho režisér Howard Hawks patřil ostatně k idolům skupiny kolem Cahiers) označil Godard za nejlepší film roku 1962.⁴⁵⁾

Nechá-li Godard v POHRDÁNÍ Paula zmínit se o Langově filmu RANČ ZLOSYNŮ, je to vědomý kritický akt, vstupující do diskuse o Langově tvorbě, z níž si autoři kolem Cahiers cenili nejen té etapy německé, ale spornější etapu americkou stavěli provokativně dokonce výše. S takto vyhoceným pohledem se obraceli proti převládajícímu mínění, že Langova tvorba v Hollywoodu (1936 – 1956) je, aniž by se přitom diferencovalo, neblaze poznamenána kompromisy a úbytkem tvůrčích sil. Dostatečně výmluvný je fakt, že v programovém čísle Cahiers č. 31 z ledna 1954 vyšel vedle legendárního Truffautova článku *Jistá tendence francouzského filmu* i jeho méně známý text s imperativním titulem *Milovat Fritze Langa*, inspirovaný čerstvým zážitkem z filmu HORKÁ CHVÍLE. Teprve na tomto pozadí je možné plně pochopit Paulovu poznámku, otevírající krátkou kritickou diskusi: ačkoli Paul, godardovský cinefil, obrací pozornost k Langově americké tvorbě a americkému filmu vůbec, samotný Lang nesouhlasí a osobně preferuje snímek VRAH MEZI NÁMI.⁴⁶⁾ Paradoxní je, že ukázky z „Langovy“ filmové verze *Odysey* odkazují (byť spíš parodicky) k NIBELUNGŮM než k jakémukoli filmu Langovy americké etapy. Rovněž některé Godardovy záběry architektury v POHRDÁNÍ (Prokoschova vila v Římě i na Capri, Paulovo římské apartmá) mohou evokovat monumentalitu NIBELUNGŮ. Lang tím, že v POHRDÁNÍ reprezentuje jak ztracené možnosti klasického hollywoodského filmu, tak modernismus německého expresionismu, spojuje dvě zásadně odlišné estetiky obrazového a dramatického zobrazování, rozdílné postupy filmové signifikace. Lang ztělesňuje jak mytické kvality narativního filmu, tak „alternativní“ postupy výmarského filmu.⁴⁷⁾ Když Godard vysvětloval, jakou roli Lang v POHRDÁNÍ hraje, mohl zcela oprávněně prohlásit: Lang je film, je ztělesněním jeho historie.

Langova tvorba (a teď už výhradně ta německá) pozoruhodně „ožila“ v Godardových filmech z devadesátých let, v nichž se zamýšlí nad pamětí filmu: osobitým způsobem mapuje jeho historii jako uměleckého druhu, ale reflektuje i to, jak se do filmu „promítly“ dějiny tohoto století. Pro Godarda film (a kultura vůbec) funguje jako (nedědičná) paměť, v níž jsou uloženy estetické a sémantické zkušenosti, jež se staly textem.

45) Srov. J. Aumont, c. d., s. 219.

46) V této diskusi Lang (a tentokrát) už osobně s Godardem pokračovali v sérii interview, zaznamenaných a publikovaných pod titulem *Le bébé et le dinosaure*.

47) Řečeno slovy T. Elsaessera: „Ačkoli se německý film nepovažoval za oponenta narativního filmu, vyvinul „experimentální“ větev, která přímo vyrůstala z touhy konceptualizovat problémy filmu tvář v tvář viditelnému světu a subjektivním efektům (subject-effects), jež byly toho následkem.“ A dodává formální zvláštnosti výmarského filmu, díky nimž je možné ho považovat za avantgardní: „jeho rozdílný přístup k času a prostoru, jeho nelineární, nekauzální pojetí sekvence a příběhu v rámci fiktivního, imaginárního rozměru“. Viz Thomas Elsaesser, *Filmová historie a vizuální rozkoš: výmarský film*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 2, s. 32n.

Kultura jako zkušenost připomenutelnosti, jako zkušenost, která se stala znakem a je vepsaná do textu, do něhož je možné vstoupit navazujícím psaním i polemickým přepisováním. Jak Godard využívá tyto intertextové strategie, dokládá jeden enigmatický obraz z jeho HISTOIRE(S) DU CINÉMA: v epizodě, v níž obrazy a zvuky války a fašismu poprvé „vpadávají“ na filmové plátno, Godard náhle uvede záběr z Langova VRAHA MEZI NÁMI – detail ruky poznamenané osudovým písmenem M, jež se má v příštích okamžicích otisknout na vrahova záda. Ale Godard se nespokojuje s citací záběru a vstupuje s ním do dialogického vztahu: do obrazu umisťuje nápis-titulek, který jej významově otevírá. *Seule la main qui efface peut écrire*: Pouze ruka, která s(vy)mazává, může psát. Mnohoznačnost nápisu je nesena významovou polysémií slovesa „efface“, jež primárně znamená vymazávat, vyškrabávat, zahlazovat, ale přeneseně i likvidovat. Vzhledem k dobovému kontextu, do něhož Godard obraz zasazuje, může nápis poukazovat ke snaze nacistů Židy a další oběti nejen fyzicky zlikvidovat, ale i vymazat (vyhladit) jejich paměť. Pro Toma Gunninga věta nabízí i klíč k modernímu autorství, obzvláště autorství ve filmu a především autorství Fritze Langa. Inspirován (patrně) Blanchotem i Foucaultem říká: „Pro moderního autora emblematické gesto spočívá nejen v psaní slov, ale i v jejich částečném vymazávání. Každý autor si musí představit svou vlastní smrt, musí podepsat rozsudek smrti. [...] Když ale pomyslíme na způsob, jakým Smrt definitivně zmizí v posledním záběru UNAVENÉ SMRTI, a tím otevře prostor pro opětovné spojení milenců, můžeme vidět, že část autorského úkolu vymazání spočívá ve vytvoření prostoru pro nový zápis (vepsání se). Lang se objevuje v tomto psaní, ale také mizí, ztrácí se, avšak nikoli beze stopy.“⁴⁸⁾

V NĚMECKU V ROCE 90 DEVĚT NULA se Godard vrací k Eddie Constantinovi a jeho agentovi Lemmymu Cautionovi (z filmu ALPHAVILLE), jenž jako „poslední tajný agent“ (víc mrtvý než živý) bloudí po pádu berlínské zdi zdevastovanou krajinou, jíž Godardova kamera snímá v sérii studených, kontemplativních obrazů úpadku, za nimiž se rýsuje (Benjaminova) konstelace světa jako **ruiny**, jež marně volá po vykoupení. Melancholie tohoto pohledu je ještě umocňována mezititulky, tematizujícími samotu, smrt a agonii, a řadou filmových citací, mezi nimiž privilegované místo zaujímají ukázky z filmů Fritze Langa (SIEGFRIED, METROPOLIS, ZÁVĚŤ DOKTORA MABUSEHO), Friedricha W. Murnaua (POSLEDNÍ ŠTACE, FAUST) a Roberta Rosselliniho (ŘÍM, OTEVŘENÉ MĚSTO, NĚMECKO V ROCE NULTÉM). Cituje-li Godard z Rosselliniho NĚMECKA V ROCE NULTÉM záběr, v němž malý hrdina bloudí ulicí proměněnou v trosky, je to proto, že ruina pro něj představuje klíčovou „figuru“ německých dějin. Ruina a mrtvola, neboť Godard tento záběr bezprostředně konfrontuje s krátkým záběrem umírajícího Siegfrieda. Oštěpem probodnuté Siegfriedovo tělo je ale i působivým „tělesným“ ekvivalentem perforovaných a (násilím) rozevřených povrchů, jež u Langa (jak to ukázala Brigitte Peuckertová) představují důležitý strukturní element: povrch (obraz) nemůže dlouho vzdorovat tlaku narativního pohybu, jenž znamená smrt.⁴⁹⁾

48) Thomas Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision of Modernity*. London 2000, s. 480.

49) Brigitte Peucker, *Verkörpernde Bilder-das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste*. Berlin 1999, s. 47n.

Exkurs o smrti I. – Lang

*Kolik významů, tolik zasvěceností smrti, neboť křivolakou demarkační čáru
mezi fyzis a významem nehlouběji vyrývá smrt. [...] Význam a smrt
jsou v historickém vývoji na sebe odkázány neméně, než jsou do sebe
úzce zaklíněny jako zárodky stavu prvotního hříchu neomilostněného tvora.*

Walter Benjamin

Smrt odnepaměti probouzí skrytou lidskou obraznost, dnes však fascinuje o to víc, oč silněji je vytlačována ze zorného úhlu živých, vykazována do nemocnic a nejružnějších ústavů, jejichž hlavním smyslem je „zajistit lidem, aby se zbavili pohledu na umírající“. Jak aforisticky poznamenává Benjamin: „Pro dnešní lidstvo je jen jedna radikální novota – a ta je stále táž: smrt.“⁵⁰⁾

Lang v POHRDÁNÍ pronese slavnou větu, že smrt není řešení. Přitom však způsob, jakým se sám zabýval vztahem smrti a reprezentace, je rozhodující pro pochopení jeho filmů, přinejmenším těch německých, nejsilněji poznamenaných tím, co on sám označil jako „Wiener Note“.⁵¹⁾ Tento vztah je nejzřetelněji tematizován ve filmu UNAVENÁ SMRT, kde smrt sama vystupuje jako privilegovaná postava. Připomeňme si, že struktura filmu je tvořena rámcovým příběhem (mladá žena touží po tom, přivést svého zemřelého milého zpět z království smrti), do něhož jsou vloženy tři další příběhy, které se odehrávají na třech různých místech a ve třech rozdílných časech. Dívka sice potřikrát dostane šanci k záchraně svého milého, ale pokaždé ji Smrt „spoutá“ předem určeným, uzavřeným příběhem, jehož neúprosná narativní logika směřuje k jedinému možnému konci: Smrti. Již připomenutý Benjamin poukazuje na zvláštní afinitu mezi vyprávěním a smrtí. Její autorita stojí u počátku vyprávěného:⁵²⁾ „Smrt je sankcí všeho, o čem vypravěč podává zprávu. Smrt propůjčuje vypravěčovi svou autoritu.“⁵³⁾ Nemenší význam má však smrt i pro čtenáře (diváka), teprve jí se pro čtenáře (diváka) otevírá smysl života románové (filmové) postavy: „Nuže, čtenář hledá však v románu vskutku lidí, z nichž by mohl ‚smysl života‘ vyčíst. Musí si být proto ať tak, nebo tak předem jistý, že s nimi prožije jejich smrt. Postačí, když ve smyslu přeneseném, jako románový konec. Lépe ovšem ve vlastním smyslu. Jak mu dávají vědět, že už na ně smrt čeká, nadobro jistá, a to na zřetelně určeném místě? To je otázka, která živí zájem čtenáře na románovém dění.“⁵⁴⁾

Smrt, takřka nehybná a s neměnným výrazem, se v rámcovém příběhu UNAVENÉ SMRTI objevuje před zdánlivě nekonečnou zdí, jež obepíná její pozemek sousedící se hřbitovem. Zeď zakrývající horizont (promítací plátno?) představuje působivý vizuální symbol neodvratného lidského osudu: nemá žádný zjevný vstup, dveře či bránu („Já sama znám

50) Walter Benjamin, *Centrální park*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 119.

51) Michael T ö t e b e r g, *Fritz Lang*. Reinbek bei Hamburg 1985, s. 33.

52) Srov. hlas off na počátku filmu JLG/JLG: „Obvykle to začíná takhle: nejdřív přijde smrt.“

53) W. B e n j a m i n, *Vypravěč*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 223. V Benjaminově studii o Leskovovi nacházíme dodnes inspirativní postřehy a dílčí teze o smrti, kterou Benjamin analyzuje jako konečný bod, jenž tomu kdo přežil a podobně i čtenáři románu sugeruje smysluplnou uzavřenost sama o sobě nesmyslného dění, ať už lidského života nebo vyprávěného příběhu.

54) Tamtéž, s. 228.

vchod," říká Smrt) a na její hladké ploše jsou vyryty tajemné hieroglyfy, snad šifry lidské existence, ne nepodobné znaku, který si Smrt opřená o zeď melancholicky kreslí svou holí na zem. Brigitte Peuckerová přirovnává Smrt ke strážci textu, jenž sídlí někde mezi vizuální reprezentací a psaním.⁵⁵⁾ V prvním ze tří příběhů na sebe Smrt bere podobu hrobníka, jehož jméno El Mot (slovo) zdůrazňuje tuto vazbu mezi řečí a smrtí. Konečně v posledním ze tří příběhů, situovaném do vzdálené Číny doby císařské, probouzí kouzelník k životu psaný text: svitek od císaře proměňuje v hada, který tančí do taktu, jež udává kouzelníkova hůl. Paralela mezi kouzelníkem a filmovým mágem-režisérem je ještě zřetelnější ve scéně, kdy během svého výstupu před císařem oživuje čínské piktogramy (představují jinou formu hieroglyfů). Ani tento filmový mág však nemůže průběh vyprávění obrátit, může jeho neúprosný postup pouze zpomalovat a prodlužovat řadou optických triků. Smrt, tentokrát v roli císařova lučištníka, dostihne před císařovým hněvem prchající milence, když předtím dívka odmítla císařovy projevy náklonnosti, a jediným šípem usmrtí tygra, v němž neomylně rozpoznal začarovaného mladíka, dívčina milého. Podle Peuckerové smrt v tomto filmu determinuje alespoň dva vztahy: na jedné straně smrt žene vyprávění vpřed, a tím je přivádí k jeho konci, na straně druhé, ukazujíc se ve své nepřítomnosti, definuje reprezentaci per se.⁵⁶⁾ Podle Tima Corriganova každé filmové vyprávění za sebou vleče řadu mrtvol, každý film je vlastně následek drobných vražd, neboť každý obraz je nahrazován následujícím; a pak každý filmový pohyb spěje nakonec nutně ke smrti.⁵⁷⁾ V této souvislosti získává novou dimenzi také postřeh Raymonda Belloura, podle něhož je pro Langa typická taková kompozice, již tvoří tři části, přičemž dvě dějové jsou odděleny momentem zastavení.⁵⁸⁾ Tento Langův postup, vkládat statické záběry do narativního pohybu, sice zadržuje postup vyprávění a oddaluje tak jeho „smrtný“ konec, samotné obrazy však zároveň právě svou nehybností ke smrti poukazují, konečnou smrt předznamenávají. Toto střídání mezi vyprávěním a statickými obrazy potvrzuje, jakým způsobem film podle Langa zaujímá pozici mezi oběma a jak oba spojuje se smrtí.

I když UNAVERNÁ SMRT oživuje nekomplikovaný svět pohádky, složitost její časové struktury, komplexnost a otevřenost vyprávění i nejednoznačnost vizuálních symbolů počítá naopak s divákovou ochotou obrátit svou pozornost od příběhu k filmovému jazyku:

55) B. Peucker, c. d., s. 44.

Walter Benjamin, jehož habilitační spis věnovaný německému baroknímu dramatu (*Původ německé truchlohry*) nabízí možný klíč ke čtení Langových německých filmů, spojuje barokní zaujetí pro alegorii (v níž Benjamin spatřoval základní prostředek exprese německé truchlohry) s fascinací egyptskými hieroglyfy, které v té době nebyly ještě rozluštny. Tento barokní zájem o hieroglyfy znovuoživil němý film, v jehož univerzální řeči obrazů byli mnozí ochotni vidět paralelu k hieroglyfům (srov. Vachel Lindsay, *The Art of the Moving picture*. New York 1916). Tato kinematografická paralela k baroknímu zaujetí symbolickými nebo enigmatickými hieroglyfy koresponduje i s niternou příbuzností mezi barokním uměním a expresionismem, založenou podle Benjamina na obdobném životním pocitu hluboké rozpolcenosti a rozepře, jež má překlenout technika alegorie. Právě ona pak poskytuje kontext, v němž je možné interpretovat Langovy německé filmy.

56) Tamtéž, s. 45.

57) Timothy Corrigan, *Cinematic Snuff: German Friends and Narrative Murders*. „Cinema Journal“ 24, 1985, č. 1, s. 12.

58) Raymond Bellour, *On Fritz Lang*. In: Stephen Neale (Ed.), *Fritz Lang: The Image and the Look*. London 1981, s. 35.

divák (stejně jako protagonisté filmu) se proměňuje v interpreta alegorie, v luštitel emblémů, k nimž vedle již zmíněné hřbitovní zdi patří síň plná svící, znak jednorožce na budově hostince, plačící socha v závěru čínské epizody ad. Jeden z nejpůsobivějších emblémů, které v narativní struktuře odkrývají alegorický obsah, Lang nabízí již v úvodu filmu: mladá dvojice sedí v hostinci a jejich radostnou bezstarostnost neruší ani tajemný cizinec-Smrt, který si přisedl k jejich stolu a pozoruje je zasmušilým, melancholickým pohledem. Hostinská zamilovanému páru nabízí speciální sklenici, z níž se oba snoubenci snaží podle místního obyčeje společně napít. Pak se však dívka ohlédne směrem, kde sedí Smrt, a scéna se na okamžik promění ve fantasmagorickou vizi, již se poprvé manifestuje moc Smrti. Dívka na stole nejprve spatří prodloužený stín kostlivce, jež na stůl vrhá figura zdobící konec hole, o níž se opírá Smrt. Stín kostlivce padá vedle stínu, který patří sklenici piva, jež se však v příštím okamžiku změní v přesýpací hodiny, takže v tu chvíli se deska stolu proměnila v plátno, na něž dívčina vize „promítlá“ emblémy Smrti: stín kostlivce a přesýpací hodiny.

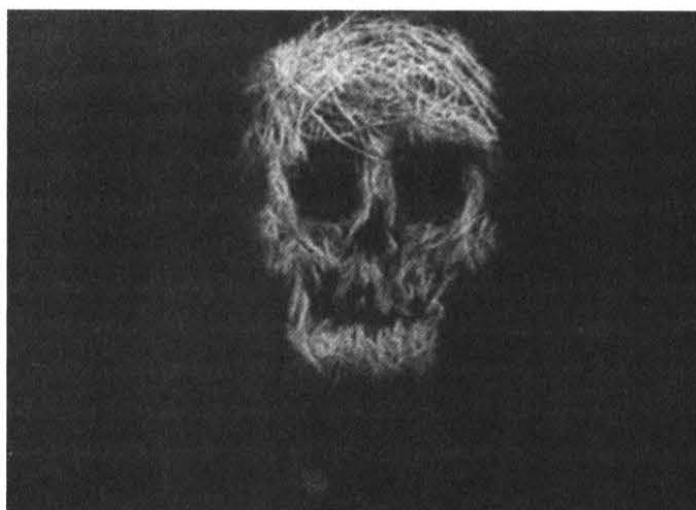
Tato dívčina vize nalezla své echo v Kriemhildině vidění z následujícího Langova filmu NIBELUNGOVÉ: Siegfried, jenž se loučí s Kriemhildou před svým osudným lovem, stojí vedle bohaté kvetoucího stromu. Pak postava Siegfrieda mizí a také strom ztrácí své květy, takže zůstávají jen holé větve, které zbělají a načrtnou dva tmavé kruhy, jež se vzápětí promění v prázdné oční důlky: záběr se konečně transformuje v grafický obraz *lebky* na černém pozadí, v emblém Smrti, jež tentokrát (narozdíl od UNAVERNÉ SMRTI) není osobní záležitostí – Kriemhildina závěrečná vize smrti je vizí zániku celého světa, neboť neumírá pouze hrdina a manžel, ale v obraze smrti rozkvetlého stromu umírá sama příroda. „Je-li však příroda zasvěcená smrti odevždy, je také odevždy alegorickou,“ říká Benjamin. A dodává: „Veškeré nevčasnosti, křivdy, pochybnosti, které s sebou dějiny od začátku nesou, zračí se v jediné tváři – ne, v jediné lebce. [...] To je jádro alegorického nazírání, barokní, světská expozice dějin jako dějin utrpení světa; významné jsou jenom na zastávkách svého rozpadu.“⁵⁹⁾ Tato truchloherní filosofie dějin jako filosofie katastrofy svůj ohlas nalezla v závěrečné apokalypse druhého dílu NIBELUNGŮ (KRIEMHILDINA POMSTA). Před Kriemhildiným upřeným pohledem se naplňuje její apokalyptická vize: vršící se mrtvoly bojovníků a hořící palác, uprostřed jehož plamenů pěvec Volker přednáší svůj zpěv smrti... Tuto řadu vizionářských scén v Langových výmarských filmech, v nichž jsou alegorické výjevy těsně spojeny s figurou smrti, reprezentující neodvratný

59) Walter Benjamin, *Původ německé truchlohy*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 341.

Mluví-li se v souvislosti se scénou Kriemhildina vidění o vizi, předjímající Siegfriedovu smrt, je to nepřesné. V rozporu s verzemi, v nichž je Kriemhildina „vize“ vložena do scény loučení před Siegfriedovým odjezdem na lov, se v originální německé verzi tyto obrazy objeví až po Siegfriedově smrti. Když Kriemhilda pokleká u mrtvého muže v síni královského paláce, opakují se (jako flashback) záběry Siegfriedova loučení a teprve zde se poprvé objevuje výše popsany vizionářský obraz: v původní Langově verzi se tak funkce tohoto působivého emblému nevyčerpává tím, že slouží jako předznamenání následného děje, spíše představuje jeho *základní* a *definitivní* význam. Funkci předznamenání Siegfriedovy smrti je pak vyhrazena jednak první Kriemhildině vizi, známé jako „Falkentraum“ (Sokolí sen; jedná se vlastně o film ve filmu, neboť tuto animovanou pasáž pro Langa vytvořil Walter Ruttmann), jednak svou kompozicí jedinečnému obrazu z pátého zpěvu, kdy Hagen, Gunther a Brunhilda z okna shlíží na nádvoří, kde Siegfried rozdává poklad Nibelungů: postavení černých siluet postav na světlém pozadí společně s obloukem okna nepřehlédnutelně sugeruje lidskou *lebku*. Srov. T. Gunnig, c. d., s. 46 – 48.

ILUMINACE

Petr Málek: Godardovo pohrdání: o paměti a smrti (ve) filmu



Kriemhildino vidění z Nibelungů patří k nejpůsobivějším alegorickým výjevům, jež jsou v Langových výmarských filmech vždy těsně spojeny s figurou Smrti a jejími emblémy – obraz lebky, v níž se obraz transformoval, dává celému výjevu definitivní význam a manifestuje privilegované postavení smrti ve filmovém vyprávění

Foto archiv

osud, završuje velkolepým způsobem tanec Smrti v METROPOLIS. Ve Frederově horečnaté vizi (svou povahou zcela alegorické scéně) se ocitáme v katedrále, v níž ožijí sochy představující sedm smrtelných hříchů: dirigované Smrti, jež hraje na svou „flétnu“, dávají se do pohybu. Vrcholný okamžik scény představuje tanec samotné Smrti, jež v podobě ženy s kosou postupuje středem katedrály čelem ke kameře jako by mávající kosou chtěla zaútočit přímo na filmové plátno.

Již v souvislosti s UNAVENOU SMRTÍ uvažoval Vincente J. Benet Ferrando o klíčové filmové figuře Langova stylu, totiž o pohledu do kamery, a její relaci k postavě Smrti. Ukázal přitom, že Smrt se často dívá přímo do kamery a potvrzuje tak svůj privilegovaný vztah k filmovému aparátu i svou dominantní roli ve vyprávění.⁶⁰⁾ Neméně často se do kamery dívá i dívka, ale v klíčových momentech tento pohled zahrnuje vizi smrti (jak to dokládá její pohled na procesí mrtvých procházejících zdí). Také Volker, jehož zpěv doprovází inferno druhého dílu NIBELUNGŮ, upřeně hledí přímo do kamery a v okamžiku umírání tak s Kriemhildou sdílí její privilegovaný vztah ke kameře a hledisko vyprávění, znamenavající triumf smrti. Ve své dvojí identifikaci, s kamerou a se smrtí, ztělesňuje Kriemhilda hledisko vyhlazení, filmovou apokalypsu, závěrečnou ohnivou destrukci a očistění světa, jež své vykoupení nalézá teprve v náručí smrti. Tato relace smrti a filmového aparátu, smrti a vyprávění je osobitým způsobem tematizována i v dalších Langových filmech, především pak v ZÁVĚTI DOKTORA MABUSE.

Také v tomto filmu, jak ostatně už titul předznamenává, Lang explicitně usouvztažňuje psaní a smrt. Již takzvaný testament, jenž je svou povahou heterogenní, vícevrstevnatý text, jehož písmo i ilustrace nezaprou expresionistickou inspiraci, je zdrojem smrti, prostředkem, pomocí něhož Mabuse i po své internaci na psychiatrické klinice může šířit smrt a zkázu. Doktor Baum, jenž je nejen Mabuseho ošetřujícím lékařem, ale i tím, kdo převzal jeho zločineckou organizaci, vykládá během přednášky o specifickém rysu choroby svého pacienta. Od chvíle, co byl Mabuse v ústavu zavřen, zůstal sice němý, ale od počátku projevoval potřebu psát. Ze zprvu naprosto nečitelných klikyháků a škrábanin začaly postupně vystupovat jednotlivá slova, spojující se pak v celé věty, jež nakonec tvořily stále obsáhlejší texty, v nichž doktor (což ovšem nepřízná) rozpoznal detailní scénáře dokonalých zločinů. Mabuseho psané automatické texty, povstávající z jeho podvědomí, tvoří tajemné znaky a výtvarně stylizované písmo, upomínající na hieroglyfy, tedy na ty formy obrazového písma, které poukazují k filmu jako specifickému způsobu psaní, spojenému s obrazy.⁶¹⁾

Šílený zločinec a neméně šílený psychoanalytik vystupují jako dvojediný tvůrce destruktivního filmového textu (scenárista a režisér), jenž funguje zároveň jako reprezentant filmového vyprávění. Moc psaného textu je manifestovaná zločinem a smrtí, jak to ukazuje jedna ze stránek popsaných Mabusem, na níž v obraze naskicované lebky (její oční důlky vyplňují nuly v číslici milion, signalizující počet budoucích obětí) dominuje slovo Mord.

60) Cit. dle T. Gunnig, c. d., s. 30 – 33.

61) S. Daney v souvislosti s filmem ČÍSLO DVE poznamenává, že „slova jsou věci. Mezi vzácnými chvílemi, v nichž (věci) dávají smysl, oranžová písmena vpisují doprostřed černé obrazovky pouze hádanku svých forem: hieroglyfy. Smysl tu není nic víc než specifický případ ne-smyslu, tak jako život je specifický případ – konec konců dost vzácný – smrti.“ Srov. Serge D a n e y, *Teoretizovaný (Godardovská pedagogika)*. „Kino-ikon“ 4, 2000, č. 1, s. 111.

Destruktivní síla psaného textu je skryta i v samotném jménu Mabuse, které právě ve své psané podobě je jednou z tajemných šifer celého filmu. Když jeden z protagonistů filmu Hofmeister těsně před svým dopadením zločinci vyryje na okenní tabulku jméno Mabuse, zanechává pro komisaře Lohmanna znak, jehož rozluštění je klíčem k tajemství. Způsob, jakým jsou pak fragmenty vyrytého jména odečítány z okenní tabulky, upomíná na postup při vyvolávání fotografií, a protože řešení vyžaduje přecházení jméno jako obrácené, zrcadlové písmo, manifestuje se tu tajemná spřízněnost mezi smrtí (zločinem), psaným textem a kinematografem. Tato vazba je pak ještě explicitnější ve scénách situovaných do uzavřené místnosti kdesi v opuštěné továrně, kam si členové zločineckého gangu přicházejí pro další pokyny. Místnost je na jednom konci oddělena divadelní oponou, za níž zůstává skryt Mabuse, jehož přítomnost sugerují obrysy stínu vrhaného sedící figurou na oponu a především jeho hlas vydávající rozkazy. Teprve ve chvíli, kdy je opona stržena, vše je odhaleno jako podvod: ukáže se, že hlas byl přenášen gramofonem a sedící postava Mabuseho byla pouze simulována plochým dřevěným, zezadu osvětleným modelem. Místnost s oponou, jež slouží jako promítací plátno, reproduktor a reflektor zjevně reprezentují kinematograf, který se rozpadá na své jednotlivé komponenty: světlo, obraz, zvuk, stín postavy vržený na plátno.⁶²⁾ Daneyho poznámka, že „staré režiséřské řemeslo nikdy nebylo nevinné“, říká možná víc, než by se na první pohled mohlo zdát.⁶³⁾ S výše popsanou scénou pozoruhodným způsobem koresponduje i Daneyho přirovnání kina ke zlému místu zločinu a magie, přirovnání formulované na adresu „godardovské pedagogiky“.⁶⁴⁾

Exkurs o smrti II. – Godard

*Ortodoxní emblematic nemohl smýšlet jinak: lidské tělo
nesmělo tvořit výjimku v příkazu, který vyzýval rozbít organismus,
aby bylo možno sbírat v jeho střepích opravdový, zafixovaný význam, podobný písmu.*

Walter Benjamin

Fotografie: to, co zadrží jednou a navždy (práce na mrtvole).

Film: to, co zadrží jen na chvíli (smrt při práci).

Serge Daney

62) B. Peuckert, c. d., s. 41. Jiný příklad z téhož filmu, kde na obrazové rovině jsou svázány umění a smrt, představuje montáž záběrů, zachycujících umělecké artefakty, jimiž je vyzdobena pracovna doktora Bauma. Jde převážně o naivní masky, které jsou paralelní montáží konfrontovány s řadou lidských lebek, vystavených ve vitríně. Langovi nejde jen o zjevnou podobnost mezi maskami a lebkami mrtvých, jeho postup nemá daleko k magickému zařikávání smrti, již chce odvrátit tím, že ji přivolá vizuálním ztvárněním. Význam montáže je umocněn tak, že uvádí scénu, během níž si Baum již po Mabuseho smrti pročítá jeho poslední zápisy a dospěje v nich až ke stránce opatřené expresionisticky stylizovaným nadpisem Herrschaft des Verbrechens (Panství zločinu).

63) Srov. cit. dle Gilles Deleuze, *List Sergeovi Daneyovi: optimizmus, pesimismus, cesta*. In: Týž, *Rokovania*, s. 83.

64) Serge Daney: „[...] kino je zlé místo zločinu a magie. Zločin: ať jsou obrazy a zvuky odebírané (odtrhované, kradené, vynucené, sebrané) ze živých bytostí. Magie: ať jsou exhibované na jiné scéně (kinosál), aby tam způsobily rozkoš tomu, kdo je vidí. Užitek z přenosu má filmař. Skutečná pornografie je zde, v této změně scény, je to v pravém smyslu ob-scénní.“ Srov. tamtéž, s. 112.

Sleduje Moraviovu předlohu, nechává také Godard Camille zahynout moderní, absurdní smrtí při automobilové nehodě. Narozdíl od Moravii se však Paul nesetkává s mrtvou ženou v podobě poledního přízraku, přeludu či halucinace, ale dostává od ní dopis na rozloučenou. Obsah dopisu, v němž mu Camille oznamuje, že odjíždí s Prokoschem do Říma, reprodukuje Camilliin hlas off. Následuje krátká scéna s Camille a Prokoschem u benzinové pumpy, do níž je vložen velký detail rukou psaných slov „Je t'embrasse“. Ve chvíli, kdy se vůz znovu rozjíždí, vrací se detail psaného „adieu“, doprovázený zvukem srážky automobilů. Následuje střih na místo nehody a nájezd kamery na červený kabriolet Alfa Romeo, zaklíněný do nákladního automobilu. Záběr se uzavírá obrazem Camille a Prokosche, jejichž mrtvá těla leží od sebe odvrácená přes dveře vozu. Místo samotné akce Godard nabízí pouze důsledky nehody, tableau s mrtvými těly, lyriku mrtvol, vybízející ke kontemplaci.

Také Godard přikládá smrti, jak postřehl již jeho první monografista Jean Collet, zásadní význam, neboť mu je ironickým důkazem pravosti diskursu o životě: „Je to přesně tak, jako když okamžik života nabývá své hodnoty, jestliže si uvědomujeme smrt. Zachytit život znamená pro Godarda přesněji vzato zachytit smrt.“⁶⁵⁾ Když tajný agent Bruno (ve filmu VOJÁČEK) fotografuje Veroniku, nečekaně a spíše mimochodem se jí zeptá, zda myslí někdy na smrt. A jeho hlas off vzápětí říká: „Podívala se na mě a mně se zdálo, že fotím smrt.“ Veronika se v tu chvíli – jak by řekl Barthes – stává „přízrakem“ a „zhrožený Fotograf musí nesmírně zápasit o to, aby se Fotografie nezměnila ve Smrt“.⁶⁶⁾ Godard sám, odvolávaje se na Cocteaua, podtrhává specifickou souvztažnost smrti a filmu: „Film je jediné umění, které podle Cocteauových slov ‚filmuje smrt při práci‘. Osoba, která filmuje, přitom stárne a jednou zemře. Filmujeme tedy jeden okamžik smrti při práci. Film je zajímavý proto, že zachycuje život i smrtelnou stránku života.“⁶⁷⁾ Výmluvný je v tomto směru způsob, jakým Godard přepracoval závěr už svého dlouhometrážního debutu U KONCE S DECHEM: oproti Truffautovu scénáři, v němž je hlavnímu hrdinovi pronásledovanému policií umožněno uniknout, u Godarda Michel umírá.⁶⁸⁾ Michel Poiccard, první z Godardových autobiografických hrdinů, je od začátku zasvěcen smrti a jeho cesta je lemována znameními osudu. Když mu jeho americká přítelkyně Patricia nabídne noviny

65) J. Collet, c. d., s. 28.

66) Když se Barthes ve *Světlé komoře* zamýšlí nad zrodem fotografie, klade si otázku po „antropologické souvislosti Smrti a tohoto nového obrazu“ a vyslovuje hypotézu, zda historicky zrod fotografie nesouvisí s „krizí smrti“, která začíná ve druhé polovině 19. století: „Smrt přece musí někde ve společnosti být; není-li již (anebo jen slabě) v náboženské oblasti, musí být jinde: možná v tomto obraze, který vytváří Smrt, když chce uchovat život. Fotografie, která je současná s ústupem rituálu, by pak mohla korespondovat s pronikáním asymbolické Smrti do naší moderní společnosti, Smrti, která je vně náboženství, vně rituálu: je to jako prudké ponoření do Smrti literární. *Život/Smrt*: paradigma se redukuje na jednoduché cvaknutí, takové, jež odděluje původní pózu od hotového obrázku.“ Roland Barthes, *Světlá komora*. Vysvětlivka k fotografii. Bratislava 1994, s. 82.

67) J. Collet, c. d., s. 28.

68) Truffaut to později komentoval: „Závěr [JLG] úplně změnil. V mém námětu končil film záběrem mladíka, jak jde po ulici a lidé se za ním otáčejí, jako za slavným hercem, jelikož ten večer byla jeho fotografie na první stránce v novinách. [...] Jean-Luc se rozhodl pro násilný konec, protože byl smutnější než já. Když pracoval na tom filmu, tak byl opravdu zoufalý. Potřeboval filmovat smrt, potreboval takový konec.“ Tamtéž, s. 157.

New York Herald Tribune, po chvíli je vrátí, protože zjistí, že nemají rubriku horoskopů. Právě Patricia je však oním vyslancem osudu, jež by chtěl Michel znát, osudu, jenž jej nakonec přivede až před ústí policejních koltů na ulici Campagne Premiere. Když v závěru filmu odchází Patricia údat Michela policii, míjí stánek s ženou, která prodává losy a přitom vyvolává: „Zkuste štěstí, kupte si los.“ Patricia si v novinovém stánku vybírá France-Soir, v nichž jí komisař poprvé ukázal Michelovu fotografii jako hledaného zločince. Kruh se uzavřel: město se pro Michela proměnilo v labyrint, v past, z níž se marně snaží uniknout, neboť jeho osud byl již přede-psán. Do tmy zářící neonové nápisy oznamují: „Síť kolem Michela Poicarda se stahuje“, „Zatčení Michela Poicarda je otázkou hodin...“ Připomínají tak, že i pro Godarda (podobně jako pro Langa) reprezentace smrti ve filmu souvisí se psaním, je formou psaní. Tomu odpovídá i její vysoce stylizovaná podoba: kamera sleduje Michela, jak v šíleném rytmu smrti utíká (tančí) dlouhou ulicí, potácí se od jedné strany ke druhé, takřka padá a znovu se zvedá, dokud se nezhroutí. Smrt stylizovaná a zároveň odvozená, neboť – jak rozpoznala Michael Marie – Godard ji natočil jako vědomý odkaz k spektakulární smrti z filmu Antonyho Manna MUŽ ZE ZÁPADU, který krátce předtím recenzoval pro Cahiers de Cinéma. V této scéně se němý muž, patřící ke gangu zločinců, potácí zdánlivě nekonečnou ulicí uprostřed opuštěného městečka, dokud nepadne a poprvé nevydá výkřik bolesti.⁶⁹⁾

Vysoce stylizovaná, nikdy realistická nebo psychologická, dějící se náhle, násilně a nevyhnutelně, taková je smrt v Godardových raných filmech. Patrně nejkomplexněji uchopil Godard fenomén smrti a otázku její filmové reprezentace ve snímku ŽÍT SVŮJ ŽIVOT. V proslulé scéně, kdy Nana sleduje v kině Dreyerovo UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ, se ustavuje paralela mezi oběma hrdinkami: dvakrát je střížen velký detail Jany na velký detail Nany, jejíž tvář vystupuje ze tmy promítacího sálu. V druhém případě se mezi oběma vytváří mimetický vztah: slzy v Naniných očích zrcadlí slzy Jany, přičemž nejde o to, že by umění komentovalo život, ale naopak život napodobuje umění. Tento okamžik zrcadlového vztahu se zakládá bezprostředně po otázce kněze, v čem spočívá její vysvobození, na což Jana odpovídá: „Ve smrti!“ V tu chvíli nemůže být pochyb o tom, jaký osud Nanu čeká: i ona může své spirituální uskutečnění nalézt jen prostřednictvím smrti. „Přišli jsme tě připravit na smrt,“ oznamují titulky hned na začátku citované ukázky, když za Janou do cely přichází kněz. Celá sekvence, již Godard cituje, je variací na téma smrti. A Godard tuto relaci mezi oběma hrdinkami prostřednictvím smrti ještě zdůrazňuje, když v dialogu s knězem opakuje slovo smrt, které se u Dreyera objevuje pouze jednou. Godard zasahuje do citátu: ve chvíli, kdy ze rtů Marie Falconettiové jako Jany můžeme odečítat slovo „mort“, umisťuje toto slovo jako titulek na spodní okraj obrazu. Teprve po stříhu na velký detail plačící Nany následuje původní Dreyerův titulek: slovo smrt, tentokrát psané černými písmeny na bílém pozadí. Toto opakování nejen zdůrazňuje Nanino zasvěcení smrti, předjímá tragické naplnění jejího osudu, ale znovu poukazuje ke Godardovu zaujetí pro nejrůznější formy psaného nebo tištěného textu. Anticipuje také použití titulků v poslední epizodě ŽÍT SVŮJ ŽIVOT.

69) Michael Marie, „It really makes you sick!": Jean-Luc Godard's *A bout de souffle* (1959). In: S. Hayward – G. Vincendeau (Ed.), c. d., s. 213.

První scéna dvanácté kapitoly, situovaná do hotelového pokoje, v němž vidíme Nanu v rozhovoru s mladým mužem, se skládá ze tří částí, které jsou vzájemně odděleny zatmíváčkami. První a třetí část, v níž je nám obsah rozhovoru sdělován pomocí titulků, přivolává nejen „vzpomínku“ na němý film a jeden z jeho určujících výrazových prostředků, ale (znovu)zpřítomňuje v naší paměti i ukázkou z Dreyerova *UTRPENÍ PANNY ORLEÁNSKÉ*. Nad milostným dialogem, o to naléhavějším, protože neseným mlčením (respektive grafickými znaky), se tak vznáší stín smrti. Explicitně je pak téma smrti zpřítomněno v prostřední scéně epizody, v níž mužský hlas off předčítá z Poeovy povídky *Medailon*, pojednávající o malíři, jenž maluje portrét své ženy a ve chvíli, kdy portrét dokončí, manželka umírá.⁷⁰⁾ Jelikož kamera přitom sleduje mladíka, který leží v posteli a čte si v knize Poeových povídek (v Baudelaireově překladu), máme zprvu za to, že slyšíme jeho hlas. Paralela mezi Nanou a dívkou z obrazu je více než zřejmá: ve chvíli, kdy hlas předčítající text povídky dospěje k slovům „Krátce jsem se na obraz podíval a zavřel oči“, odkládá muž knihu a soustředěně sleduje Nanu. Ještě chvíli kamera setrvává u čtoucího muže, aby se po slovech vypravěče „Za chvíli jsem znovu upřeně pozoroval obraz“ definitivně soustředila na Nanu, již snímá nejprve na pozadí přesvětleného okna a poté na pozadí bílé zdi: Nana se proměňuje ve svůj portrét, což koresponduje i s Poeovým textem o kouzle obrazu, jež „tkví v živém výrazu, absolutně rovnocenném životu samému“. Funkce citátu z Poeovy povídky se však nevyčerpává touto prostou, až příliš jednoznačnou paralelou mezi portrétovanou dívkou a Nanou, jímž oběma je osudem předčasná, násilná smrt. Již jsem se zmínil o tom, že hlas off připisujeme zprvu ležícímu mladíkovi. Brzy však pochopíme, že mluvčím tu není nikdo jiný než samotný Godard, který se slovy Poeova textu („To je náš příběh. Malíř maluje portrét své ženy.“) obrací přímo – jako manžel a především jako režisér – na Annu Karinovou. „Dělat film znamená doslova brát život [...]. A to je důvod režie, která má – jak říká Godard – poskytnout ‚dojem, že lidé neustále prchají před kamerou‘. Tím se prohlubuje zamyšlení nad kinematografií: filmovat již neznamená jenom být voyerem, udavačem, zlodějem, ale možná i vrahem.“⁷¹⁾ Tím, že Godard zapojil Poeův text do svého filmu, tematizoval a reflektoval rovněž pro západní civilizaci typické rozdělení rolí: v *Medailonu* maluje muž a žena je malována, čemuž odpovídá, že Godard filmuje a Karinová je filmována. (A ve zmíněné scéně navíc

70) Vypravěč příběhu, situovaného kamsi do Itálie, se po zraněních, která utřil v bitce s bandity, uchyluje na noc na opuštěný zámek. Když se ukládá k spánku v jedné z dosud zařízených komnat, je náhle zaujat podobiznou mladé dívky, jejíž jedinečné kouzlo tkvělo v „naprosté živoucnosti výrazu“, který ho „zprvu ohromil, potom zmátl, uchvátil a zděsil“. Prostřednictvím knihy, pojednávající o jednotlivých obrazech v komnatě a líčící jejich historii, se dozvídá, že modelem byla „dívka převzácné krásy“, která se provdala za malíře, jenž však již jednu nevěstu měl: své umění. Konflikt mezi oběma „nevěstami“ vyvolal u malíře touhu obě sloučit, svou živou manželku transponovat do své dosavadní, a tím rušivě nesouměřitelný pár (umění a žena) proměnit v harmonickou jednotu. Čím blíže však malíř byl svému cíli, tím více jeho žena chřadla, což však on, zcela posedlý svým tvůrčím zápalem, již vůbec neregistroval. Až ve chvíli, kdy posledním tahem štětce portrét dokončil, „začal se chvět a sinat a v úděsu zvolal: ‚Toto je opravdu život sám!‘ Pak se prudce otočil k své milované – byla mrtva!“ Viz Edgar Allan Poe, *Medailon*. In: Týž, *Jáma a kyvadlo*. Praha 1978, s. 258 – 261. Pozoruhodnou interpretaci Poeovy povídky z hlediska reprezentace smrti viz Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994, s. 162 – 207.

71) J. Collet, c. d., s. 40.

ILUMINACE

Petr Málek: Godardovo pohrdání: o paměti a smrti (ve) filmu



Tableau s mrtvými těly Camille a Prokosche, snímanými pomalým, kontemplativním nájezdem kamery, odhaluje v Godardovi emblemata, fascinovaného smrtí

Foto archiv

muž mluví a žena mlčí, naslouchá.) Žena jako umělecké dílo muže, umělecké dílo jako žena muže. Spojení ženy a obrazu, reprezentace ženy jako obrazu je kulturní konvencí, stejně jako reprezentace ženského těla jako místa sexuality, zdroje vizuální rozkoše.

Ubohá B.B. Ubohý B.B.

*Bludiště je ta pravá cesta pro toho, kdo beztak
až příliš brzy dojde k cíli. Tento cíl je trh.*

Walter Benjamin

Již popsaná úvodní scéna POHRDÁNÍ, v níž Camille vyjmenovává jednotlivé části svého těla a vyžaduje po Paulovi, aby ji slovně ujišťoval, že miluje každou z těchto částí, může být – jak jsem to již naznačil – čtena subverzivně jako kritika využívání ženského těla v kinematografii. Ta se obrací nejen vůči producentům, kteří si scénu od Godarda vyžádali, ale i vůči divákům, kteří přicházejí do kina, aby uspokojili své voyerské a fetišistické touhy. Godard sám tuto scénu později kritizoval (polemicky pře-psal) v aluzivní

scéně ve filmu VŠECHNO JE V POŘÁDKU, kdy v jednom dialogu Susan (Jane Fondová) říká Jacquesovi (Yves Montand), že ho miluje a vypočítává přitom ty části jeho těla, které miluje.⁷²⁾ Jestliže v POHRDÁNÍ je Camille (i když diskrétně) ukázána nahá, ve VŠECHNO JE V POŘÁDKU zůstávají oba protagonisté oblečení, je-li v POHRDÁNÍ dvojice ukázána v posteli (a červené osvětlení může evokovat ovzduší zakázaného sexu), scéna ve VŠECHNO JE V POŘÁDKU se odehrává v přirozených exteriérech podzimní krajiny. Zmíněné rozdíly nutí vnímat celou scénu jako kontroverzní aluzi, skrývající (a odhalující) v sobě radikální sebekritiku. POHRDÁNÍ je filmem o dělání filmu a je i jeho vášnivou kritikou. Tato kritika, zaměřující se v první řadě na estetickou a kulturní analýzu, nebyla však později pro Godarda již dostatečná, neboť jasně nepojmenovala také ekonomické a politické aspekty.

„Je ten film o sexu nebo o politice? Proč se vždy ptáme, zda je to to, nebo ono? Možná je to obojí současně,“ říká hlas off v ČÍSLO DVĚ. Sex ale pro Godarda souvisel s politikou již v jeho raných filmech. V POHRDÁNÍ je toto spojení naznačeno ve scéně v promítací síni: po výbuchu hněvu, jež u Prokosche vyvolala projekce ukázek z natáčené *Odyssey*, si producent zavolá svou asistentku Francesku, která se musí předklonit, aby na ní mohl vypsát šek pro Paula. Tento moment totální degradace obrazu ženy je současně vizuální metaforou materiální, ekonomické základny filmového průmyslu, v němž hodnota ženské sexuality je diktována její tržní cenou. Zároveň je v této scéně anticipováno téma anality, jež se jako kritická metafora v širší míře prosadí v pozdějších filmech Godardovy radikální etapy (především v ČÍSLO DVĚ): analita jako metafora kapitalistické společnosti jako systému útisku, potlačování a ovládání – v Godardově jazyku „society of the ass“.⁷³⁾

Bezprostředně před vypsáním šeku se odehrál dialog mezi Prokoschem a Langem, v němž producent říká: „Když slyším slovo kultura, sahám po své šekové knížce.“ Nevědomě tak parafrázuje známý Goebbelsův výrok „když slyším slovo kultura, беру si svůj revolver“, čímž jej Godard nejenže přirovnává ke Goebbelsovi, ale zakládá obecnější dichotomii producent/režisér, obchodník/umělec, peníze/kultura. I když analýza ekonomické základny kinematografie zůstává ve srovnání s pozdějšími Godardovými filmy povrchnější, ukazuje přesto hloubku dilematu filmového režiséra s ambicemi *auteura*, jenž je zároveň objektem finančních manipulací a estetických rozmarů producenta. Pozoruhodné je, že Godard této manipulaci připisuje fašistické rysy. Když Paul při první schůzce s Prokoschem připomene, že Lang opustil Německo bezprostředně po Goebbelsově nabídce řídit německý filmový průmysl, Prokosch jej rezolutně přeruší: „Již se nepíše rok 1933, ale rok 1963.“ Touto juxtapozicí obou dat nám Godard sugeruje, že producent Prokosch znovuoživuje fašismus v rafinovanější, lstivější formě. To není producent, ale diktátor, prohlašuje o Prokoschovi Lang, a explicitně tak formuluje paralelu, o níž Godardovi šlo.⁷⁴⁾ Prokosch Godardovi ztělesňuje fašismus peněz a jeho pohrdání všemi hodnotami, které nelze převést na peníze. Goebbels vraždil kulturu doslova, Prokosch si ji kupuje: jestliže

72) Srov. Yosefa Lošitzky, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*. Detroit 1995, s.171.

73) Tamtéž, s. 165.

74) Srov. k tomu zajímavou paralelu u Benjamina: „Lidstvo, které bylo kdysi u Homéra předmětem podívaného pro olympské bohy, se jím stalo nyní samo pro sebe. Jeho sebeodcizení dosáhlo k onomu stupni, na němž je mu dovoleno prožívat vlastní zánik jako estetickou senzaci ‚prvého řádu‘. Tak vypadá estetizování politiky, jak je provádí fašismus. Komunismus odpovídá politizováním umění.“ W. Benjamin, *Dílo ve věku technické reprodukovatelnosti*. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 40.

v prvním případě je umění vystaveno zjevné, otevřené politické tyranii totalitního režimu, v druhém případě je konfrontováno s mnohem rafinovanějším tlakem ekonomickým.

Byl to již Balzac, autory Nové vlny nadevše obdivovaný a milovaný spisovatel,⁷⁵⁾ který ve *Ztracených iluzích* zpracovává téma degradace umění trhem, přičemž klíčovou metaforou pro tuto sociální degradaci je (stejně jako později pro Godarda) **prostitute**. Lousteau, jeden z protagonistů románu, v rozhovoru s Lucienem srovnává hierarchii literární reputace či proslulosti s hierarchií prostitute: „Každé to horoucně vytoužené renomé bývá skoro vždycky ověncenou nevěstkou. Ano, příteli, pro brakovou literaturu znamená toto renomé ubohou děvku, která mrzne kdesi na nároží; pro literaturu druhého řádu je vydržovanou ženou, která vychází z vykřičených putyk žurnalismu, a té já dělám kuplíře; pro literaturu nej přednější je to oslnivá, pyšná kurtisána, která má přepychový byt, platí státu daně, přijímá vznešené pány, častuje tyto své ctitele vínem i svými rozmary, má svého lokaje, vlastní vůz a rozhořčené věřitele může nechávat čekat.“⁷⁶⁾ V POHRDÁNÍ je tento vztah umění a prostitute otevřeně formulován ve scéně, během níž Lang recituje verše z básně *Hollywood* Bertolta Brechta, v níž německý dramatik práci scenáristy v Hollywoodu přirovnává k prostituci: „Každého rána jdu za výdělkem / Jdu na trh, kde se kupují lži / Pln nadějí / Zařazuji se mezi prodavače.“ Camille se ptá, odkud ty verše jsou, a Lang jí s jemnou ironií odpovídá: „To je Hollywood, jak ho popsal pozdní BB.“ A na Paulův zasvěcený dotaz: „Bertolt Brecht?“ Lang odvětí: „Ano.“ Vtip spočívá v tom, že BB byly rovněž iniciály Brigitte Bardotové (ve francouzštině důvěrně vyslovovány jako bebe, tedy dítě), Godard tedy vedle sebe provokativně postavil Brechta (svůj idol, muže intelektu) a Bardotovou (sexuální symbol, ženu-dítě).

Téma (motiv) prostitute se v Godardově tvorbě objevuje již v krátkém snímku KOKETNÍ ŽENA a pak se vrací opakovaně, ať už ve významu doslovném nebo metaforickém. Jestliže ve svých raných filmech se Godard zabýval prostitucí spíše ve významu doslovném (prostitute jako profese nebo skrytý aspekt manželství), v pozdějších filmech, a to především v těch, které náleží k tzv. radikální etapě jeho tvorby, je pojem prostitute zobecněn na celou společnost a ve svém nejširším významu zahrnuje všechny případy, kdy člověk pro peníze zrazuje sebe sama, osobní morálku směňuje (prodává) za hmotné výhody. Prostitutka je hlavní protagonistkou filmů ŽÍT SVŮJ ŽIVOT a DVĚ NEBO TŘI VĚCI, KTERÉ O NÍ VÍM. Jestliže v tom prvním je prostitute ještě romantizována, v tom druhém je přemístěna ze svého „přirozeného“ prostředí (bordel, ulice) do domácí, rodinné sféry, aby byl znejasněn a posléze smazán rozdíl mezi tím legálním, rodinným sexem a tím jiným, vykázaným na okraj dobré společnosti. Godard sice přiznal, že tento film byl inspirován novinovou anekdotou, co ho však nejvíce vzrušilo, bylo to, že tato anekdota se spojila s jednou z jeho oblíbených teorií: „aby člověk mohl žít ve společnosti v dnešní Paříži, a je jedno na jaké sociální rovině, musí se tak či onak prostituovat, nebo se vydá jinou

75) Jeden z protagonistů Chabrolových BRATRANCŮ si kupuje *Ztracené iluze*, nemluvě o Balzakově kultu, vyznávaném malým Doinelem v Truffautově NIKDO MNE NEMÁ RÁD.

76) Honoré de Balzac, *Ztracené iluze*. Praha 1955, s. 246. Srov. k tomu Benjaminovu poznámku o Baudelairovi: „Vzhledem k nepatrným úspěchům, které jeho dílo mělo, dal Baudelaire nakonec ke koupi sám sebe. Přiložil k svému dílu sebe, a tím za svou osobu provždy potvrdil, co soudí o nevyhnutelnosti prostitute pro básníka.“ Viz W. Benjamin, *Centrální park*. In: Týž, *Dílo a jeho zdroj*, s. 125.

cestou, aby žil v poměrech, které se prostituci podobají [...]. V moderní industriální společnosti je prostituce normou.⁷⁷⁾

Hölderlin aneb Básník nuzného času

*Času od času člověk unese božskou plnost,
Sen o nich: to je pak život. Ale bloudění
Tak jako spánek nám pomáhá, tíseň a noc nám dává sílu.*
Hölderlin

V době realizace POHRDÁNÍ byl obraz Godarda a jeho stylu, obraz zákonitě zjednodušený a stereotypní, v podstatě utvořen. Kritici stále naráželi na tytéž rysy jeho stylu: trhaný, přerývaný rytmus, stylistické „impertinence“ a především záliba v citátech, uváděných – jak se tradovalo – nahodile, nedbale, chaoticky. (Ohlas těchto kritických výtek zaslechneme i v POHRDÁNÍ, když Camille během manželské hádky Paulovi předhazuje, že si jako autor vypůjčuje myšlenky od jiných, místo aby je hledal ve své hlavě.) Jako by jejich motivace spočívala v zálibě ve hře a jí se také vyčerpávala. Godard jako by reprodukoval způsobem velmi blízkým tomu, jímž recipoval, jak o tom podává svědectví Truffaut: „Tehdy na mne nejvíc působilo, jak Godard hltal knihy. Když jsme třeba byli večer na návštěvě u přátel, klidně si tam rozevřel i čtyřicet knih a vždy se podíval jenom na první a poslední stránku. Vždycky byl hodně netrpělivý, hodně nervózní. Měl rád film stejně jako my, ale dokázal za jediné odpoledne jít na pět různých filmů a z každého vidět jen patnáct minut.“⁷⁸⁾

S touto vzpomínkou koresponduje „autoreflexivní“ scéna ve filmu DVĚ NEBO TŘI VĚCI, KTERÉ O NÍ VÍM, v níž dvě postavy, nesoucí (od Flauberta) převzatá jména Bouvard a Pécuchet, sedí v kavárně u obrovské kupy knih, z níž Bouvard bere jeden svazek za druhým, aby z každého z nich přečetl pár náhodně vybraných vět, které Pécuchet pečlivě zapisuje s cílem napsat novou knihu, jež by byla tvořena samými citáty. Scéna, ze které by měl bezpochyby radost i Benjamin, neboť odpovídá jeho nerealizovanému záměru „napsat“ knihu složenou z vybraných citátů, s komickou nadsázkou anticipuje

77) Dodejme ještě, že v Godardových filmech od druhé poloviny sedmdesátých let (zejm. ČÍSLO DVĚ a ZACHRAŇ, KDO MŮŽEŠ, SI ŽIVOT) je tato metafora prostituce nahrazena ještě radikálnější a odvážnější metaforou pornografie, již C. Penley objasňuje takto: „[...] filmař jako pornograf, sex a kinematografie (v naší společnosti) jako pornografické. Jako prostituce předvádí pornografie konfiguraci, v níž sexualita nemůže být viděna, aniž by se přihlíželo k tomu, že se prodává. Pornografie má ale oproti prostituci jednu důležitou přednost do té míry, v jaké nemůže být romantizována. ‚Filmař jako prostitut‘ si uchovává tvář vznešeného mučednictví, což ‚filmař jako pornograf‘ nemůže. Prostitutky jako individuality mohou být romantizovány, jak to Godard ve svých filmech opakovaně dělal, ale v pornografii jako obchodě a fiktivní formě nejsou žádné mučednice ani hrdinky.“ Mohla-li být Nana konfrontována s Janou z Arku, v pornografii to již nelze. Ve svém metapornografickém snímku ČÍSLO DVĚ zašel Godard ve své analýze postavení ženy v moderní kapitalistické společnosti jistě nejdál a jeho pesimismus je zde nejhlubší. Viz Constance Penley, *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis 1989, s. 16.

78) J. Collet, c. d., s. 155.

i postmoderní úvahy o tom, že původnost je mrtvá, poněvadž vše již bylo řečeno, a za jediné autentické formy uměleckého vyjádření tak mohou být pokládány pouze ty, jež se přiznávají k nepůvodnosti a odvozenosti: citát, montáž, pastiš a koláž. Tedy různé strategie a postupy intertextového navazování, které si Godard osvojil již v počátcích své tvorby, jak to dokládají literární i filmové citáty v jeho raných filmech: Faulkner (U KONCE S DECHEM), Poe a Dreyer (ŽÍT SVŮJ ŽIVOT), Resnaisova NOC A MLHA ve VDANÉ ŽENĚ, Eluard v ALPHAVILLE, Aragon, Céline, Rimbaud i Élie Faure v BLÁZNIVÉM PETŘÍČKOVĚ atd. Tato Godardova záliba v citátech kulminuje nesporně ve scénáři NOVÉ VLNY, jenž je vlastně už jen kompilací z citátů nejrůznější provenience (Dante, Proust, Lucretius, Nietzsche, Rimbaud, Schiller, Marx, Lacan, Chandler, Faulkner...), a v HISTOIRE(S) DE CINÉMA, představujících imaginativní koláž (různě manipulovaných) záběrů z filmů i filmových aktualit, úryvků dialogů, hudebních fragmentů, reprodukcí výtvarných děl a slov, skládajících se postupně v enigmatické věty, které (jak jsme již viděli v případě záběru z Langova VRAHA MEZI NÁMI) citované fragmenty významově otevírají a dynamizují sémantické dění celku, vytvářejí různé potenciální perspektivy interpretace.

V POHRDÁNÍ je to především Fritz Lang, jenž se většinou vyjadřuje prostřednictvím citátů velkých básníků. Vraťme se ještě jednou a naposled do promítací síně v ateliérech Cinecittà: po promítnutí několika záběrů z denních prací *Odyssey* recituje Lang Francesco závěrečné verše z Hölderlinovy básně Poslání básníka: „Furchtlos bleibt aber, so er muß, der Mann / Einsam vor Gott, es schützt die Einfalt ihn, / Und keiner Waffen braucht's und keiner / Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft.“ (Když však je to nutné, člověk beze strachu setrvá / Před Bohem, prostota ho chrání, / A nepotřebuje ani zbraně, ani lest, / Tak dlouho, že mu Bůh už neschází.) Lang se ve svém komentáři zastavuje u posledního, nejasného verše, jehož nesrozumitelnost umocňují původní varianty, jejichž smysl byl s konečným vyzněním ve zjevném rozporu. Jestliže první varianta říká podle Langa, že člověk nemusí mít strach, pokud Bůh není přítomen (so lange der Gott nicht da ist), v druhé variantě se básník přiklonil k řešení protikladnému: člověk si může být jistý, pokud nám je Bůh nablízku (so lange der Gott uns nahe ist). Třetí a konečná varianta⁷⁹⁾ – „dokud mu nepřítomnost Boha nepomůže“ – je nejméně průhledná: co to znamená, že člověku pomáhá nepřítomnost, absence Boha? A proč vlastně Godard nechal Langa citovat právě tento básnický text, jehož téma se zdá být tak vzdálené tomu, co se v promítací síni právě odehrávalo?⁸⁰⁾

Byl to právě Hölderlin, jenž – jak ukázal ve své pronikavé analýze *Hölderlinův itinerář* Maurice Blanchot – při promýšlení řeckého období dějin a naší doby, dospěl k závěru, „že stejně jako v životě jedince, i v životě lidstva se střídají období, v nichž bohové jsou

79) V Hölderlinových sebraných spisech je však uvedena pouze varianta druhá („so lange der Gott uns nahe bleibt“) a třetí („so lange, bis Gottes Fehl hilft“). Srov. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*. München 1992, s. 271 a 331.

80) Godard sám popíral, že by volba těchto veršů měla hlubší motivaci než tu, již naznačuje již titul básně: Lang cituje *Poslání básníka* prostě proto, že v POHRDÁNÍ symbolizuje „básníka, umělce, tvůrce“. Vzápětí sice připustí i jiné důvody („Hölderlina jsem si vybral proto, že Lang je Němec, a také proto, že Hölderlin napsal hodně básní o Řecku.“), ale ty jsou na první pohled stejně banální jako Prokoschovo vysvětlení, proč si ke zfilmování *Odyssey* vybral právě Langa: je Němec stejně jako Schliemann, který objevil Tróju... Cit. dle J. Coll et, c. d., s. 76n.

přítomni, a období, v nichž chybí, periody dne a periody temnoty“.⁸¹⁾ Hölderlin sám velmi intenzívně pociťoval, že žijeme v čase noci, čase *odloučení* a *opuštěnosti*, zakoušíme hrůzu z absence bohů, která „je strašná, nejen proto, že nás zbavuje blahosklonné přítomnosti bohů, důvěrné blízkosti inspirované řeči, nejen proto, že nás odvrhne do nás samých, do nedostatku a nouze prázdného času, nýbrž proto, že nahrazuje uměřenou přízeň takových božských forem, jaké si představovali Řekové, bohů dne, bohů počáteční naivnosti, vztahem, který neustále hrozí, že nás roztrhne a pomátne, vztahem s tím, co je vyšší než bohové, se samotným posvátnem nebo s jeho znetvořenou esencí.“⁸²⁾ Hölderlin intuitivně vycítil, že na absenci boha má člověk odpovědět ne revoltou nebo pohrdáním, nýbrž tím, co v jednom z textů nazval „die vaterlandische Umkehr“, tím, že se vrátí do své vlasti (vaterlandisch se významově pohybuje mezi zemský, otcovský, rodný...). Blanchot tento požadavek komentuje slovy: „Bohové se dnes odvracejí, jsou nepřítomní, nevěrní a člověk musí pochopit posvátný smysl této božské nevěry nikoli jejím popíráním, ale tím, že ji sám provádí [...]. Tento návrat je strašným činem, je to zrada, ale není to bezbožná zrada, neboť touto nevěrností, kterou se afirmuje separace světů, se v této separaci, v této pevně udržované distinkci, afirmuje také čistota božské vzpomínky.“⁸³⁾

V závěru POHRDÁNÍ – poté, co při autonehodě umírá Prokosch s Camille a Paul zcela rezignuje – Fritz Lang pokračuje v natáčení scény, v níž Odysseus po mnoha útrapách konečně vidí svou rodnou Ithaku... Pohled kamery, zastupující pohled Odyssea, spočine na nekonečné prostora azurově modrého moře, nesoucího stopu bohů ještě živoucích, leč nepřítomných. Obraz záhadně podmanivý, zraňující melancholické krásy... Návrat do rodné země, přijetí absence bohů, to znamená žít na zemi odloučení, žít onu *mezeru*, jež se tu rozevřela, žít onen *nuzný* čas, jenž – řečeno s Heideggerem – „je ve znamení dvojího nedostatku a nicoty: v tom, že zmizeli bozi zde již nejsou a to, co přichází, zde ještě není“⁸⁴⁾. Tento nuzný čas však pro Hölderlina není časem beznaděje a klíčová Hölderlinova otázka, zakládající jeho básnický postoj, zní: „k čemu je pak básník v nuzný ten čas?“ (v elegii *Chléb a víno*). Básník „nuzného času“ Hölderlin vytrvává v nicotě noci. Co zbývá? **Intenzita pohledu** jako nejdůležitější prostředek básníkova nazírání, zviditelňující alespoň stopy onoho vyššího, co se v našem světě již samo nezjevuje, a pak **naléhavost otázek**, jimiž naléhá na samu mez vyslovitelnosti.

Intenzita pohledu soustředěná v pověstném Langově monoklu, o němž Frieda Grafeová napsala: „Díváme-li se na fotografie Langa intenzívně, vzdálíme-li je dostatečně daleko od očí, vidíme nakonec už jenom lesklý, třpytící se monokl. [...] To jedno jediné, strnulé kinematografické oko vidí více než obě dohromady, jež reagují na každé podráždění [...]. Mít vlastní pohled, svou vlastní perspektivu a moci dělat obrazy, které jsou identifikovatelné, obrazy procesů, jež se do té doby ztvárnění vyhýbaly.“⁸⁵⁾

I Godard (a obzvláště ten pozdní, „podzimní“ Godard) je umělcem „nuzného času“, nadaným intenzitou pohledu a naléhavostí otázek. „Naše doba, unavená všemi správnými

81) Maurice Blanchot, *Literární prostor*. Praha 1999, s. 371.

82) Tamtéž, s. 378.

83) Tamtéž, s. 373n.

84) Martin Heidegger, *Hölderlin a podstata básnictví*. „Tvář“ 2, 1965, č. 1, s. 23.

85) Cit. dle W. Wenders, c. d., s. 60n.

odpověďmi, hledá ztracenou otázku,“ říká jedna z postav BĚDA MI a nabízí tak klíč k enigmatičnosti Godardových pozdních děl, jejichž fragmentárními, útržkovitými „příběhy“ procházejí záhadné postavy-hypotézy (srov. nejasnou identitu tajného agenta Lemmyho Cautiona i Richarda/Rogera Lennox v NOVÉ VLNĚ), které se vyjadřují především citáty (většinou skrytými), jejichž hádankovitost koresponduje s tajemnou krásou krajinných exteriérů, snímaných v dlouhých meditativních záběrech. Takovým hluboce kontemplativním obrazem byl již Odysseův pohled na moře v závěru POHRDÁNÍ, který anticipoval i „privilegované“ místo, jež v Godardově pozdní tvorbě zaujmou leitmotivicky se vracějící obrazy vodního živlu (moře, Ženevské jezero): počínaje KŘESTNÍM JMÉNEM CARMEN, kde se obraz nekonečně se vzdouvajícího, hučícího přívalu vln prostupuje s vášnivou hudbou Beethovenových kvartetů... S tím, jak Godard ve svých pozdních dílech objevuje (řeceno s Bressonem) „viditelnou řeč“ těl, předmětů, domů, cest, stromů, polí, „vkrádá“ se do nich nečekaně spirituální a metafyzická naděje.

Uzavírá-li se POHRDÁNÍ na Capri, je to víc než symbolické, neboť právě zde se někdy na počátku století otevřel Rilkevi při pohledu na moře prostor, který v něm vyvolal hrůzu z prázdna, ale zároveň ho vystavil „mystické“ zkušenosti, jež mu otevřela cestu k vnitřnímu prostoru světa, Weltinnenraum... Hrůza prázdnoho prostoru, kde se nedostává boha, a současně tušení, že právě tomuto zmizení historických forem božského vděčí umění za tu „zvláštní trýzeň, za tu tak vážnou vášeň, kterou je ožívováno“ (M. Blanchot). Umění jako řeč zapomnění (a upamatování) a bloudění (jež nám přesto pomáhá, das Irrsal hilft). V BĚDA MI (v němž se jako v POHRDÁNÍ prolíná dávný mýtus (o Amfitryonovi) s příběhem filmaře, který tento dávný mýtus rekonstruuje) hned v úvodu zazní parabola, jež tematizuje právě toto zapomnění, ztrátu, bídu bloudění, onen čas tísně, který však není bez naděje, protože zůstává schopnost *vyprávět příběh*... „Mým posláním je vyprávět (příběhy), a to z pohledu ‚venkovského faráře‘, kterým jsem v tomto příběhu já sám,“ vyznal se Godard v souvislosti se svým jistě nejsobnějším filmem JLG/JLG.⁸⁶⁾ V kontextu současné kinematografie představují právě Godardovy „příběhy“ patrně nejdůslednější a nejopravdovější pokus, jak zachránit filmovou kulturu... Připomeneme-li si, že Godard od poloviny šedesátých let provokativně prorokuje smrt filmu, jde bezpochyby o jeden z nejkrásnějších paradoxů v dějinách kinematografie.

PhDr. Petr Málek (1965)

Vystudoval filosofickou fakultu University Karlovy (obor čeština – dějepis). Po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, od roku 1991 jako odborný asistent na katedře české literatury FF UK. Nyní působí jako lektor češtiny na universitě v Hamburku. Věnuje se problematice interdisciplinárních (a intertextových) relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra české literatury,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

86) Viz c. d. v pozn. 15, s. 6.

ILUMINACE

Petr Málek: Godardovo pohrdání: o paměti a smrti (ve) filmu

Pohrdání

(Le Mépris)

Rome-Paris-Films (Carlo Ponti, Georges de Beauregard); Les Films
Concordia-Compagnia cinematografica Champion, 1963

Režie: Jean-Luc Godard. **Námět:** stejnojmenný román Alberta Moravii. **Scénář:** Jean-Luc Godard. **Kamera:** Raoul Coutard. **Střih:** Agnes Guillemot, Lila Lakshmanan. **Hudba:** Georges Delerue. **Zvuk:** William Sivel. **Výroba:** Philippe Dussart, Carlo Lastricati. **Hrají:** Brigitte Bardot (Camille Javal), Jack Palace (Jeremiah Prokosch), Fritz Lang (Fritz Lang), Michel Piccoli (Paul Javal), Georgia Moll (Francesca Vanini) ad.

Další citované filmy:

Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965), *Americká noc* (La Nuit américaine; François Truffaut, 1973), *Běda mi* (Hellas pour moi; Jean-Luc Godard, 1993), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Bratrance* (Les Cousins; Claude Chabrol, 1959), *Cesta do Itálie* (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1953), *Číslo dvě* (Numéro Deux; Jean-Luc Godard, 1975), *Dvě nebo tři věci, které o ní vím* (Deux ou trois choses que je sais d'elle; Jean-Luc Godard, 1967), *Evropa 51* (Europa '51; Roberto Rossellini, 1952), *Faust* (Friedrich W. Murnau, 1926), *Hatari!* (Howard Hawks, 1958), *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989 – 1998), *Horká chvíle* (Big Heat; Fritz Lang, 1953), *JLG/JLG* (Jean-Luc Godard, 1994), *Karabiníci* (Les Carabiniers; Jean-Luc Godard, 1962), *Koketní žena* (Une femme coquette; Jean-Luc Godard, 1955), *Konformista* (Il Conformista; Bernardo Bertolucci, 1969), *Křestní jméno: Carmen* (Prénom: Carmen; Jean-Luc Godard, 1983), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Muž s kinoaparátom* (Čelovek s kinoapparatom; Dziga Vertov, 1929), *Muž ze Západu* (Man of the West; Anthony Mann, 1958), *Mužský rod, ženský rod* (Masculin-feminin; Jean-Luc Godard, 1966), *Někteří přišli v chvatu* (Some Came Running; Vincente Minnelli, 1958), *Německo v roce nultém* (Germania anno zero; Roberto Rossellini, 1948), *Německo v roce 90 devět nula* (Allemagne 90 neuf zero; Jean-Luc Godard, 1991), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Nikdo mne nemá rád* (Les 400 coups; François Truffaut, 1959), *Nová vlna* (Nouvelle Vague; Jean-Luc Godard, 1990), *Poslední štace* (Der letzte Mann; Friedrich W. Murnau, 1924), *Pravidla hry* (La Règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Před revolucí* (Prima della rivoluzione; Bernardo Bertolucci, 1965), *Ranč zlosynů* (Rancho Notorious; Fritz Lang, 1952), *Řím, otevřené město* (Roma città aperta; Roberto Rossellini, 1945), *Soukromý život* (Vie privée; Louis Malle, 1961), *Stromboli, země boží* (Stromboli, terra di Dio; Roberto Rossellini, 1950), *U konce s dechem* (A bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959), *Unavená smrt* (Der müde Tod; Fritz Lang, 1921 – 1922), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Th. Dreyer, 1928), *Vdaná žena* (Une femme mariée; Jean-Luc Godard, 1964), *Vojáček* (Le petit soldat; Jean-Luc Godard, 1960), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1930), *Všechno je v pořádku* (Tout va bien; Jean-Luc Godard, 1972), *Východ slunce* (Sunrise; Friedrich W. Murnau, 1927), *Zachraň, kdo můžeš, si život* (Sauve qui peut /La vie/; Jean-Luc Godard, 1980), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Žena je žena* (Une femme est une femme; Jean-Luc Godard, 1961), *Žít svůj život* (Vivre sa vie; Jean-Luc Godard, 1962), *8 1/2* (Otto e mezzo; Federico Fellini, 1963).

SUMMARY

GODARD'S LE MÉPRIS:
ON MEMORY AND DEATH IN/OF FILM*Lang and Godard: Attempt at a Double Portrait*

Petr Málek

On the basis of the film *LE MÉPRIS*, the text attempts to present an unusual portrait of two of the world's leading directors. The main theme dealt with in this double portrait is the theme of death, while other themes that are touched on at different points in the text include memory, places and space, the adventure of colour, the artistic process, and the problem of adapting for film.

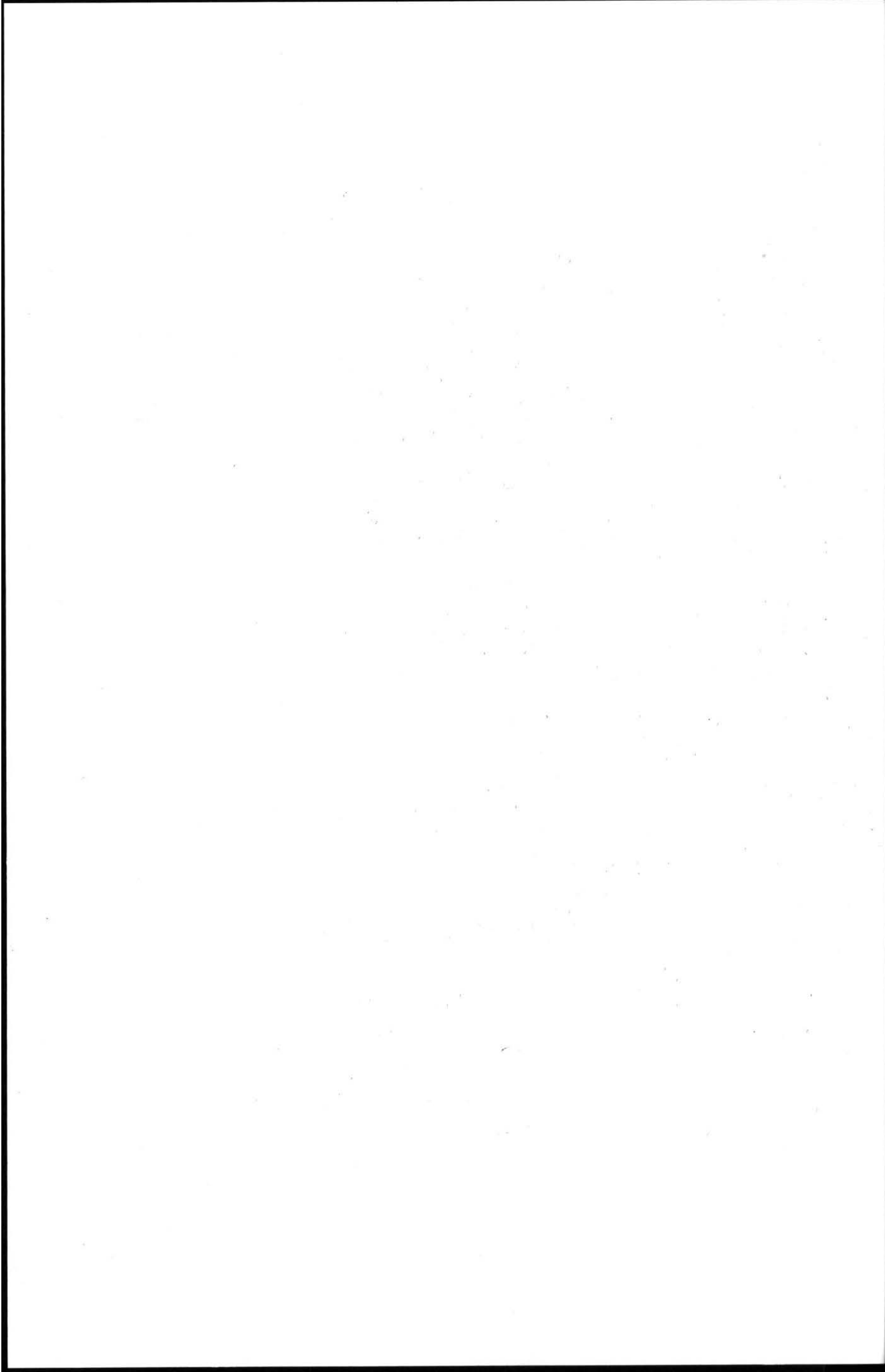
In his film *LE MÉPRIS*, Jean-Luc Godard does not simply create a textual space into which he enters by means of writing that links up with this space (adding on writing), but he forms a much more complex textual structure – Greek mythology, Homer's *Odyssey*, Fritz Lang reciting Dante, then immediately afterwards interpreting Hölderlin, and finally Lang quoting himself – in which a dynamic linking together of correspondences between texts and between layers of text takes place, with each new layer over-writing the previous one. The texts repeat structures which are in the final analysis prescribed by *myth*.

We can justifiably describe *LE MÉPRIS* as a completely *hermeneutic* film, because it reflects on all the aspects involved in its creation. It is thus one of those films whose main characteristic is the focusing on the film itself and on its specific forms of representation: semiotic issues start to play a role in the content of the film to the extent that the film becomes aware of itself as a system of symbols. This *auto-thématisation* or *self-reflection* of the film medium can have many forms or variants, and can be expressed in different ways, but its essence lies in the fact that the film no longer says of itself "I am the world", but openly admits "I am a film". Even though the presence of international stars, a large budget, studio work and other elements provide Godard's *LE MÉPRIS* with the technical perfection of a Hollywood production, in its auto-thématisation the film flies in the face of the imitative qualities of the classical model of cinematography, where it is typical for a film to disguise its nature as a medium (because it wants to give the impression of being reality), and to conceal traces of the fact that it is staged.

Auto-thématisation can either relate to the profound internal sources out of which the film is born, or place the emphasis on technical and artistic approaches, i.e. reflect on the language used by the film or capture the circumstances in which the film was shot and present a portrait of the people involved in the genesis of the film. Godard's *LE MÉPRIS* (an adaptation of the novel of the same name by Alberto Moravia, telling the story of people who were brought together by a plan to make a film adaptation of Homer's *Odyssey*) is exceptional in that it both thematises the making of the film and reflects on the language it uses (see the prologue and epilogue of the film), and also poses more general questions about the nature of artistic creation, both aesthetic (the problem of adaptation) and moral (the bitter discourse on the film industry). Last but not least, in *LE MÉPRIS* Godard raises the question of the very existence of the film as an art form and of "the death of the film"; from this time onwards the possible extinction of the film culture becomes one of his fixed ideas, to which he continually returns. In *LE MÉPRIS*, which systematically obscures the period it was made in (and is thus marked on the space-time level by a high degree of abstraction and stylisation), history is present implicitly in the form of *decay*, represented symbolically by the Cinecittà studios: cracked walls with film posters hanging like forgotten obituary notices, empty, deserted rooms through which the protagonists of the film wander like living witnesses of times when films still believed in their future. Of all Godard's films, *LE MÉPRIS* is the one that has become the least historical for us today, because looking back on it now we cannot describe it as a *typical* film of the 1960s. What distinguishes *LE MÉPRIS* from Godard's other work of that time is precisely that tragic awareness (intuitive presentiment) of the death of the film

(or at least of a certain form of film), the melancholic contemplation of the end in a period that was not yet aware that that end was coming. In one of his later interviews Godard perfectly captured the illusion of that period when he bitterly commented on the French "new wave" (and Italian neorealism) that it "was only the final spasm. What we used to call the *avant-garde*, the vanguard, was in reality simply the *arriere garde*, the rearguard."

Translated by Karolina Vočadlo



Články

HISTORIE, DĚJINY A HISTORIOGRAFIE

Francesco Casetti

Smysl pro historii

Pro badatelské úsilí osmdesátých let bylo charakteristické silné oživení zájmu o dějiny filmu. Ne snad, že by tento výzkum kdy ustal. Nicméně v šedesátých a sedmdesátých letech zaznamenal jistý úpadek, zčásti způsobený tím, že se velká váha přisuzovala přístupu sémiotickému nebo psychoanalytickému, které sotva měly sklon vidět ve filmu realitu v procesu tvoření. Oživení historie bylo mohutné a bylo v něm více nových prvků.¹⁾ Předně docházelo k rozhodnému odklonu od tradičního filmového dějepisectví. To bylo často otevřeně obviňováno ze čtyř závažných omezení. Jedním bylo to, že do středu pozornosti stavělo jednotlivé filmy. Ve skutečnosti je kinematografie mnohem složitější mechanismus, který podléhá zásahům technologických, ekonomických a sociálních faktorů, které nemusejí být ve vytvořených dílech nutně viditelné. Tradiční dějepisectví používalo nedostačující výzkumné nástroje, jako například osobní paměť badatele nebo svědectví filmových hvězd. Dokumentační základ by měl být mnohem širší a měl by být kriticky vyhodnocen. Dále pak byly používány omezené analytické kategorie, jako například škola, hnutí nebo období. Ještě horší je, že práce byly tautologické, snažily se vysvětlovat autory pomocí jejich děl a díla opět pomocí autorů. Ve skutečnosti se události uspořádávají do mnohem zřetelnějších forem, v nichž vlivy nejsou nikdy jednoznačné a přímé. A konečně přijímala tradiční historie elementární formy výkladu, když hovořila o „zrození“, „vývoji“, „zralosti“ a „úpadku“. Fakta nejsou uzpůsobena k tomu,

1) M. Lagny ve své knize (Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris 1992) podává výtečný obraz „nové“ filmové historiografie. Rovněž R. C. Allen a D. Gomery (Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York 1985) jsou důležitým referenčním bodem; práce obou autorů obsahuje bohatou sbírku studií a příkladů z výzkumu. Důležitá svědectví o probíhajících debatách lze nalézt v časopisech *Iris* (1984, č. 2) a *Hors Cadre* (1989, č. 7) stejně jako v dalších publikacích: Jacques Aumont – André Gaudreault – M. Marie (Ed.), *Histoire du cinéma: Nouvelles approches*. Paris 1989; Philip Rosen, *Securing the Historical: Historiography and the Classical Cinema*. In: Patricia Mellencamp – Philip Rosen (Ed.), *Cinema Histories, Cinema Practices*. Frederick, Md 1984; Robert Sklar, *Oh, Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies*. „Radical History Review“ 1988, č. 41 (srov. Týž, *Ach Althusser! Historiografie a vzestup filmového bádání*. „Illuminace“ 1994, č. 4, s. 27 – 45; pozn. red.); Thomas Elsaesser, *The New Film History*. „Sight and Sound“ 55, 1986, s. 246 – 251.

aby sledovala lineární chronologii, která simuluje lidský život, ale spíše kontroverznější a klikatější stezky.

Tradiční dějiny filmu – od Ramsayeho z konce dvacátých let až po (rozhodně komplexnějšího) Sadoula z let čtyřicátých²⁾ – se mylily ve své volbě předmětu studia, metody, „orientace“, tvaru i psaní. Byly příliš blízko dějin literatury a umění, než aby pochopily obrysy nového jevu. Příliš se vázaly na opotřebované interpretativní „rámce“ (mýtus morálky s postavami Spravedlnosti, Pronásledování, Triumfu, jenž připomíná nikdy nekončící boj mezi Dobrem a Zlem nebo politický mýtus s tématy Závazku, Oběti a Svobody, který připomíná zápasy za osobní a národní svobodu), než aby objevily logiku vývoje filmu.

Za druhé zde byla řada příznivých okolností. Filmové texty byly stále dostupnější díky systematické záchraně ztracených filmů, restauraci nebo novému uvádění dlouho nedostupných prací a přenosu stále většího objemu filmového dědictví na video. Množství existujícího (a dostupného) dokumentačního materiálu rostlo, částečně proto, že je studiové archivy předaly americkým univerzitám, částečně proto, že se otevřel přístup k tiskovému materiálu náležejícímu soukromým společnostem a vládě, který byl dříve omezen. A konečně se začínaly formovat národní a mezinárodní projekty s větší finanční podporou, než tomu bylo v minulosti. Často je podporovaly filmové knihovny, které chtěly dělat víc než jen uchovávat filmy a zajímaly se o nově vznikající oblasti studia, jako například o filologii filmu.

Za třetí bylo stále zřetelnější vědomí problémů „dělání dějin“ obecně. Filmoví badatelé začali také navazovat kontakt se znovupromýšlením rámce historického výzkumu. Ve skutečnosti se sami občas účastnili debaty jako její protagonisté. Vezměme například kritiku pojmu události. Ke změnám nedochází jenom v důsledku faktů epického rozsahu (tedy senzačního filmu nebo díla, které se rozchází s tradicí), ale také v důsledku každodenních událostí. Dalším příkladem je rozšíření myšlenky chronologie. Vývoj v čase se nezakládá jen na příčině – následku, ale také na kumulaci bezprostředních nebo vzdálených vlivů, cyklů a tak dále. Také neexistuje jediné tempo, ale existuje diferencovaný postup vpřed, rychlejší, jde-li o substituci jednoho tématu, pomalejší, jedná-li se o osud stylu, a ještě pomalejší při uspořádávání žánru. Podívejme se dále na redefinici myšlenky dokumentace. To, co sleduje historik, nejsou nikdy jasné důkazy, ale objekty („monumenty“), které je nutné zpochybňovat (nebo přehodnocovat) specifickými metodami, za pomoci sémiotiky v případě filmových textů, sociologie v případě konzumerismu, ekonomiky v případě průmyslových organizací atd. Konečně mám na mysli změny ve výkladových technikách dějin. Nevyžaduje se, aby zprávy byly „příběhy“, ale „konstatování“, bohaté na nejrůznější materiály – to jest statistické a textové analýzy, životopisné poznámky a právní citace. Tyto zprávy nemusejí být jen psané, ale mohou využívat jiné prostředky, jako je video nebo samotný film.

Konečným výsledkem byl vznik nových referenčních rámců. Filmoví badatelé ponechali stranou příklady nabízené dějinami literatury a umění a začali se inspirovat zkušenostmi dějin politiky (aby pochopili, proč je film častým nástrojem propagandy a vždy

2) T. Ramsay, *A Million and One Nights*. New York 1926; Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*. Paris 1949; Týž, *Histoire générale du cinéma*. Paris 1947.

kontroverzní oblastí), dějin podnikání (aby analyzovali jak ekonomicko-industriální „stroj“ skrývající se za filmovou tvorbou, tak způsoby, jak filmu co nejvíce využít), společenských dějin (aby pochopili, jak film determinuje chování a orientaci a zároveň jak odhaluje starosti a jistoty společenství) atd. Koneckonců i sami obecní historikové začínali ve filmu objevovat zdroj velkého bohatství a užitku. Oceňovali schopnost filmu zaznamenávat události a také ukázat, jak je společnost vnímá. Podobně oceňovali jeho schopnost nechat realitu mluvit samu za sebe a také schopnost zhmotnit sny a fantazie. Oceňovali schopnost filmu být „prorocký“, možná v nějakém marginálním díle, a také budovat „veřejné“ image společné všem vrstvám společnosti. V tomto smyslu tu byla dvojí výměna: čím více si byl člověk vědom toho, že dějiny filmu by měly působit v oboru dějin obecně, tím více viděla historie v dějinách filmu možnosti výměny.

Výsledným bodem této řady akcí a protiakcí bylo vymezení toho, co Lagnyová případně definuje jako „dějiny problému“³⁾, což platí i pro film. Tento druh dějin neskrývá práci badatele za předpokládanou objektivitu, ale ukazuje jeho volby a postupy. Používá množství nástrojů, přesto nikdy nepředstírá, že nabízí definitivní pohled. Takové dějiny si především uvědomují, že význam věcí závisí na tom, jak se k nim přistupuje, a proto spíše než aby realitu „restaurovaly“, „rekonstruují“ ji, nebo ještě lépe, „konstruují“ ji jako autodiskursivní objekt.

Dějiny problému charakterizovaly – někdy radikálně, jindy umírněněji – výzkum v osmdesátých letech. Podíváme se na něj poněkud podrobněji a budeme izolovat tři hlavní oblasti, z nichž každá je charakterizována řadou „otázek“ nebo východisek: ekonomicko-industriální dějiny, společenské dějiny a esteticko-lingvistické dějiny.

Ekonomicko-industriální dějiny

Snad nejjednodušší oblastí historie je oblast prací o ekonomické, průmyslové a technologické realitě filmu. Zahrnuje studie, které, ač byly dlouho považovány za „pomocné“, se koncem šedesátých let prosadily. Výzkum byl motivován domněnkou, že soustředění se výlučně na díla a autory nemůže vysvětlit ani původ těchto děl, ani situaci, v níž autoři pracují. Četné zvraty a fáze stability jsou ve skutečnosti výsledkem finančních, výrobních a technologických faktorů. Finanční faktory: uvažme vlastnický postoj větších a menších společností, systém sledování kapitálu pro výrobu, vztah mezi investicemi a výnosy, úlohu národních a zahraničních trhů a podobně. Výrobní faktory: existují rekurentní formy organizace práce, profesionálové připravení dobývat nebo hájit svou vlastní arénu, víceméně dané týmy a rutina, kritéria, na nichž spočívá rozhodování, interní hierarchie ve studiích nebo ateliérech atd. Technologické faktory: každé období používá vybavení svým vlastním způsobem; dává přednost jistým inovacím a jiné zase tlumí; má k dispozici omezenou sadu dostupných prostředků (specifické druhy filmů, formátů, kamer). Film je tak rovněž konečným výsledkem podmínek své vlastní existence.

3) M. Lagny, c. d., s. 41 a 47.

Objevují se některé zásadní otázky. Jak důležitá pro osud filmu je skutečnost, že je také „mechanismem“? Do jaké míry určuje změna a odolnost vůči změně – s ohledem na způsob produkce – změny obecnější nebo naopak jejich nedostatek? A zároveň, do jaké míry jsou důvody v každé z těchto oblastí společné jiným oblastem zábavy, kulturního průmyslu a činností ve volném čase? Stává se zřejmým, že historie filmu je nedílnou součástí „průmyslu imaginárního“. Zdá se, že výsledný výzkum související s dějinami filmu, doposud považovaný za okrajový, hraje rozhodující roli při vymezení hlavních scénářů, které film používá při organizaci svého vlastního vývoje.

Podívejme se však na konkrétní členění výzkumů. Nebudeme se zabývat studiemi, které tuto oblast výzkumu uváděly, od děl Bächlina, Mercillona či Bizarriho a Solaroliho.⁴⁾ Byly to většinou průkopnické práce, užitečné tím, že velkoryse načrtly hranice oblasti výzkumu. Věnovaly se však spíše rozpoznání opakujících se typologií, než rekonstrukci způsobu, jak se pohybovat od jedné typologie ke druhé. V každém případě jsme je již probrali v kapitole o sociologii filmu.

Novější historicky orientované práce se mnohdy zabývají především *ekonomicko-finančními faktory*. Platí to o práci Janet Waskové, která se zabývá výkyvy zájmu Wall Streetu o filmový průmysl, úlohou bank při změnách, včetně technologických změn (s nástupem zvukového filmu), sledem nejrozličnějších způsobů financování filmů atd.⁵⁾ Vůdčí myšlenkou je, že kapitál je pravým protagonistou osudu filmu: jistým způsobem dochází k závažným rozhodnutím právě mimo studia, v newyorských finančních kruzích. Jiní badatelé, jako Douglas Gomery, místo toho ukazují, jak Hollywood, tedy místo, kde se filmy natáčejí, má do věci jen málo co říci.⁶⁾

Početnější jsou studie zabývající se průmyslovou organizací filmu. Jednou ze zásadních prací v této oblasti je studie Michaela Conanta z roku 1960 o boji kolem protitrustových zákonů, ke kterému došlo v letech 1938 až 1948 mezi vládou Spojených států a velkými filmovými společnostmi. Conant zkoumá prostředky, jimiž velké společnosti vytvořily oligopol, založený především na výlučných distribučních právech. Sleduje důvody toho, proč ministerstvo spravedlnosti žalovalo Paramount a ostatní společnosti. Zkoumá důsledky rozhodnutí Nejvyššího soudu ve prospěch vlády a považuje je za pozitivní.

Thomas Guback místo toho analyzuje vztahy mezi evropským a americkým filmovým průmyslem po druhé světové válce.⁷⁾ Šlo o nerovný vztah způsobený hlubokými rozdíly v ekonomických zdrojích, v organizaci výroby a v politice produkční společnosti. Silnější americký průmysl se pokusil převzít a zlikvidovat slabší průmysl evropský. Měl v tom důslednou podporu ze strany americké vlády, zvláště ministerstva obrany, které filmu využívalo jako ideologické zbraně. Výsledkem však byla změna profilu národních kultur, odstranění každé zvláštnosti, homogenizace kultur, jejichž smyslem byla univerzální přitažlivost všech produktů.

4) Peter Bächlin, *Der Film als Ware*. Basel 1945 (srov. T ý ž, *Film jako průmysl*. Praha 1966; pozn. red.); H. Mercillon, *Cinéma et monopoles*. Paris 1953; L. Bizzarri – L. Solaroli (Ed.), *L'industria cinematografica italiana*. Florence 1958.

5) Janet Wasko, *Movies and Money: Financing the American Film Industry*. Norwood 1982.

6) Douglas Gomery, *Film Culture and Industry: Recent Formulation in Economic History*. „Iris“ 2, 1984, č. 2.

7) Thomas Guback, *The International Film Industry*. Bloomington 1969.

Robert Allen a Douglas Gomery Gubackovu práci oceňují, ale zároveň kritizují přílišnou rychlost jeho skoku od ekonomických ke kulturním procesům. Nemůžeme předpokládat, že ekonomické procesy determinují kulturní procesy takovýmto přímým způsobem. Proti Gubackovu marxistickému postoji kladou Allen a Gomery „průmyslovou analýzu“, která klade velký důraz na tři faktory. První představují zisky jednotlivých společností plynoucí z produktivní výroby a distribuce a také z řady politicko-společenských podmínek: to je oblast *výkonu*. Druhý faktor zahrnuje cenovou politiku jednotlivých společností, jejich marketingové strategie, podíl na výzkumu, inovacích atp., to vše se záměrem dosáhnout exemplárních výsledků: to je oblast *chování*. Třetí faktor se skládá ze stupně diferenciací produktu, integrace různých sektorů a především ze spolupráce mezi různými společnostmi (s obdobími monopolu, oligopolu a otevřené soutěže): jde o oblast *tržních struktur*. V pozadí máme řadu *základních podmínek*: stav technologie, dostupnost surovin, pružnost cen, míru růstu, nákupní metody apod.⁸⁾ Oba autoři aplikují svůj model na zrod amerického filmového průmyslu, ukazují souhru řady faktorů a definují důvody pozitivních výsledků některých řešení a neúspěch jiných.

Nejvýznamnější postavou této výzkumné linie je Tino Balio. Jeho dějiny amerického filmového průmyslu jsou zajímavé přinejmenším ve dvou ohledech.⁹⁾ Za prvé, široké retrospektivní pohledy jsou doplněny nejrůznorodějšími materiály od pamětí hvězd až po obchodní záznamy, od propagačních příloh až po kritiky v dobových časopisech. Máme tak možnost pochopit nejen logiku, která filmový průmysl žene, ale také způsob, jakým se tento průmysl představuje spotřebiteli. Za druhé, Baliova rekonstrukce vykládá celou řadu prvků, které jsou ve hře, i když má sklon zdržovat se u těch, které nejrozhodněji ovlivňují každé období. Jedním takovým prvkem bylo v začátcích filmového průmyslu například získání nového publika. Z let 1908 až 1930 uvádí spor mezi prvním trustem (Motion Picture Patents Company) a nezávislými. Například z doby zlatého věku Hollywoodu tu máme organizaci produkce velkých studií. Tímto způsobem objevujeme, do jaké míry je filmový průmysl *komplexním systémem*, v němž všechny prvky spolu vzájemně souvisejí a spějí k rovnováze. Každá změna vyvolá v oboru krizi, která je často dramatická (vzpomeňme na zavedení zvuku, které donutilo studia hledat nové hvězdy, nebo na protitrustové zákony, v jejichž důsledku bylo nutné oddělit produkci a vedení). Změny ovlivňují celý průmysl, který je pak nucen provádět úpravy; průmysl však nachází řešení v nových organizacích, nových synergiích, nových produktech, aniž by kdy „zakolísal“.

Vedle finančních a průmyslových analýz bychom se měli zmínit o několika pracích o *filmové technice*. Často jenom poukazují na to, kdy byla „poprvé“ použita nějaká technická novinka, nebo vychvalují „velké osobnosti“, které tu či onu inovaci zavedly. Takovým studiím chybí vědomí komplexnosti zúčastněných faktorů. Existují výjimky: například Deslandes ve své práci sleduje zrod a první kroky filmu přesně a do hloubky.¹⁰⁾

8) R. C. Allen – D. Gomery, c. d., s. 138nn.

9) Tino Balio (Ed.), *The American Film Industry*. Madison 1976.

10) J. Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*. Paris 1966; J. Deslandes – J. Richards, *Histoire comparée du cinéma 2*. Paris 1968; srov. také dobrý přehled od J. Limbachera, *Four Aspects of the Film*. New York 1968.

Avšak nejzajímavější příspěvky spojují technologii s jinými aspekty filmové „mašinérie“. Nejznámějším příkladem je série článků Jean-Luise Comolliho, věnovaná studiu „technologie a ideologie“.¹¹⁾ Zabývá se dvěma oblastmi: zrodem filmu a smrtí a znovuzkřížením hloubky pole. První je nahlížen ne jako důsledek řady osobních vynálezů, ale jako reakce na ideologický požadavek (vidět život takový, jaký je) a na ekonomický požadavek (najít zdroj zisku). To představuje mezní bod kolektivního a anonymního hledání druhé poloviny devatenáctého století, které zkoumalo jak zobrazení skutečnosti, tak formy mizanscény. V případě hloubky pole rovněž nacházíme víc než jen technologické procesy. Zmizení hloubky pole ve dvacátých letech je často přisuzováno zavedení panchromatického filmu, s nímž se pojí používání žhnoucího světla; kvůli tomu bylo nutné otevřít nebo rozšířit čočky kamer a tak omezit rozsah ohniska. Ve skutečnosti tak vznikla nová představa „pravdivého vidění“, kterou již nezaručovala přítomnost prostoru pojatého jako hloubka, ale spojená se schopností reprodukovat svět se všemi jeho odstíny (což umožnil panchromatický film). Potřeba reagovat na ideologický požadavek tak vedla k rozvoji filmové technologie. Vynálezy samy o sobě jsou bezvýznamné.

Rick Altman spojuje technologii a různé formy zobrazení.¹²⁾ Filmový záznam zvuku poskytuje pro jeho teorii optimální zkušební pole. Ve hře jsou při tom dva principy: perspektiva vedoucí k diferenciaci intenzity zvuku vzhledem k vzdálenosti kamery; a srozumitelnost, nebo podání veškerého zvuku tak, aby byl bez ohledu na zdroj stejně zřetelný. V první polovině třicátých let převládla perspektiva, koncem této dekády už dominovala potřeba srozumitelnosti. Film v tuto dobu spíše než by „doladoval“ scénický prostor, dával přednost roli řeči a linii příběhu.¹³⁾ Zdá se zbytečné zmiňovat se o tom, že se veškerá zvuková technologie přizpůsobila novému směřování věcí.

Allen a Gomery se vydávají jiným směrem.¹⁴⁾ Tvrdí, že filmová technologie závisí na ekonomice. Užívají příklad zavedení zvukového záznamu. Ten už byl nějakou dobu možný. Bankéři, kteří ovládali Warner Bros., se však rozhodli postavit se proti společnosti Paramount a Loew's a společnost Warner Bros. pak byla první, kdo dosáhl dohody s Western Electric a s rizikem obrovských investic se zmocnila zdroje, který konkurenci zcela překonal.

Jiní badatelé se zabývají technologickým rozměrem filmu. O některých z nich budeme hovořit později. Tento krátký přehled uzavřeme obecnějším postřehem. Ekonomicko-industriální dějiny mají často tendenci izolovat svůj předmět od jeho kontextu: bez ohledu na právě probírané výjimky je technologie obvykle nahlížena jako oddělený sektor s vlastní autonomní logikou. Právě proti této tendenci získávaly v osmdesátých letech půdu pojmy jako je *produkční model*. Způsob produkce se týká jak „řádu“, který filmová

11) Jean-Louis Comolli, *Technique et idéologie*. „Cahiers du cinéma“ 1971 – 1972, č. 229 – 235 a 241.

12) Rick Altman, *Toward a Theory of the History of Representational Technology*. „Iris“ 2, 1984, č. 2; T ý ž, *The Technology of the Voice*. „Iris“ 3, 1985, č. 1; T ý ž, *The Technology of the Voice*. „Iris“ 4, 1986, č. 1; T ý ž, *Technologie et représentation: L'espace sonore*. In: Jacques Aumont – A. Gaudreault – Michel Marie (Ed.), *Histoire du cinéma: Nouvelles approches*. Paris 1989.

13) Rick Altman, *Technologie et représentation: L'espace sonore*. In: J. Aumont – A. Gaudreault – M. Marie (Ed.), c. d., s. 129.

14) R. C. Allen – D. Gomery, c. d.

mašinérie používá, tak pravidel jejího fungování. Základní ekonomické kategorie jako je organizace práce, profesionální kvalifikace, finanční systém a technologický aparát jsou doplňovány prvky jako je idea filmu sdílená členy skupiny (výrazový prostředek nebo pouhá komodita?), význam, který člověk přisuzuje samotné činnosti (tvorba nebo jenom zaměstnání?), klasifikace filmů (kultura nebo podívaná?), filmové modely (autorský film nebo seriál?, produkt na vysoké úrovni nebo film druhé kategorie? – přirozeně žádná z těchto dvojic by neměla být chápána jako alternativní). Procedura může být riskantní, jako je tomu v případě příliš přímé analogie mezi ekonomikou a sémiotikou nebo mezi industriálním a ideologickým. Může však být také přínosem.

Jiným způsobem zpochybnění „autonomie“ ekonomicko-industriálních dějin je psát dějiny, které zařazují ekonomicko-industriální skutečnosti do širšího referenčního rámce. Můžeme použít přirovnání, jako to udělali například Bordwell, Staigerová a Thompsonová ve své rozsáhlé práci o klasickém americkém filmu.¹⁵⁾ Nacházejí vzájemnou souvislost mezi rozměrem produkce a stylistickým rozměrem, aby ukázali pouto jejich vzájemné funkčnosti (vždyť jak by se byl mohl tento typ filmu „udržet pohromadě“ čtyřicet let, kdyby nebyly pracovní procesy a formy zobrazení vzájemně propojeny?). Nebo můžeme ukázat, jak do sebe všechny prvky zapadají, jak to ukazuje Brunetta ve svých dějinách italského filmu: finanční produkce a technologické aspekty se střídají s politicko-kulturními a esteticko-lingvistickými.¹⁶⁾ Tento přístup podává přehled, který je zároveň široký a rozmanitý, a předkládá myšlenku, že každý prvek má svou vlastní úlohu, zároveň však závisí na druhém.

K tomuto poli bádání se ještě vrátíme. Teď nám zbývá prozkoumat ostatní oblasti, kde se historický výzkum soustřeďuje.

Sociokulturní dějiny

Od sedmdesátých let se začaly množit práce, které zvažují sociální důsledky rozvoje kinematografie. Podnětem pro tyto studie byly zájmy dvojího druhu. Na jedné straně zdůrazňují schopnost tohoto média odrážet chování a postoje společnosti. Filmy jsou považovány za cenná svědectví toho, jak se ve společenství jedná a uvažuje; jsou považovány za *zrcadlo* (snad idealizované, snad deformované, přesto však věrné) činů, zvyků, aspirací, víry a hodnot, které spoluvytvářejí kulturu.¹⁷⁾ Na druhé straně vědci zdůrazňují schopnost filmu zasahovat do společenských procesů. Jako důkaz citují schopnost média posílit nebo zničit široce rozšířené domněnky, dodat inspirující modely, ukázat potlačené touhy, spojit jedince se stejným vkusem a názory, podporovat různé styly, vytvářet pracovní příležitosti úzce spjaté profesionální skupiny. Stručně řečeno, je zdůrazněna funkce filmu jako sociálního *agens*.

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

16) Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano: 1895 – 1945*. Roma 1979; T ý ž, *Storia del cinema italiano: Dal 1945 agli anni '80*. Roma 1982.

17) Termín *kultura* zde definuje množinu činností, k nimž ve společnosti dochází, uvažovaných pro jejich symbolickou hodnotu; zpodobnění sebe (vlastního já) světa, druhých lidí atd., kteří se v této společnosti pohybují; konečně, uměleckou a intelektuální tvorbu, k níž ve společnosti dochází.

To vše navozuje řadu otázek. Jaký je vztah filmu k jiným společenským realitám? Jaká omezení na něj působí? Jakým účelům slouží? Komu popřává sluchu, a komu ne? Jaké hloubky a váhy nabývají filmová témata? S jakými dalšími médii film spolupracuje na utváření veřejného mínění? Jaký vliv má divák na návrhy filmu? Jak se lidé kolem filmu organizují? V podstatě jsou zde dvě klíčové otázky: Nakolik je film schopen rozšířit změny ve způsobu života a cítění? A nakolik k takovým změnám přispívá? Je přesně zrcadlem života a společenským *agens*; odrazem a podněcovatelem kulturních mravů. Je obojím a často současně.

Pokusme se to říci ještě jasněji. První, tradičnější oblast studia ustavuje *vztah mezi kinematografií a politikou*. Takové studie zkoumají postavení, jaké film zaujímal v danou dobu a na daném místě, stejně jako zásahy ze strany vlády, politických stran, ekonomických sil a světských či náboženských skupin. Tyto práce jsou často zjednodušující, protože jsou založené na boji mezi svobodou a útlakem (klasický příběh: Popelka a Mačecha). Nechybějí však ani vydatné a uvážnější přístupy, často podpořené množstvím dokumentace (tj. zákony, parlamentní rozpravy a veřejné akce, stejně jako výpovědi dělníků, diskuse v odborářských časopisech, smlouvy, společenská role filmových tvůrců atd.). Jedním příkladem takových prací je dvousvazková studie o filmech vichystické Francie od Paula Leglise.¹⁸⁾ Zabývá se prostředky řízení a ochrany filmu ze strany veřejných úřadů stejně jako formací profesionální a obchodní organizace. Dalším příkladem je kniha Mina Argentieriho o italské kinematografii z období fašismu.¹⁹⁾ Ukazuje, jak fašistický režim stále více kontroloval filmovou produkci a projevoval stále větší zájem o využití filmu (především filmových zpravodajství) k propagandistickým účelům. Tato linie bádání je přítomna i v obecnějších pracích autorů jako např. Jeancolas o francouzském filmu nebo již zmíněný Brunetta o filmu italském.²⁰⁾ Tatáž linie slouží rovněž jako model pro úježi zaměřené výzkumy zabývající se, například, legislativou nebo cenzurou.²¹⁾

Druhé ohnisko zájmu nacházíme v těch studiích, které se soustřeďují na *zobrazení společenské skutečnosti*, které filmy přinášejí ať už přímo v dílech s dokumentární příchutí, nebo nepřímo v dílech, která jsou více či méně současná nebo pravděpodobná, ale která, v každém případě, dávají smysl tomu, jak vnímáme nebo si představujeme svět kolem sebe. Značná pozornost je věnována obrazům jednotlivců, společenství, značně rozšířenému chování, cílům a kolektivnímu strachu, sdílenému poznání, atmosféře a idiosynkratickým postojům, které film nabízí. Probírali jsme již (v kapitole o filmu a sociologii²²⁾) víceméně základní výzkum těchto linií: Kracauerův spis o filmech za Výmarské republiky.²³⁾ Vidíme v něm, jak filmy z tohoto období kolísají mezi marným

18) Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français: Le cinéma et la Troisième République*. Paris 1969; T ý ž, *Histoire de la politique du cinéma français: Le cinéma entre deux républiques*. Paris 1977.

19) Mino Argentieri, *L'occhio del regime*. Florence 1979.

20) J.-L. Jeancolas, *Le cinéma des Français: La V République*. Paris 1979; T ý ž, *Quinze ans d'années trente: Le cinéma des Français, 1929 – 1944*. Paris 1983. G. P. Brunetta, c. d. v pozn. 17.

21) Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Women Film, 1928 – 1942*. Madison 1991.

22) (*Sociology of Cinema*. In: F. Casetti, *Theories of Cinema: 1945 – 1995*. Austin, TX 1999, s. 107 – 131; pozn. red.)

23) Siegfried Kracauer, *From Caligary to Hitler*. Princeton 1947.

rebelantstvím a jakýmsi útěšným konformismem, mezi výzvou vůči tyranii a strachem z chaosu. Je tam jisté zjevné váhání, které jasně demonstruje neštěstí německého lidu po porážce a které anticipuje autoritářské řešení nacismu.

Marc Ferro a zvláště Pierre Sorlin znovu přebírají tento způsob bádání, a to s větší historickou kompetencí (Kracauer je spíše sociolog). Pro Ferra odráží film realitu na všech úrovních: vypráví příběhy, které zdůrazňují určité aspekty života a jiné potlačují; používá jazyk, který prozrazuje způsoby, jakými režiséři a jejich sociální skupina lpí na svých tématech; spouští reakce, které objasňují ideologické podhoubí dané společnosti.²⁴⁾ To umožňuje celkovou analýzu. Ferro používá jako důkaz nejen to, co film říká, ale i to, co neříká, jeho styl, způsob, jakým je čten a tak dále. Analýzou stříhové skladby ŽIDA SÜSSE rekonstruuje posedlost nacistů. Poukazem na různá přijetí VELKÉ ILUZE zvažuje změny sociálního klimatu v před- a poválečné Francii. Pro Sorlina musí být myšlenka zrcadlení nejen rozšířena, ale také překonána. Než nám film ukáže zájmy a orientace společnosti, ukazuje nám myšlenkový horizont, podél nějž se pohybuje. Předtím, než nám sdělí, co si daná společnost vybírá k portrétování, nám film sdělí, co považuje za portrétovatelné. Sorlin tak postuluje ideu *viditelného*, jíž označuje, co tvůrci považují za snadno prezentovatelné a co je pro diváky snadno vnímatelné. V důsledku jde o soustředění jak na „obraz“, jímž se v dané kultuře portrétuje skutečnost, tak na ideu „obrazu skutečnosti“, jíž společnost ovládá. Sorlin ve své rané práci aplikuje tuto koncepci na italskou kinematografii a společnost v období po druhé světové válce. Ukazuje, které obavy zajímaly jak film, tak společnost a také které ideje určovaly způsob, jak byl portrétován svět.²⁵⁾ Ve své následující práci Sorlin svůj výzkum rozšířil a zahrnul do něj celou poválečnou Evropu.²⁶⁾ Předkládá celou řadu stále se objevujících témat, vztahuje je k národním kulturám, staví je do širšího rámce myšlení a srovnává je s tendencemi v konzumním filmu.

Do stejné skupiny studií můžeme zařadit výzkum, který ukazuje, jak společnost *zobrazuje samu sebe*, aby vytvořila pocit sounáležitosti mezi svými příslušníky, kteří sdílejí společná témata diskuse i referenční modely. Středem zájmu práce Dana Polana je autoprezentace Ameriky čtyřicátých let: navzdory tomu, co bychom mohli očekávat, nevytvářejí filmy z tohoto období útěšný obraz; rovněž nehlásají „rodinnou“ ideologii.²⁷⁾ Místo toho symbolicky zaznamenávají všechen neklid a nepokoj přítomné ve vytvářejícím se společenství. Mohli bychom se ještě zmínit o studiích, které se zabývají tím, jak subkultury (mládež), vynořující se kultury (afroameričané) nebo utlačené kultury (ženy) zobrazují samy sebe. Na horizontě jsou přirozeně „historie mentality“, které pomocí analýzy textů, jež ve společnosti obíhají, jasně ukazují ideologické orientace oné společnosti, její koncepce života a vnímání světa.

Třetí skupina studií se soustřeďuje na sociální *struktury a dynamiku*, které s filmem vznikají. Zde je opět ve hře film jako sociální *agens* spíše než film jako zrcadlo, i když

24) Marc Ferro, *Cinéma et histoire*. Paris 1977.

25) Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*. Paris 1977.

26) Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies*. New York – London 1991.

27) Dana B. Polan, *Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940 – 1950*. New York 1986.

mnohé z těchto prací (podobně jako ty výše zmíněné) mají tendenci rozostřovat hranice takového rozlišování. Zajímavá investigativní oblast se zabývá studiem „filmového prostředí“. Práce v této oblasti pojednávají o životě a práci lidí, kteří „dělají filmy“: hereců, režisérů, producentů, techniků, agentů a tak dále. Je to pohříchu málo frekventovaná myšlenková linie, i když můžeme ocenit přínos dvou klasických esejů od Rostena a od Powdermakera.²⁸⁾ Touto cestou se vydává také Sklar ve své analýze ekonomických a produkčních faktorů studií ve snaze rekonstruovat charakter „hollywoodské komunity“.²⁹⁾ Obvyklejší je zkoumání distribuce a spotřeby filmů. Osvětluje dopad filmu, ať už kulturní nebo kontextový. Analýzy vlivu prostředí se soustřeďují na umístění kin v kontextu města, jejich architekturu, vybavení a změny, které nastávají v čase.³⁰⁾ Studium kulturního působení se zjišťuje, jaký typ publika do kin chodí. Jaké je jejich demografické složení (mladí/dospělí, muži/ženy), jejich sociální postavení (subproletariát, přistěhovalci, střední třída), jejich vkus (muzikály spíše než detektivky), zaměření jejich pozornosti (filmové hvězdy, příběhy), sklon zabývat se kinem i mimo filmy (kupování časopisů, různých předmětů atd.)? Publikum z počátků kinematografie je nanejvýš zajímavé. Bylo různorodější, než bychom si mohli myslet. V desátých letech byla výraznější přítomnost střední třídy. Po první světové válce se publikum vyznačovalo rostoucím rozčarováním z filmu. Velkou část tohoto výzkumu je možné klasifikovat jako „místní historii“, při čemž jsou pro výzkum volena města jako je Milwaukee, Perpignan nebo Montpellier.³¹⁾ Jiné práce analyzují spotřebu spolu s produkcí ve snaze demonstrovat vzájemné přizpůsobení (viz obzvláště Sklarova studie³²⁾). Ještě další rozšiřují svůj pohled tak, aby zahrnuli jevy jako je zbožňování hvězd a lépe tak postihli sociální procesy vznikající následkem návštěvy kin.³³⁾ Vybavují se mi aspoň čtyři takové práce. Nejprve máme Bernardiniho výzkum organizace kinematografie v Itálii od jeho počátků až do konce dvacátých let a práci Jurije Civjana o filmové recepci v Rusku v tomtéž období.³⁴⁾ Obě práce, ačkoli se liší přístupem, představují cenný pokus o rekonstrukci historie publika národního filmu. Existuje také monotematické vydání časopisu *Iris* nazvané *Early Cinema Audiences*³⁵⁾, které probírá problémy jako je zařazení původního publika z hlediska třídy a statusu (Janet Staigerová); jak proces urbanizace a sociální stratifikace zvyšování počtu filmových diváků v rámci procesu urbanizace a sociální stratifikace (Richard Abel); a povahu filmové „imaginace“ (Elena Dagradaová). Nakonec to nejdůležitější – kniha

28) Leo Rosten, *Hollywood: The Movie Colony, The Movie Makers*. New York 1941; H. Powdermaker, *Hollywood: The Dream Factory*. Boston 1950.

29) Robert Sklar, *Movie-Made America*. New York 1975.

30) Příkladem takových prací je C. Herzog, *The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style*. „Cinema Journal“ 20, 1981, č. 2.

31) Viz např.: L. Wilden, *Milwaukee Movie Palaces*. Milwaukee 1986; J. André – M. André, *Une saison Lumière à Montpellier*. Perpignan 1984; R. Noël, *Le spectacle cinématographique à Perpignan entre 1896 et 1944*. „Cahiers de la Cinémathèque“ 1973 (zvl. vyd.).

32) R. Sklar, c. d.

33) Viz Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA – London 1991.

34) A. Bernardini, *Cinema muto italiano*. Bari 1980 – 1982; Jurij Civjan, *Istoričeskaja recepcija kino: Kinematograf v Rossii, 1896 – 1930*. Riga 1991.

35) Viz „Iris“ 11, 1990.

Gian Piera Brunetty, která sleduje historii recepce filmu až do současnosti.³⁶⁾ Tato práce využívá nesmírné bohatství dokumentace od novinových článků věnovaných umění až po sociologické zprávy, od memoárů až po cenzorské posudky s tím výsledkem, že se autor zmocňuje jevu v jeho kolektivně rituálním i osobním, zážitkovém aspektu. Brunetta napsal jednu z nejdůležitějších kapitol zkoumání toho, co sám nazývá „populární vize“. Zajisté jsme nevyčerpali všechny příklady prací tohoto druhu. Naopak je nutno říci, že studie o chování a zaměření recepce včetně těch, které se týkají divadla, jsou ještě početnější. V pozadí můžeme zahlédnout „historii zvyků“, která ve studiu moderního filmu nachází plodný dokumentační terén, a zároveň představuje užitečné východisko pro reflexi.

Vedle výše zmíněných bádání existují jiná, která se zajímají o „společenské diskursy“, které recepci provázejí a orientují. Jsou to práce o filmové kritice a, obecněji řečeno, o způsobu, jakým se o filmu diskutuje v populárních časopisech; o obrazu celého jevu, který podávají filmoví vědci (na tuto kategorii aspiruje i tato kniha); o kulturních hnutích jako jsou filmové kluby, kde promítání filmu doprovází diskuse o něm; a tak dále.³⁷⁾ Referenčním rámcem je zde spíše „historie veřejného mínění“, která je paralelou a doplňkem již zmíněné „historie zvyků“.

Předmětem poslední studijní oblasti je rozptýlení opakujících se motivů jako jsou cesty, peníze, Kristovo umučení, a to nejen ve filmu, ale i v jiných médiích. Tyto studie sledují dvojí cíl. Předně chtějí ukázat, jak film slouží jako bod přechodu a zároveň prostor, v němž se rozeznávají témata a postavy, které jsou typické jak pro kultivovanou tradici, tak pro populární kulturu. Filmová plátna přijímají a navracejí zpět veškeré dědictví naší imaginace. Následuje „intertextový“ výzkum, který srovnává různé práce, aby ukázal šíření nějakého mýtu (Kirby o vlacích) nebo trvalost ikony (Uricchio o Kristově umučení) nebo, v problematičtější tónině, následky „přepisování“ (Ropars o filmových adaptacích řady románů).³⁸⁾ Pak existuje výzkum, který se snaží ukázat, jak může film přestovat vztahy s jinými médii, pro něž je charakteristický jak konflikt, tak spolupráce: nástup filmu na scénu znamená úpadek pro některé nástroje komunikace, pro jiné oživení a pro všechny změnu struktury. Od něj se odvozuje „zprostředkující“ výzkum, který porovnává funkce a problémy jednotlivých komunikačních sfér, aby objevil roli filmu a změnu struktur, kterou do celé oblasti přináší.³⁹⁾ Za oběma typy zkoumání (které se často směšují) je touha načrtnout „pozadí“, na němž film funguje a zároveň definovat „pojivovou tkáň“ kultury: je to výzkum „textu a kontextu“, schopný učinit středem zájmu první (text) a hloubku druhého (kontextu). Myšlenka „dějin zobrazování“ dává asi nejlépe pocit rámce, do něhož jsou tyto studie vepsány.

36) Gian Piero Brunetta, *Buio in sala*. Venezia 1989.

37) O zrodu kritiky v Německu, zvláště v časopise Bild und Film viz např. H. Diederichs, *Anfänge Deutscher Filmkritik*. Stuttgart 1986.

38) William Uricchio – Roberta E. Pearson, *What Is Miracle? The Competing Discourses of the Natural and the Supernatural in The Life of Moses*. „RSSI“ 11, 1991, č. 2 – 3; L. Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. (Durham, N. C. 1997); M. C. Ropars, *Le film comme*. „Le Français Aujourd'hui“ 1976, č. 32; T ý ž, *Le texte divisé*. Paris 1981; T ý ž, *Ecraniques: Le film du texte*. Lille 1990.

39) Viz např. Susan Hayward – Ginette Vincendeau (Ed.), *French Film: Texts and Contexts*. London – New York 1990.

Toto je, v hrubých obrysech, nástin sociokulturních dějin. Také zde, jako u ekonomicko-industriálních dějin, pozorujeme riziko nedostatečné integrace do obecného filmového kontextu a pokus spojit se s jinými přístupy. Mohli bychom jen opakovat to, co už bylo řečeno. Postupme však přímo ke třetí hlavní oblasti studia, esteticko-lingvistické.

Esteticko-lingvistické dějiny

Zdá se, že jde o nejtradičnější sektor, dědice „posvátných dějin“, které se zabývaly jedi-
ně mistrovskými díly a osobnostmi. Ve skutečnosti právě tato oblast studia prošla nej-
hlubšími vnitřními změnami, aby se od „posvátných“ modelů osvobodila. Nyní klade vý-
razně odlišné otázky oproti dřívějšku (kdy jsme se se Sněhurkou ptali: „Kdo je na světě
nejkrásnější?“). Je prospěšné pochopit, jakým formálním postupům dával film v čase
přednost, jaké používal materiály, do jaké míry ovlivnil oblast uměleckých jevů, jaké
kulturní nebo ideologické důsledky přinášel, jak spojoval výrobní prostředky s formou
zobrazení a konečně, jaké svazky vytvořil mezi jednotlivými díly a kontextem, z něhož
vyšly. Nebudeme ani tak hodnotit jednotlivé filmy, spíše se soustředíme na určení postu-
pů a konstrukci filmů; nebudeme vytvářet panteon jmen (snad nečekaných a excentric-
kých: každé „posvátné dějiny“ mají své „kontradějiny“, které je doprovázejí), spíše
bude zajímavé rekonstruovat procesy, které činí film formou výrazu a komunikace.

Prvním prostředkem pro konfrontaci takových otázek je rekonstrukce cesty, která vedla
k dílu nebo ke skupině děl: zabýváme se „dějinami umělecké tvorby“ pomocí filologic-
kých nástrojů. Jedním příkladem je rozsáhlá a nesmírně přesná práce Lina Miccichého
o Viscontim.⁴⁰⁾ Zaměřuje se především na kulturní prostředí, ve kterém každý jeho film
vznikal, zvláštní pozornost věnuje intelektuální angažovanosti charakteristické pro svou
dobu a také síti osobních a profesionálních vztahů, které kolem Viscontiho vznikaly.
Sleduje pak práci spojenou s jednotlivými filmy: zkoumá zdroje (ať už jsou to adaptované
romány jak v případě filmů POSEDLOST a ZEMĚ SE CHVĚJE, nebo původní filmové scénáře
jako NEJKRÁSNEJŠÍ); srovnává různá stadia tvorby scénáře; znovu vysvětluje množství od-
kazů v jednotlivých dílech; hodnotí účinky každého technického nebo produkčního roz-
hodnutí. A konečně analyzuje samotné filmy. Pro každý z nich volí specifický přístup
(výpravná struktura v POSEDLOSTI, typologie sekvencí v ZEMĚ SE CHVĚJE, systém postav
v NEJKRÁSNEJŠÍ). Autor ukazuje roli formálních postupů (například vizuální interpunk-
ce v ZEMĚ SE CHVĚJE). Jsou zdůrazněny pravidelnosti i anomálie (váha dichotomií a tri-
chotomií, opět v ZEMĚ SE CHVĚJE). Jsou odhaleny principy, kterými se řídí viscontiovský
„filmový rukopis“ a jakoby v dozvuku je tento rukopis analyzován z hlediska jeho po-
čátků (důraz na věrnost původnímu zdroji: věrnost Vergovi se například dociluje nikoli
pečlivým napodobováním zápletky, ale způsobem, jakým se vyprávění odvíjí) nebo ve
spojení s jinými současnými stylistickými liniemi.

Miccichè se ve své práci pečlivě vyhýbá starému zlovyku determinismu, který spočívá
v postulování nezbytného souladu mezi premisami a jejich výsledkem. Naopak, každá
fáze umělecké tvorby je viděna jako reformulace myšlenky s otevřeným koncem, která

40) Lino Miccichè, *Visconti e il neorealismo*. Venezia 1990.

krystalizuje až v dokončeném díle. Umožňuje mu to objasnit dvě věci najednou: na jedné straně *podmínky existence* filmu neboli to, co film činí takovým, jaký je; na straně druhé *virtuální text*, který se odvíjí kolem každého filmu, neboli možnosti, které se možná jen přiblížily realizaci, nicméně jsou stále přítomné mezi řádky jako více či méně vzdálená ozvěna.⁴¹⁾

Jiní badatelé se také pokoušejí spojit práci s prameny a s textovou analýzou. Charles Musser rekonstruuje ve své knize o Edwinu Porterovi přechod od raného k narativně-industriálnímu filmu v jeho početných aspektech, od lingvistické kultivovanosti k technickým novinkám, od transformace výrobních prostředků ke změnám použitých kulturních modelů.⁴²⁾ Výsledkem je přehled, ve kterém se texty pojí s motivací, která řídila jejich provedení. Měli bychom také uvést eseje Bouviera a Leutrata o UPÍRU NOSFERATU, Bertetta o METROPOLIS, eseje A. Gaudreaulta o počátcích filmu sebrané v publikaci *Ce que je vois de mon ciné* atd.⁴³⁾ Zbývá říci, že ještě na prahu devadesátých let považovala filmová lingvistika za obtížné opustit svou pouze archivářskou dimenzi a vydat se na cestu, která spojuje rekonstrukci a interpretaci.⁴⁴⁾

Druhá cesta, po níž se pohybovaly esteticko-lingvistické dějiny, je lépe vymezená a frekventovanější. Cílem této skupiny dějin je zaměřit se na stylistické postupy, narativní struktury nebo zobrazovací modely, které převládaly ve filmech daného období. Pohybujeme se v horizontu „dějin formy“. Konverze jistého množství sémiologů k diachronickým studiím přispěla v těchto letech k jejich prosperitě.

Nejslabší verzi (mohl bych říci nejnudnější) navrhuje Barry Salt pod hlavičkou „statistická analýza stylu“.⁴⁵⁾ Systematicky probírá postupy přítomné ve filmech daného období a vypočítává četnost jejich výskytu. Můžeme se tak například dovědět, jaké bylo procento pohybu kamery ve třicátých letech ve srovnání s lety čtyřicátými; jak často se používal detail ve dvacátých letech ve srovnání s třicátými lety; průměrnou délku záběrů v padesátých a šedesátých letech. Salt prohlašuje svůj přístup za jediný vědecký. Nezvažuje však zásadní problémy, jakými jsou kritéria, která používá pro stanovení časových období, ani roli jednotlivých postupů vzhledem k významu filmu jako celku.

Hypotéza, kterou přednesli David Bodwell, Janet Staigerová a Kristin Thompsonová, je podstatně zdravější, i když je stále ve škole „historické stylistiky“. Jejich rozsáhlá studie

41) Myšlenku *virtuálního textu* uvádí také J. Civjan (k definici množiny intertextových odkazů ve filmu) a P. Cherchi Usai (k definici hypotetické verze filmu, která obsahuje všechny jeho varianty).

42) Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley – Los Angeles 1991.

43) M. Bouvier – J.-L. Leutrat, *Nosferatu*. Paris 1981; P. Bertetto, *Fritz Lang: Metropolis*. Torino 1990; André Gaudreault (Ed.), *Ce que je vois de mon ciné*. Paris 1988.

44) Německý časopis *Diskurs Film* se cele věnuje filmové filologii: viz tematické číslo 2 (1988) nazvané *Konstruktion und Rekonstruktion*. Obsahuje eseje H. Bacha (který navrhuje rekonstrukci němých filmů na podkladě jejich „rétorického“ základu, L. Bauera (který obhájí „hermeneutický“ přístup) a H. Biretta (který se soustřeďuje na používání „statistických“ metod). Viz též číslo 4 (1991) nazvané *Einführung in die Filmphilologie*. Představuje se jako příručka pro rozpoznání, rekonstrukci a popis originálních verzí. Další užitečnou knihu viz P. Cherchi Usai, *Una passione infiammabile*. Torino 1991. Tentýž odborník vydal zvláštní číslo *Comunicazioni di Massa* (1992, č. 3) o filmové filologii a restaurování.

45) Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London 1983.

zahrnuje vývoj klasického amerického filmu v letech 1917 – 1960.⁴⁶⁾ Pozornost v ní není věnována ani tak jednotlivým technologicko-lingvistickým prvkům (jako je střih záběru, pohyb kamery, montáž), ale způsobu, jakým se takové prvky stávají součástí koherentního *stylistického systému*, který koreluje funkce a disciplíny jejich použití. Jeden prostředek přechodu z jedné scény do druhé (například zatmíváčka) je zajímavý, protože hraje specifickou úlohu (může například s naznačovat časovou výpustku); protože navazuje spojení s jinými prvky (může být třeba spojen s hudebním vstupem) a protože se řídí normou (například naznačuje přestávku v ději). Tyto tři badatele zajímají tři stylistické systémy: vyprávění, v klasickém filmu založené na posloupnosti a paralelnosti zobrazovaných událostí; zobrazení času, založené na lineárnosti a kontinuitě; a zobrazení prostoru, spojené se záběry, které preferují centrování, vyváženost a čelní pohledy a se smyslem pro kontinuitu míst, která se pomalu odhalují pohledu. Analýza každého systému je nemírně podrobná. Bordwell a Thompsonová zkoumají především různé prvky ve hře, definují jejich složitou roli a uvádějí jejich působení ve vztah k opakujícím se zákonům. Tímto způsobem ukazují velké principy, jimiž se řídí klasický film (např. kontinuitu, rovnováhu, okamžité rozpoznání atd.). Ukazují však také, že dochází ke změnám funkce (např. ubíhání času znázorňuje prolínačka; v poslední době je to ale ostrý střih); upravování platných pravidel (např. koncem desátých let filmy ještě povolovaly „díry“ v konstrukci prostoru, i když krátce poté to bylo sledováno pečlivěji). Jejich práce generuje buď obraz „stylu“, který během zkoumaného období zůstával v podstatě nezměněný, nebo jemněji definované časové členění odpovídající významným změnám organizace každého systému. Mohli bychom dodat, že jejich záměr je podporován neustálým srovnáváním stylistických norem používaných ve filmu a typy produkce běžnými v hollywoodských studiích (analýza Staigerové). Tito vědci nerozšiřují svou analýzu v tom smyslu, aby obsáhla i ekonomické, industriální a technologické aspekty; ukazují, jak každá „strukturovaná filmová praxe“ (a klasický film je nejznámějším „způsobem filmové praxe“) činí z lingvistických a produkčních norem dvě strany téže mince.

Kromě své pravé hodnoty je *klasický hollywoodský film* příznačný pro celou jednu tendenci filmového bádání. V metodologické rovině podporuje myšlenku ozřejmení „zákonů stylu“ a jejich napojení na produkční modely.⁴⁷⁾ V rovině obsahu je fascinován myšlenkou přístupu ke „způsobu filmové praxe“, jakým je klasický film. Právě na toto pozadí můžeme situovat důležitý příspěvek Noëla Burche. Také on věnuje pozornost stylistickému rozměru (ve skutečnosti byl předchůdcem tohoto druhu zkoumání); je na nejvyšší míru zaujat „okraji“ klasicismu, a to zvláště při jejich formování kolem roku 1915 a při jejich zániku v šedesátých letech.

46) D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d.

47) Sám Bordwell se vrátil ke struktuře výzkumu, alespoň částečně, ve své analýze Ozuovy poetiky (D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*. London 1988). Její ohlasy můžeme nalézt například také v díle V. Sáncheze Biosca *Sombras de Weimar* (Madrid 1990), které podává přehled německého filmu v letech po první světové válce, a ukazuje, jak se v něm sváří tři stylistické modely: hermeneuticko-metaforický (charakterizovaný hypertrofií figurativního rozměru), narativní (charakterizovaný transparentností diegeze) a analyticko-konstruktivní (charakterizovaný přítomností deklarované filmové výpovědi).

Deklarovaným cílem knihy *Praxis du cinéma* je načrtnout některá kritéria pro kompozici filmu.⁴⁸⁾ Burch se snaží najít způsob, jakým se dostupné vyjadřovací prostředky filmu kombinují a používají. Téměř bezprostředně však autor vytyčuje jiný cíl: Burch více fascinují případy, které vykazují napětí, neshody a nerovnováhu než momenty souladu mezi základními prvky filmu. Zajímá se více o *dialektiku*, která filmem probíhá, než o neutrální a funkční kompozici. Izoluje různé druhy *dialektiky*: například u kamery rozlišuje mezi zaostřenou a rozostřenou; u tempa filmu mezi běžnou rychlostí a změnami rychlosti nebo směru nebo zastavení; u času rozlišuje mezi normálním a abnormálním trváním; u prostoru mezi tím, co je v záběru a co leží mimo něj; u natáčení pak rozlišuje mezi striktní kontrolou scény a otevřeností vůči nečekaným šťastným událostem. Rozsah této dialektiky se mění, od pouhé juxtapozice ke konfliktům mezi homogenními prvky ke konfliktům mezi různými rovinami a tak dále. V každém případě tato dialektika „iluminuje“ filmovým rukopis, vede jej za hranice obvyklých cest a zviditelňuje všechny jeho vnitřní problémy. Moderní film, který v padesátých letech obvykle stavěl na spálení klasického filmu, je v podstatě charakterizován podobnou dialektikou. Burch tak věnuje dlouhé a přesné rozbory „exemplárním“ filmům jako KRONIKA JEDNÉ LÁSKY a JEDNODUCHÝ PŘÍBĚH a špičkovým režisérům jako Godard a Rouch (rovněž tak filmům, které anticipovaly budoucí trendy, jako Renoirova NANA).

Praxis du cinéma není prezentována jako historický výzkum v nejpřísnějším smyslu, i když dnes ji můžeme takto interpretovat. Explicitním historickým výzkumem je však kniha Noël Burche *Life to those Shadows*.⁴⁹⁾ Vydává se opačným směrem: Burch studuje vývoj klasického filmu ze změn experimentů, kterým říkáme primitivní film. Posuv, k němuž došlo mezi lety 1905 a 1915, se řídil jakýmsi obecnými principy. Především byla prostá juxtapozice záběrů postupně nahrazena přísnými vazbami. Namísto scén, které jsou soběstačné nebo „autarchické“, máme scény spojené vzájemnými vazbami. Namísto bipolárních struktur (začátek/konec) máme struktury tripolární (začátek/pokračování/konec). Namísto masy dat, která je nutno uchopit, máme záměr, který umožňuje „řízenou“ interpretaci. Vynořuje se proces filmové *linearizace*. K této linearizaci přispívaly především pašijové filmy a filmy s honičkami.

Za druhé, „hmatatelný“ prostor nahrazuje „prázdný“ prostor. Malované horizonty postupně uvolňují místo střídajícím se interiéřům a exteriéřům; uniformní osvětlení je nahrazeno „hrou“ světla, která využívá šerosvitu; výlučné použití frontálních záběrů ustupuje bohaté rozmanitosti hledisek, často umístěných v samotném středu děje. To vytváří konstrukci „příhodného“ prostoru, který je vnímán v celé své hloubce a zdá se být pokračováním prostoru, ve kterém žijeme. Za třetí, příběh, který nechává diváka „venku“, mimo svého odvíjení, je nahrazen diegetickým univerzem, které diváka „absorbuje“. Ustává používání přímých apelů (např. pohled do kamery, který obvykle představuje okamžik, kdy je divadlo a filmové plátno v největším kontrastu) a je nahrazeno jemnější spoluúčastí založenou na identifikaci publika s hrdinou kusu. Abychom pochopili, co se nám ukazuje, už nepotřebujeme nutně základní znalosti (např. znalost Písma svatého u filmů o Kristově umučení). Jsou nahrazeny příběhem, který obsahuje vlastní

48) Noël Burch, *Praxis du cinéma*. Paris 1969.

49) Noël Burch, *Life to Those Shadows*. Berkeley – Los Angeles 1990.

sebevysvětlující principy. Neustálý pocit, že „jsme v kině“, často posílený přítomností přednášejícího v sále, mizí. Místo toho cítíme, že jsme uprostřed příběhu, tam, kde se odehrává, a na místě, odkud je na něj nejlépe vidět. Procesy *internalizace* a *všudypřítomnosti* divákovi umožňují, aby byl na film stále naladěný. Proto vedly radikální změny z desátých let k novému chápání času, prostoru a příběhu. Koreluje se stejně radikálními změnami v rovině produkční a divácké.

V souvislosti s formálními charakteristikami jak nejranějšího, tak klasického filmu hovoří Burch o „primitivním“, resp. „institucionálním“ způsobu zobrazení. Termín *model zobrazování* se týká skupiny zásad, norem a orientací, které jistým způsobem zahrnují Bordwellovy individuální *stylistické systémy*. Nacházíme se ve stejné oblasti (Bordwell, konec konců, hovoří o integraci systémů): Burchovo zkoumání však zdůrazňuje globální projekty a je obecnější. Dodali bychom, že *modely zobrazování* spojené se *produkčními modely* jsou zásadními pojmy mnohých zkoumání. Stačí, když zde se zmíníme o dvou antologiích, které jsou věnovány začátkům filmu. Jedna, kterou vydal André Gaudreault, se zabývá hlediskem (*point of view*), druhá, připravená Thomasem Elsaesserem, se zabývá kompozicí záběru a stavbou příběhu.⁵⁰⁾ Obě dokládají na příkladech intenzitu a modalitu výzkumu zabývajících se jak způsoby ztvárnění, tak způsoby produkce.

Stále ještě v oblasti „dějin formy“ se nachází další přístup, o němž bychom se měli zmínit. Po Saltově „výčtové“ studii (s její statistickou stylistikou) a Bordwellových a Burchových „strukturálních“ pracích (se zájmem o stylistické systémy a způsoby zobrazování) nastupuje „transverzální“ přístup, který izoluje téma nebo postavu, sleduje ji v textu nebo skupině textů, ukazuje všechny její aspekty a funkce, vidí účinky, které má na význam a zkoumá její odraz v jiných událostech včetně událostí mimo původní rámec zkoumání.

Jedním příkladem tohoto druhu výzkumu jsou práce Lagnyové, Roparse a Sorlina. Tito vědci (s nimiž jsme se již setkali individuálně) vypracovali několik kolektivních studií. Například ve dvou svazcích věnovaných Ejzenštejnovu filmu DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM je bádání řízeno tématem revoluce.⁵¹⁾ Ukazují, jak je film „o“ a „pro“ revoluci rozdělen mezi ilustraci události, touhu diskutovat o jejím významu a touhu problematizovat prostředky jejího zobrazení. Toto gesto je společné i jiným dílům avantgardy, která oscilují mezi vyprávěním (příběhu) a diskursem (o dějinách a umělecké praxi, která je odráží).

Jejich analýza populárního francouzského filmu třicátých let je komplexnější (a dobrodružnější).⁵²⁾ Jejich témata jsou zde postoje Francouzů k vlastním koloniím, předobraz budoucích konfliktů, vztah mezi jednotlivcem a společností a role hlavních herců. Ačkoliv jde o vzdálená témata, neustále se překrývají: jejich zkoumání vede autory ke stanovení silných bodů, na které filmy spoléhají (např. komplementarita křehkých, ale brilantních ženských postav a ochránářských, leč nejistých mužských postav), a prázdných míst, bezvýznamných okamžiků vetkaných do filmů.

50) André Gaudreault (Ed.), *Ce que je vois de mon ciné*. Paris 1988; Thomas Elsaesser (Ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990.

51) P. Sorlin – M. C. Ropars, *Octobre: Ecriture et idéologie*. Paris 1976; M. Lagny – M. C. Ropars – P. Sorlin, *La révolution figurée: Film, histoire, politique*. Paris 1979.

52) M. Lagny – M. C. Ropars – P. Sorlin, *Générique des années 30*. Paris 1986.

Jean-Louis Leutrat klade důraz na hru intertextových odkazů. Při analýze nejranějších westernů si všímá, jak je žánr utvářen řadou diskursů, které procházejí diskursem filmů a překračují je.⁵³⁾ Zkoumá tak vztah žánru k burlesce, melodramatu a vaudevillu, jejichž postupy a publikum si western přivlastňuje (jen proto, aby později tyto svazky přerušil: *l'alliance brisée*). Studuje strategie používané k propagaci filmů: reklamní tiskoviny, inzeráty, letáky, ale také samotné dekorace v kinosálech, ve výlohách a „výstupech“ přednášených na ulici, které vysvětlují a předjímají, co bude probíhat na plátně. Rekonstruuje způsob, jakým publikum filmy přijímalo a začalo je rozeznávat jako „žánrové kusy“. Studuje vytvářející se techniky natáčení a rozšiřující se styl. Konečně, shromažďuje novinářské informace o světě filmu, které identifikují „publikum westernu“ jako konkrétní skupinu (poznámka o pohřbu komparsisty, který zemřel během natáčení, je obzvláště dojmavá). Leutratovo bádání sestavené z fascinující montáže pompézní reklamy, produkčních deníků, novinových článků, kritik atp., odhaluje úplně fungování *obdivuhodného stroje* a ukazuje, že nejen western, ale veškerý film, funguje uvnitř těsně utkané sítě *společenských rozprav*, které mu dávají smysl a řád.

Třetí oblast esteticko-lingvistických dějin je svědkem přesunu pozornosti směrem k problémům a orientacím, které v průběhu doby charakterizovaly umělecký výzkum filmu. Nacházíme se zde v horizontu představy „dějin ideje a praxe umění“. Práce tohoto druhu jsme již viděli: Andrew o estetických formách; Tinazzi o sebereflexivních procesech; Thompsonová o porušování běžných kódů atd.⁵⁴⁾ Měli bychom se ještě jednou zmínit o příspěvku Jacquese Aumonta, který pracuje na vztahu mezi filmem a malířstvím a bere v úvahu široké panorama otázek od konce devatenáctého století až po dnešek, které se zabývaly uměleckou praxí a především otázkami souvisejícími s pojmem obrazu.⁵⁵⁾ Rovněž bychom se měli zmínit o úplně jiné, avšak komplementární oblasti, o výzkumu „populárního umění“ a o tom, jak do něj film vlastně zapadá.⁵⁶⁾

Vzdělanecké dějiny, globální dějiny

Tři velké oblasti, na něž jsme rozdělili historický výzkum (ekonomicko-industriální, sociokulturní a esteticko-lingvistická), nepokrývají celý obor. Existují dvě zóny výzkumu, které jsou identifikovatelné spíš pro svůj výzkumný styl, než svou náplň, a o nich bychom měli promluvit.

První se skládá z toho, co bychom mohli nazvat *vzdělaneckými dějinami*. Zahrnují výzkum charakterizovaný nesmírným bohatstvím údajů, viditelným filmumilovným povoláním a výraznou zálibou v dokumentaci, ale také otevřeným odporem vůči používání

53) Jean-Louis Leutrat, *L'alliance brisée: Le Western des années 1920*. Lyon 1985; T ý ž, *Le Western: Archéologie d'un genre*. Lyon 1987.

54) Dudley A n d r e w, *Film in the Aura of the Art*. Princeton 1984; G. T i n a z z i, *La copia originale*. Venezia 1983; Kristin T h o m p s o n, *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton 1981; T á ž, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton 1988.

55) Jacques A u m o n t, *L'œil interminable*. Paris 1989.

56) V tomto ohledu je zajímavá práce A. Costy (A. C o s t a /Ed./, *La meccanica del visibile*. Florence 1983), která pojednává o výpravných filmech a jejich vlivu obzvláště na raný film.

takových badatelských nástrojů, které jsou příliš složité a jaké používá třeba ekonomika, sociologie a sémiotika. Vzdělanecké dějiny produkují příspěvky, které jsou užitečné (protože jsou nesmírně bohaté na fakta), vášnivé (protože jsou motivované láskou k filmu), příjemné a zábavné (protože jsou doprovázené vzácným materiálem), ale také báze-
livé (protože nejsou ochotné problematizovat zkoumané jevy nebo generalizovat na zá-
kladě shromážděných dat).

Četné výzkumy raného filmu spadají do této skupiny. Oživeny objevitelským duchem na-
cházejí vzdělanecké dějiny stále nové důkazy. Nedostatek předem učiněných soudů je
vede k zájmu o situace, které byly dlouho podceňovány. Touha držet se faktů jim však
brání zmocnit se buď širšího nebo skrytějšího smyslu věcí. Specializované časopisy čas-
to nabízejí studie tohoto typu. Většina z nich byla založena koncem sedmdesátých let
jako možnost publikovat práci skupiny vědců nebo filmového archivu. V Itálii se často
publikují studie tohoto typu v periodikách jako *Griffithiana* a *Imagine*.

Další hlavní oporou v této oblasti jsou katalogové dějiny. Takové dějiny probírají filmy
hodné pozornosti, ať už jsou to uznávaná mistrovská díla nebo excentrické práce. Vědci
je komentují podle kritérií vkusu. Podávají také fakta o filmových tvůrcích, produkci
a reakcích veřejnosti. Zařazují filmy do kategorií trendu, školy nebo stylu. Váží filmy
k jejich době. A konečně, odvolávají se na nějakou autoritu jako důkaz pro vlastní tvrže-
ní. Stačí se zmínit o elegantních pracích Clauda Beylie;⁵⁷⁾ ale každá země má svého
vlastního „historika-cinefila“.

Nakonec příklad z oblasti životopisů. Člověk vezme nějakého režiséra nebo herce či pro-
ducenta a rekonstruuje jeho umělecký a osobní život, ukáže jeho přínos k vývoji filmu
a zvýrazní jeho úlohu v událostech dané doby. Tyto práce jsou často výborné, jako obě
knihy Gianni Rondolina o Viscontim a Rossellinim, v nichž je ke konstrukci efektivního
obrazu subjektu použito obrovské množství dokumentace.⁵⁸⁾ V těchto pracích se mísí
soukromé životy a kolektivní dějiny stejně jako sociální změny a nové způsoby, jak vy-
tvářet filmy, politické události a umělecké debaty – vše ve snaze porozumět tomu, jak se
jednotlivci pohybují ve svém prostředí a ve své době.

Globální dějiny jsou do jisté míry protikladem vzdělaneckých dějin. Globální dějiny
se zakládají na výzkumu, který je stejně bohatý na fakta, ale uvědomuje si různorodost
faktorů, které jsou ve hře. Uvědomují si také, že je nezbytné konfrontovat každý faktor
s adekvátními nástroji výzkumu a postupovat pomocí systematických srovnávání. Více
pozornosti se proto věnuje jak metodologii, tak organizaci výzkumu.

Cíl těchto dějin se vynořuje již v „panoptických“ dějinách, v nichž jsou všechny prvky
předkládány v jakémsi složitém obraze (spíš jako středověké fresky, které ukazují všech-
ny skutky světce na jedné stěně). Objevuje se také ve „stratigrafických“ dějinách, které
zvýrazňují hloubku a kompozici půdy, ve které je film zakořeněn (podobně jako archeo-
logické vykopávky ukazují vrstvení civilizací). Mnoho „lokálních dějin“ psaných formou
„kinematografie v...“ se řídí touto konstrukcí, ale když věci do sebe tak docela nezapa-
dají, je tu patrná jistá shovívavost vůči erudici.

57) Claude Beylie, *Les film-clés du cinéma*. Paris 1987. K tomuto druhu prací bychom měli přidat také
filmografie, např. Chiratovu ve Francii, Martinelliho a Bernardiniho v Itálii.

58) Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*. Torino 1981; Týž, *Roberto Rossellini*. Torino 1989.

Tohoto cíle se dosahuje především v „multidimenzionálních“ dějinách, kde se každý jednotlivý faktor studuje a pak řádně asociuje s jinými faktory. Je tomu tak v případě práce Davida Bordwella, Janet Staigerové a Kristin Thompsonové o klasickém americkém filmu, která se točí kolem paralely mezi stylistickými systémy a produkčními modely.⁵⁹⁾ Obzvláště to platí o Brunettově práci o italském filmu, založené na ještě větším počtu prvků.⁶⁰⁾ Jeho výzkum ve skutečnosti pokrývá finanční, produkční a technické aspekty; podíl politiky, legislativy a institucí; lingvistické, stylistické, naratologické prvky; vyrobené filmy a jejich autory; formy spotřeby; kulturní pozadí. Data jsou klasifikována do homogenních seskupení a zároveň jsou srovnávána (i když vzdáleně) s údaji ze sousedících oblastí. Brunetta, při více než jedné příležitosti, ospravedlňuje tento způsob postupu. Například upozorňuje, že předmětem jeho práce je „ukazovat na každém kroku, jak dějiny filmu nejsou jenom dějinami jednotlivých filmů, ale výsledkem mnohonásobných procesů a interakce nejrůznějších sil“.⁶¹⁾ Podobně říká, že „pro filmového historika nespočívá historiografická pravda ani tak ve schopnosti vyprodukovat *dějiny*, ale spíš v jeho schopnosti mít neustále na mysli, že existuje *mnoho dějin*, a vědět, jak je osvětlit v síti nových, nepředvídaných vztahů“.⁶²⁾ Sledování více myšlenek a schopnost svázat je dohromady je pro Brunettu podstatná. Dějiny znamenají proplétání faktů, nebo lépe řečeno: proplétání mnoha historek a měly by být zkoumány jako takové. Výsledkem tohoto přístupu je přivést na světlo panoramatický pohled, který ukazuje všechny své složitosti a členění. Zvláště jasně se ukazuje, že v italském filmu (totéž však může být řečeno o jiných národních kinematografiích) jsou determinující faktory početné a zároveň podléhají změnám. Někdy je to film, co změní celkový obraz (kdo by uvažoval o neorealismu bez filmu ŘÍM, OTEVŘENÉ MĚSTO?); někdy je to zákon, jindy změny v publiku. Rytmy vývoje událostí jsou podobně početné a proměnlivé: produkční postup zraje dlouho, práce autora zabere méně času, vývoj zvyků trvá velmi dlouho – a tak dále. Proto vidíme mnohost jak určujících faktorů, tak chronologií. Koneckonců, jak jsme viděli na začátku kapitoly, současná historiografie se zabývá právě takovými věcmi.

Historie/teorie

V závěru tohoto přehledu se sluší vrátit se k problémům obecné povahy. Nejvíce nasnaďe je vztah mezi dějinami filmu a všeobecnými dějinami. Poznali jsme již, že dějiny filmu si cení promýšlení, které charakterizuje dějiny všeobecné; tyto pak berou stále více v potaz údaje, které podávají dějiny filmu. Dodali bychom, že na obě strany proniká vědomí, že se pohybují před tímž *horizontem*. Podobně se pojmu filmu jako *historického pramene* věnují vědci z obou oborů, kteří často úzce spolupracují.⁶³⁾

59) D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, c. d.

60) G. P. Brunetta, c. d. v pozn. 16.

61) G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano: 1895 – 1945*. Roma 1979, s. 10.

62) G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano: Dal 1945 agli anni '80*. Roma 1982, s. 13.

63) V tomto oboru bychom měli zdůraznit rostoucí počet studií o historických filmech (které „přísí“ dějiny a zároveň „shromažďují“ zdroje); o historickém zobrazení pojednává G. Schmidt, *Die Figuren des Kaleidoskops*. Salzburg 1983; P. Ortoleva, *Scene dal passato*. Torino 1991.

Druhý problém se týká hlavních možností volby, s nimiž jsou filmoví historici konfrontováni. Některé z nich jsme již probrali, například volbu mezi dějinami, které se zabývají výlučně filmovými pracemi, a dějinami, které berou v úvahu filmovou „mašinerii“. Nebo mezi dějinami, které svůj předmět dále dělí do výrazných oddílů, a dějinami, které je všechny spojují do jakéhosi všeobecného předmětu. Měli bychom připomenout i jiné možnosti. Existují dějiny vyjádřené jenom slovem a dějiny multimediální, které se vyjadřují médii těsněji spojenými s předmětem studia. Existují dějiny, které nabývají formy zprávy a dávají přednost prostým faktům, a dějiny, které nabývají formy příběhu a zasazují data do vyprávění. Také další možnosti ovlivňují samotné principy výzkumu. Existují například dějiny, které fotografují postupné „stavy“ (podávají portrét doby, norem, kterým se přizpůsobuje styl, úvahy, jimiž se řídí produkční prostředky), a dějiny, které kladou důraz na „vývoj“ věcí (a uvažují o době, stylu, produkčním prostředí jako o nestálé, měnící se realitě). Jsou empirické dějiny, které se zastavují u recitace faktů, a hermeneutické dějiny, které ve všech rovinách fungují na základě domněnek. Jsou dějiny otevřené zásahům jiných disciplín, i když se nezajímají o diachronický vývoj, a dějiny, které se považují za jakousi autonomní vědu, jedinečně schopnou pracovat s časem a mít tudíž své vlastní metody. Abychom pochopili význam a orientaci různých výzkumných metod, musíme mít všechny tyto alternativy neustále na mysli.

Třetím a snad nejcitlivějším problémem jsou vztahy mezi dějinami a teorií filmu. V průběhu osmdesátých let bylo na dějiny pohlíženo tak, jako by byly „vně“ teorie nebo „proti“ ní, spíš jako diskurs věcí než myšlenek. Ve skutečnosti jsou vztahy mezi dějinami a teorií těsnější, než bychom mysleli.

Předně má každá historie svou vlastní teorii, teorii o tom, co jsou dějiny a co je film. V tomto ohledu jsou všechny historické rekonstrukce víceméně poplatné dominantním teoretickým orientacím. To platí o minulosti. Právě nutnost ukázat umělecké mistrovství filmu, typické pro éru se sklonem k esteticko-kulturním přístupům, vedlo Sadoula k tomu, že dal přednost mistrovským dílům, inovacím a odvozování. Právě přesvědčení, že toto médium má vlastní vnitřní povahu, svázanou s esencialistickým přístupem, vedlo Bazina k interpretaci každé změny jako kroku vpřed k úplné reprodukci reality. Právě lingvistická metoda, jistou dobu charakterizovaná oborovými přístupy, dovolila Metzovi pohlížet na filmovou modernost jako na změnu narativních kódů. A to platí také o přítomnosti. Všechny otázky, jimiž se tato kapitola zabývala – a také rozdíly mezi nimi – jsou možné proto, že dnes uvažujeme o filmu jako o otevřeném oboru, který můžeme svobodně zkoumat a znovu a znovu překračovat jeho hranice. Dějiny tedy neexistují bez teorie: celé dějiny jsou potvrzením teorie.

Za druhé, teorie je také součástí dějin. Chtějí-li dějiny vysvětlit všechny aspekty cesty, kterou film šel, měly by se zajímat o tři „motory“, které film pohánějí: industriální motor, který řídí produkci a distribuci filmů; psychologický motor, který řídí pochopení a recepci filmů; a diskursivní motor, který řídí společenské vnímání filmů. Teorie společně s kritikou je centrem diskursivního „motoru“. Pomáhá definovat představu společnosti o filmu a tak i postoje, očekávání a kritéria úsudku, o který jí jde. Důležitou kapitolu v dějinách filmu proto musí v tomto smyslu tvořit rekonstrukce definice, analýzy a zpochybňování určitého jevu v čase. Teorie tedy není jen předpokladem,

každých dějin, ale je také jedním z jejich možných obsahů. Opět, neexistují dějiny bez teorie a každé dějiny jsou též dějinami teorií.

Potřebujeme historii – ale ta je vždy proniknuta teorií.

Přeložila Karla Hyánková

Přeloženo z autorizovaného anglického překladu:

Francesco Casetti, *History, Histories, Historiography*.

In: Francesco Casetti, *Theories of Cinema: 1945 – 1995*.

University of Texas Press, Austin 1999, s. 289 – 313.

Copyright © 1999 by the University of Texas Press

Citované filmy:

Deset dní, které otřáslý světem (Oktjabr; Sergej Ejzenštejn, 1927), *Jednoduchý příběh* (Une simple histoire; Marcel Hanoun, 1959), *Kronika jedné lásky* (Cronaca di un amore; Michelangelo Antonioni, 1950), *Metropolis* (Fritz Lang, 1924), *Nana* (Jean Renoir, 1926), *Nejkrásnější* (Bellissima; Lucchino Visconti, 1951), *Posedlost* (Obsessione; Lucchino Visconti, 1942), *Řím, otevřené město* (Roma città aperta; Roberto Rossellini, 1945), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich W. Murnau, 1922), *Velká iluze* (La Grande Illusion; Jean Renoir, 1937), *Země se chvěje* (La terra trema; Lucchino Visconti, 1947), *Žid Süs* (Jud Süß; Veit Harlan, 1940).



Články

FILMOVÁ AFÉRA
L. P. 1949

Jiří Knapík

I. Specifika kulturní politiky KSČ
v letech 1948 – 1952 ve filmové tvorbě

KSČ v nových podmínkách plynule navazovala na své předúnorové pojetí kulturní politiky¹⁾ a budování mechanismu řízení kultury (stranického, státního a svazového článku) zaměřovala výlučně na zajištění *politických* funkcí kultury. Oblast kultury, chápána jako nedílná součást politického vývoje, se tedy stávala do budoucna i dějištěm možných střetů různých kulturně-politických proudů v KSČ.

Předpoklady pro tyto střety utvořila existence dvou koncepcí kulturní politiky zformovaných poměrně záhy po únoru 1948. Dělicí čára mezi nimi probíhala zjednodušeně řečeno mezi „stranickým“ a „státním“ řízením kultury, mezi reprezentanty obou linií – Gustavem Barešem a Václavem Kopeckým. Spory se promítaly v letech 1948 – 1952 s různou intenzitou do různých odvětví umělecké tvorby, jejich intenzita ovšem obecně stoupala. U obou skupin šlo rozlišit rozdílné názory v chápání socialisticko-realistické estetiky, přijímání kulturního dědictví apod., přičemž Kopeckého linie se jevila oproti pojetí pracovníků ústředního stranického aparátu jako relativně liberálnější, přístupnější imaginativnímu umění a méně „sektářská“.²⁾ Nejvíce napětí pronikalo do oblasti literatury a filmu. Zde také v roce 1949 propukla námi sledovaná aféra s tzv. levicovými úchylkami.

1) Jana Neumannová, *K poúnorovým proměnám kulturní politiky*. „Revue dějin socialismu“ 8, 1968, č. 6, s. 817 a 819.

2) Ke sporům v kulturní politice KSČ let 1948 – 1952 se poprvé zasloužili autoři interní studie pro potřeby stranických rehabilitací z let 1968 – 1969 K. Jechová a J. Šimůnek (SÚA, A ÚV KSČ, Rehabilitační komise ÚV KSČ 1968 – 1969. Studie č. 15, Jaroslav Šimůnek – Květa Jechová, *Kulturní politika v období procesu*). V poslední době se této problematice věnuje časopis *Soudobé dějiny*; práce M. Drápaly se soustřeďuje na politické postoje významné postavy rozepří kulturně-politických skupin, Vítězslava Nezvala. (Milan Drápala, *Iluze jako osud*. „Soudobé dějiny“ 3, 1996, č. 2 – 3, s. 175 – 218.) Spory v kulturní politice 1948 – 1952 dále tvoří ústřední téma knihy A. Kusáka. (Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945 – 1956*. Praha 1998.) Postoje a chování těchto skupin jsem se pokusil shrnout a dokumentovat na příkladě kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950 studií *Verše v nemilosti*. („Soudobé dějiny“ 5, 1998, č. 1, s. 25 – 46.) Působení Gustava Bareše se pak podrobněji věnuji v knize *Kdo spoutal naši kulturu (Portrét stalinisty Gustava Bareše)*. Přerov 2000.

1. Situace ve filmu³⁾

Všimněme si nyní dopadu poúnorového nastolení mocenského monopolu na oblast filmové tvorby a zvláště některých specifických rysů prosazovaných ve filmové politice KSČ. Lze říci, že bezprostřední dopad „února 1948“ na filmovou oblast měl poněkud ambivalentní charakter, daný především předchozím vývojem v letech 1945 – 1947.

Nejdříve se to projevilo během čistek, které zasáhly celou českou kulturu, avšak ve filmu probíhaly celkově mírně.⁴⁾ Dominantní vliv KSČ zde v letech 1945 – 1947 jako by předběhl vývoj a způsobil, že ještě před převzetím moci pracovali (či mohli pracovat) ve filmu pro ni přijatelní tvůrci produkující v zásadě „nezávadná“ díla. Zjišťujeme také, že žádný film záhy po únoru nepostihl zákaz a platí to vesměs i o činnosti uměleckých filmových pracovníků: režisérů, scenáristů, herců apod.⁵⁾ Situace zde se nedala srovnat se zásahem v písemnictví; akční výbor Syndikátu československých spisovatelů vyloučil řadu významných spisovatelů, jejichž knihy putovaly do stoupy apod. „Únor 1948“ neznamenal z tohoto pohledu pro filmovou tvorbu tak dramatický zlom a předchozí vývoj zde proto umožnil plynulejší přechod.

V protikladu s tímto stavem se však vyvíjela situace v otázce ideových požadavků KSČ vůči poúnorové filmové tvorbě. Ta byla s mocenským monopolem konfrontována již citelněji, neboť vládnoucí strana považovala hraný film pro svůj masový charakter za „nejdůležitější umění“. Litera ždanovovské doktríny vymezovala úzký okruh preferovaných témat.

-
- 3) Poúnorová kulturní politika v oblasti hrané filmové tvorby byla zatím sledována převážně z estetických a obecně politických hledisek. Z tohoto pohledu jsou významné průkopnická stať M. Fialy (Miloš F i a l a, *Československý film po Únoru*. „Film a doba“ 14, 1968, č. 2, s. 88 – 91; č. 3, s. 137 – 139) a práce J. Bočka (Jaroslav B o č e k, *Kapitoly o filmu*. Praha 1968). Z faktografického hlediska jsou přínosné monografie J. Havelky, obsahující velké množství údajů o vývoji ČSF tohoto období. (Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1950*. Praha 1970; T ý ž: *Čs. filmové hospodářství 1951 – 1955*. Praha 1972; a souhrnně T ý ž: *Kronika našeho filmu (1898 – 1965)*. Praha 1967.) Ještě před rokem 1989 se konala konference k 90. výročí naší kinematografie. Z několika příspěvků věnovaných období 1948 – 1952 jsou cenné práce J. Bernarda a I. Klimeše (Jan B e r n a r d, *Diskuse k pojetí rozvoje našeho filmu v první polovině roku 1948 ve filmovém tisku*. In: *Filmový sborník historický 2*. Praha 1991, s. 75 – 80; Ivan K l i m e š, *K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období*. Tamtéž, s. 81 – 86.) Z nových prací upozorňují na monografii o Alfrédu Radokovi (Zdeněk H e d v á b n ý, *Alfréd Radok (Zpráva o jednom osudu)*. Praha 1994) a estetický rozbor filmové tvorby poúnorových let obsažený v knize J. Žalmana (Jan Ž a l m a n, *Umlčený film*. Praha 1993). V 90. letech se studie opírají stále více o archivní prameny. Zmiňuji zde např. příspěvek I. Klimeše (Ivan K l i m e š, *Matka a dítě. Čtyřicet pět sekund dialogu v Usměvavé zemi (1952)*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 4, s. 47 – 73.) Ke kulturně-politickým sporům ve filmové oblasti se věnuje také autor tohoto článku; okolnostmi vzniku slavného Werichova–Fričova filmu se zabývám ve studii *Trampoty „Císařova pekaře“*. „Dějiny a současnost“ 20, 1998, č. 6, s. 28 – 32 a zmapování let 1948 – 1952 z tohoto pohledu je obsaženo v práci *Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948 – 1952*. Rkp., Opava 1998, 87 s. (Uloženo na FPF Slezské university v Opavě a v Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR.) Vývoji filmové politiky let 1945 – 1952 obecně věnoval svou diplomovou práci Š. Eismann (Šimon E i s m a n n, *Film a kulturní politika 1945 – 1952*. Rkp., Praha 1999, 180 s. (Uloženo v Národním filmovém archivu v Praze).
- 4) Zajímavé prameny k činnosti podnikového akčního výboru Čs. filmové společnosti se nalézají ve Všeodborovém archivu ČMKOS. Viz dále VOA, f. Svaz zaměstnanců umělecké a kulturní služby, kart. 7.)
- 5) Srov. např. Š. E i s m a n n, *Film a kulturní politika 1945 – 1952*. (Rkp. Praha 1999, s. 90.) Tzv. očista ve filmu se „omezila“ spíše na technický personál.

Sledujeme-li kořeny a souvislosti aféry s tzv. levicovými úchylkami ve filmu z roku 1949, je třeba se především zmínit o dalším a důležitém specifiku střetávajícím se (alespoň do jisté míry) s příkrými ideologickými požadavky komunistického vedení na filmové dílo. Tuto zvláštnost představovaly jakési „ekonomické ohledy“ dané zde průnikem ekonomických a ideologických zájmů, protože KSČ si uvědomovala nejen velký propagandistický potenciál celovečerního hraného filmu, ale také jeho schopnost vydělávat. Základním předpokladem komerčního úspěchu daného filmu však byla jeho divácká atraktivita. Ukázalo se to například již během čistek, při nichž se projevil odlišný přístup právě k filmovému umění oproti literatuře. Zatímco velké množství knih čekala likvidace, české filmy nevyhovující komunistické straně tento osud minul; strana si mj. byla vědoma nesrovnatelně vyšších výrobních nákladů u filmu v porovnání s knižním dílem. Jsme proto např. svědky dotáčení filmů, které byly započaty před únorem 1948, a jejich uvádění v kinech, i když jejich „zaostalost“ za vývojem byla zjevná. Dokladem těchto „ekonomických ohledů“ může být nejen osud tzv. salonních komedií, ale např. film *NA DOBRÉ STOPE*, u nějž režisér Josef Mach dokončoval sestřih právě v únorových dnech.⁶⁾ Přestože došlo k posunutí premiéry z května na prosinec 1948 (pravděpodobně se „upravoval“) byl tento film pozitivně propagující junáctví promítán již v době, kdy faktická likvidace Junáka probíhala v plném proudu a zhlédlo jej přes jeden milion diváků. Nehledě na to však byl jako součást ideologické kampaně veden „boj proti komercionalismu“ ve filmovém umění, což však můžeme mnohdy zařadit do kategorie ideologického klišé. V jiné podobě se tento trend projevil při nakládání s filmy vysloveně režimu ideologicky nepřijatelnými (vzniklymi již po únoru): zatímco v ČSR nemohly být promítány, distribuovaly se do zahraničí – na Západ, kde vydělávaly tolik potřebné valuty (např. *DALEKÁ CESTA*); současně měly za hranicemi demonstrovat existenci svobody uměleckého projevu.⁷⁾

Rozpor mezi filmem-průmyslem a filmem-propagandou byl přitom ve své podstatě modifikací v zásadě legitimního rozporného vztahu mezi filmem-průmyslem a filmem-uměním, který kinematografii provázel od jejího vzniku.⁸⁾ Po znárodnění se změnila pouze forma tohoto neustálého sváru; roli a zájmy soukromého producenta převzal stát, jehož zájmy se po roce 1948 spojily s ideologií komunistické strany. Problémy vztahu filmové tvorby a filmové výroby nebyly tedy nic neznámého, pouze se promítly do nových podmínek novým způsobem.

„Ekonomický prvek“ filmové politiky hrál rovněž jistou roli v již zmíněných kulturně-politických sporech ideologických špiček KSČ. Václav Kopecký, jehož vládní resort za ekonomický přínos kinematografie státu odpovídal (Československý státní film byl např. zapojen do 1. pětiletého plánu)⁹⁾, vnímal nutnost jisté dávky divácké atraktivity na úkor ideové přepjatosti. Byl si současně vědom toho, že vliv kulturně-propagačního aparátu ÚV KSČ na ideologickou úroveň filmů způsobil u mnohých titulů naprostou „nekoukatelnost“ pro širší diváckou obec. Spor dvou kulturně-politických skupin KSČ (Bareše

6) *Skautský film Na dobré stopě*. „Junák“ 30, 1947 – 1948, č. 25, s. 392n.

7) Z. Hedvábný, c. d., s. 152 a 196.

8) J. Boček, c. d., s. 74n.

9) J. Havelka, *Kronika našeho filmu (1898 – 1965)*. Praha 1967, s. 22.

a Kopeckého) lze tedy v případě filmové tvorby – s úmyslným zjednodušením – převést do této podoby: zatímco ústřední stranický aparát akcentoval u filmu především jeho možný vysoký propagandistický účinek (někdy i bez ohledu na hospodářské ztráty a s poukazem na „výchovný“ smysl filmů s tzv. novou tematikou), „realističtější“ státní linie preferovala zajištění finančního efektu tím, že dbala více na přijatelné skloubení nutných ideologických požadavků s atraktivitou díla.¹⁰⁾ Přirozeně, Kopeckého skupina se nezříkala ideologických nároků na filmové dílo. Její „ekonomické zábrany“ se pohybovaly pouze v rámci tehdejších ideologických mantinelů a soustředily se jen na *snesitelnější* uplatňování ideologie ve filmu. Odlišné akcenty obou skupin však můžeme rozpoznat zřetelně.

2. Postavení Vítězslava Nezvala a snahy o jeho odvolání

Václav Kopecký se ve svém pojetí filmu mohl opřít o svého chráněnce, vedoucího filmového odboru Ministerstva informací, Vítězslava Nezvala. Jeho pozice byla natolik významná a specifická, že jej můžeme označit za Kopeckého exponenta ve filmu.

Václav Kopecký Nezvalova prostřednictvím využíval již od osvobození k posílení vlivu KSČ i svého mezi umělci. Nezval se měl stát po roce 1945 příkladem nového postavení tvůrčí inteligence v lidově demokratickém státě, pro niž KSČ prosazovala podíl na správě věcí veřejných. Jeho osobnost byla pro tuto roli vhodná nejen pro jeho zvláštní pozice mezi předními levicovými umělci, ale také s ohledem na jeho kulturně-politické postoje z třicátých let.¹¹⁾ Ministr Kopecký byl také významným Nezvalovým ochráncem vůči odpůrcům jeho prominentního postavení na Ministerstvu informací. Významná část kritiků se přitom rekrutovala z řad pracovníků aparátu KSČ. Ti mu již v letech 1945 – 1948 vyčítali, že brání reorganizaci filmu a snaží se z něj vybudovat prostřednictvím „svých lidí“ základnu osobního vlivu. Ortodoxní komunisté též nelibě nesli přátelské styky s bývalým majitelem barrandovských ateliérů Milošem Havlem. Gustav Bareš se na jaře 1946 pokusil podkopat Nezvalovu pozici na ministerstvu zprávou *Poznámky k situaci v zestátněném filmu*, adresovanou Rudolfu Slánskému, v níž právě kontakty s Havlem tvořily důležitý prvek sdělení.¹²⁾ O Nezvalovo odstranění usilovala mimo jiné i Aloisie Urxová, vdova po funkcionáři Eduardu Urxovi. Ta navrhovala „povýšení“ sekčního šéfa na místo kulturního atašé v Paříži. Protože Kopecký tento návrh odmítl, obrátila se Urxová přímo na Slánského a Gottwalda. Bezvýsledně.¹³⁾ Jelikož po únoru 1948 hlasy volající

10) Podrobně se vztahem řídicích struktur filmu a jeho dopadem na filmovou výrobu zabývám v práci *Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948 – 1952*. Rkp. Opava 1998.

11) M. Drápala, c. d., s. 208.

12) SÚA (Státní ústřední archiv), A ÚV KSČ, f. 100/1 (Generální sekretariát), sv. 190, a. j. 1202. Bareš nejmenoval Havla přímo. Napsal, že za špatnou situaci ve filmu „stojí zásahy reakčních živlů“, a že „řada lidí, kteří Nezvala ovlivňují činí z něho často nevědomý nástroj nepřátelského vlivu v zestátněném filmu“.

13) M. Drápala, c. d., s. 196. Milan Drápala cituje z dokumentu zajímavou charakteristiku Nezvala v podání autorky: „Soudruh Nezval se vymyká jakékoli stranické kontrole a disciplíně, nastavuje pouze částečně sluch soudruhu Kopeckému, a to proto, aby se udržel jako dominant ve filmu. Straně jako celku se vyhýbá, vysmívá, uniká, nechce platiti příspěvky a vystupuje někdy téměř jako protistraník.“ [!]

po Nezvalově odvolání postupně sílily, zvyšovala se tudíž i protektorská role Kopeckého. To ovšem logicky posilovalo básníkovu závislost na ministrovi.

Komunistickému vedení nikdy nešlo o uskutečnění „jednoty všech pokrokových kulturních pracovníků“. Na jaře 1948 se pouze pokusilo vytvořit iluzi této snahy. Jeho zájem se obracel pouze k poslušným a ideologii loajálním tvůrcům. Tento trend se prosazoval již od únorových dní, zpočátku však zůstával skryt v kancelářích stranických sekretariátů.

Příznačné je v tomto směru jednání organizačního sekretariátu ÚV KSČ z 12. března 1948, který projednával otázku Sjezdu národní kultury. Hlavní návrhy na něm podával Gustav Bareš. Byl přesvědčen o tom, že únorové události již poskytly dostatečný prostor k tomu, aby komunistické vedení na sjezdu prosadilo socialistický realismus jako závazný umělecký směr. S tímto radikálním postojem však nesouhlasil ani Rudolf Slánský, který s ohledem na blížící se parlamentní volby nabádal k mírnosti. Sjezdovému jednání se měl v tomto ohledu „nechat volný průchod, hlavní je vítězství ve volbách. Po volbách můžeme vzít nový kurz“.¹⁴⁾ Bareš se na zmíněné schůzi pokusil prosadit i další důležitý požadavek ve prospěch socialistického realismu. Pokládal za nutné prezentovat konkrétní příklady tzv. nové tematiky v umění, proto zde informoval o záměru vydávat revue Socialistický realismus, která by se stala vodítkem umělcům. Aby se však tento záměr neminul účinkem, žádal Bareš dostatek aktivních tvůrců. Dal najevo, že v nové situaci, jaká po únoru nastala, se exponovaní komunističtí umělci na Ministerstvu informací stali zbytečnými: „Hlavní věcí je, aby tito lidé začali psát a něco dělat. Po volbách vyhážíme sekční šéfy a nechat je psát: Nezval, Halas, tak jak to je, není normální.“

Barešův návrh je zajímavý i z jiného hlediska: v podstatě jím obnovil svůj starý požadavek z roku 1946 na odstranění Nezvala z vedení filmového odboru. Je nepochybné, že Bareš pokládal Nezvala za povahově a ideologicky nedostatečně uzpůsobeného k takto významné pozici ve filmu. Snažil se proto zřejmě využít nové situace k prosazení staršího záměru – dosadit do vedení filmu na Ministerstvo informací spolehlivější (patrně stranické) pracovníky. Napětí mezi Nezvaletm a „stranickou skupinou“ se tedy přenášelo i do poúnorového období a trvale do roku 1951 poznamenávalo kulturně-politickou oblast.

Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ, v jehož čele Bareš od roku 1946 stál a které řídilo kulturní politiku po stranické linii, prosazovalo své pracovníky do uměleckých orgánů filmové výroby, kde tito „političtí experti“ měli zajistit přímé směřování k socialistickému realismu. Týkalo se to především hlavního státně-dramaturgického orgánu – Filmového uměleckého sboru (FIUS).¹⁵⁾ Vznikl v roce 1946 jako poradní orgán ministra informací při filmovém odboru. Jeho členové byli především významní literáti a filmoví režiséři, kteří vykonávali dramaturgický dohled nad vznikajícími filmy a určovali základní tematický profil poválečné kinematografie. Již v polovině roku 1947 byl FIUS

14) SÚA, A ÚV KSČ, f. 02/3 (Organizační sekretariát), sv. 1, a. j. 52. Zápis schůze organizačního sekretariátu ÚV KSČ z 12. 3. 1948.

15) Koncem roku 1946 FIUS v podstatě absorboval poslání a náplň ne příliš funkční státní dramaturgie při Ministerstvu informací, která od roku 1945 vykonávala politický dohled nad filmovou tvorbou. Dramaturgická dvoukolejnost tím v podstatě zanikla. Srov. Š. E i s m a n n, c. d., s. 80.

doplněn čtyřmi významnými členy ústředního stranického aparátu; Jiřího Hendrycha (Barešův zástupce ve vedení Kulturního a propagačního oddělení a vedoucí odboru agitace), Viléma Kúna (zástupce odboru agitace a později tajemník Rudolfa Slánského pro oblast kultury), Bohdana Rossu (referent filmové komise Kulturního a propagačního oddělení) a dr. Arnošta Klímu. Po únoru 1948 význam těchto členů značně vzrostl a FIUS se začal namísto poradního sboru projevovat stále více jako schvalovací komise scénářů a filmových povídek, která kladla důraz na „ideologickou vyspělost“ díla. Přítomnost tohoto dohledu se odrážela i v činnosti členů-umělců, kteří se i přes svá odlišná stanoviska často podřizovali těmto politickým pracovníkům, v nichž spatřovali „autoritu strany“.¹⁶⁾

Barešovi (potažmo sekretariátu ÚV KSČ) se však nepodařilo dosáhnout odvolání Nezvala. Jeho postavení ve filmu spíše posílilo: díky vlivu u Kopeckého prosadil odvolání svého soka, generálního ředitele ČSF Lubomíra Linharta, na jehož místo Nezval dosadil svého známého, Oldřicha Macháčka. Ke změně došlo v září 1948 a Linhart byl odstaven na místo vyslance v Rumunsku.¹⁷⁾

II. Řízení filmové výroby

1. Budování nového řízení kultury

Příklon vedení KSČ k politice „ostrého kurzu“ v září 1948 s sebou přinesl i obrat ve formě prosazování mocenského monopolu. Došlo k zavedení praxe tzv. přímého stranického řízení, která vyvrcholila v roce 1951. Tato nová role stranických orgánů se odrazila ve vlně náhlých reorganizací struktur řídicích jednotlivé oblasti umělecké tvorby.¹⁸⁾

V ovzduší změn vznikl ve sféře kulturní politiky nový stranický orgán – Kulturní rada ÚV KSČ. Mělo-li Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ kulturní politiku uskutečňovat v praxi, smysl utvoření Kulturní rady byl spatřován v řízení a koordinaci ideového monopolu KSČ. Tento orgán měl tedy funkci zastřešující a mnohostranně uchopoval kulturní oblast, aby došlo k maximálnímu využití možností, jež monopol poskytoval. Vznik Kulturní rady odstartoval sérii dalších organizačních změn v kulturních institucích dotýkajících se mj. i řízení filmové politiky. Proto bylo její ustavení chápáno jako věc mimořádného významu.¹⁹⁾ O Kulturní radě jednalo předsednictvo ÚV KSČ 20. září 1948 na Slánského návrh, přičemž došlo současně k vymezení kompetencí mezi ní a Kulturním a propagačním oddělením ÚV KSČ. Slánský ve svém návrhu výslovně uvedl, že Kulturní

16) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7 (Kulturní a propagační oddělení), a. j. 664; srov. Otakar Vávr a, *Podivný osud režiséra*. Praha 1994, s. 157.

17) Tamtéž, f. MIO (Ministerstvo informací a osvěty), kart. 239, inv. č. 588 (pís. L-M).

18) Karel Kaplan, *Československo v letech 1948 – 1953*. Praha 1991, s. 64n. „Přímé stranické řízení“ prosazované Slánským a sekretariátem ÚV KSČ nelibě nesli mnozí komunisté – vedoucí funkcionáři mimostranických institucí. Vznikaly konflikty, napětí, osobní nepřátelství, z nichž většina byla mocenského charakteru. V roce 1951 spory zesílily natolik, že se v podstatě utvořily dvě fronty stranického (Slánský, Bareš) a státního (Čepička, Kopecký, Zápotocký) aparátu. Až do pádu Slánského se nadvláda stranických institucí upevňovala a rozšiřovala, poté byla zlomena, ale jen krátce.

19) SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/1, sv. 181, a. j. 1127.

rada *není* nadřízeným orgánem Kulturnímu a propagačnímu oddělení, proto oddělení pracovalo *bez přímé závislosti* na ní. V čele Kulturní rady zasedli přední funkcionáři řídící kulturní a ideologickou oblast (Václav Kopecký – předseda, Gustav Bareš, Jiří Hendrych, Ladislav Štoll ad.).²⁰⁾

Podmínky přímého stranického řízení se přirozeně odrazily i v reorganizaci Kulturního a propagačního oddělení k 1. říjnu 1948. Nejenže bylo početně rozšířeno, ale hlavně nově strukturováno tak, aby jednotlivé odbory odpovídaly potřebě a možnostem direktivního řízení všech úseků kulturní politiky. Vedení zůstalo nezměněno.²¹⁾

Přímý vliv vyvíjený Barešem na kulturní, tedy i filmovou oblast byl náhle přerušen. Bareš trpěl plicní chorobou, proto se musel koncem roku 1948 podrobit dlouhodobému léčení v sanatoriu na Krnovsku. Během jeho nepřítomnosti zodpovídali za práci Kulturního a propagačního oddělení Jiří Hendrych a Bruno Köhler.²²⁾ Doba léčení se protáhla na jeden rok (do ledna 1950). Bareš si uvědomoval, že tím ztrácel přímý vliv na kulturní dění, snažil se však tuto skutečnost vyrovnat korespondencí se stranickými pracovníky (Hendrych, Rossa) i s pracovníky filmovými. (Ve filmu to byl zvláště Jiří Hájek, dále Miroslav Galuška, odpovědný redaktor Tvorby).

2. Reorganizace filmové výroby

Právě v této době však došlo k důležité proměně schvalovacího procesu filmové tvorby. Reorganizace vrcholových stranických orgánů se v listopadu 1948 přelila do samotných kulturních institucí, z nichž první přišel na řadu právě film.

Koncepce FIUS, jeho pravomoce a systém výrobních skupin dlouhých hraných filmů již přestala odpovídat pouťorové situaci. K jeho rozpuštění²³⁾ vedly v zásadě tři hlavní důvody: 1. nemohl zaručit splnění nových požadavků na vznik tématického plánu výroby; 2. nezabezpečoval účinný a trvalý ideologický dohled v celém schvalovacím procesu. Absence dohledu pak měla za následek schvalování „ideově pochybených“ filmů, které dokonce nemohly být uváděny (DVAASEDMDESÁTKA, DALEKÁ CESTA). 3. FIUS negarantoval obrat v prosazování tzv. nové tematiky (o budování socialismu), která tvořila klíčový prvek ve filmové politice KSČ počátku padesátých let. Tento stav vedl až k pociťování „dramaturgické krize“, kdy ateliéry neměly na čem pracovat, a proto se raději (k zamezení ztrát) dávaly do výroby ideově neodpovídající filmy, což nelibě nesl zvláště ústřední stranický aparát.²⁴⁾ Listopadová reorganizace přinesla tedy i změny v dramaturgických plánech v tomto směru.²⁵⁾

Provizorium FIUS nahradily dva schvalovací sbory: Filmová rada a Ústřední dramaturgie. V nových podmínkách se tím obnovovala dvoukolejnost filmové dramaturgie. Na zrodu systému, který měl zajistit důsledné plánování filmové výroby, se podílela

20) Tamtéž, f. 02/1 (Předsednictvo ÚV KSČ), sv. 3, a. j. 133. Zápis zasedání širšího předsednictva ÚV KSČ z 20. 9. 1948.

21) Tamtéž, Rehabilitační komise ÚV KSČ 1968 – 1969, J. Š i m ů m e k – K. J e c h o v á, c. d., s. 18.

22) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 5. Činnost Bruno Köhlera v této oblasti zůstává zatím velkou neznámou.

23) Spolu s ním zanikla i skomírající státní dramaturgie při Ministerstvu informací.

24) Tamtéž, f. 07/2 (Gustav Bareš), sv. 2, a. j. 11. O „dramaturgické krizi“ hovořil Jiří Hájek.

25) Srov. J. B e r n a r d, c. d., s. 79.

všechna hlavní centra filmové politiky KSČ: Ministerstvo informací, generální ředitelství ČSF (Oldřich Macháček) a Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ. *Filmová rada* měla oficiálně status poradního orgánu ministra informací pro kulturně-politické otázky filmu a šlo v zásadě o politický orgán. Jejím hlavními úkoly bylo vypracovat podrobný tematický plán filmů a kontrolovat výrobu v ideovém a politickém smyslu. Bez jejího schválení nesmělo být započato s výrobou žádného filmu. Orgánem umělecké výroby se stala *Ústřední dramaturgie* s cílem zabezpečit plynulou výrobu dostatečným počtem vhodných scénářů. Její činnost se odvíjela od tematického plánu Filmové rady, která jí byla jako politický orgán nadřazenou institucí. Formou posudků se podílela na podobě filmových povídek a scénářů a rozhodovala o konkrétních úpravách v uměleckém smyslu. Ústřední dramaturgie byla součástí podniku ČSF a její členy jmenoval generální ředitel.²⁶⁾

Nejnižší články filmové výroby představovaly tvůrčí kolektivy. Skládaly se z filmových spisovatelů a režisérů a staly se vlastní dílnou filmové práce. Měly za úkol psát povídky a scénáře podle zadání tematického plánu. Byla jim zprvu ponechána i vlastní iniciativa ve vyhledávání námětů, aby se všemožně podporoval přísun tzv. nové tematiky. Vedoucí tvůrčích kolektivů získávali automaticky členství v Ústřední dramaturgii. Tvůrčí kolektivy nahradily původní výrobní skupiny a systém uměleckých šéfů vzniklý v roce 1945. Podstatnou novinkou oproti dřívějšímu stavu byla větší závislost tvůrčích kolektivů na státně-dramaturgických orgánech. Předchozí výrobní skupiny představovaly „vyšší tvar“ a poskytovaly tvůrcům větší samostatnost v umělecké práci.²⁷⁾

3. Napětí ve filmové politice a rozložení sil

Děj filmu a ideologie byly spojitými nádobami. Významnou skutečností pro další vývoj proto představovalo překrývání kompetencí Ústřední dramaturgie a Filmové rady v *umělecké* oblasti, neboť směrnice obou orgánů přesně nestanovovaly hranice připomínek k této věci při schvalování scénářů. Proto Filmová rada, skládající se spíše z politických pracovníků, z pozice nadřazeného orgánu tendovala v nemalé míře k zasahování do dramaturgické podoby scénářů. Jelikož tyto zásahy prováděli převážně pracovníci stranického aparátu, staly se vzniklé třecí plochy jedním z projevů sporu Kopecký – Bareš. Koncem roku 1949 vyústily v aféru s tzv. levicovými úchylkami ve filmu.

Jisté napětí mezi oběma kulturně-politickými skupinami se kumulovalo i kolem obsazování vedoucích funkcí v nových schvalovacích sborech. Budoucí složení Filmové rady projednávala v polovině prosince 1948 Kulturní rada, kde vykryštovala na jedné straně kandidatura Bohdana Rossy, podporovaného stranickým aparátem a na straně druhé na předsednictví aspiroval sám Vítězslav Nezval. Bohdan Rossa (bývalý člen FIUS) působil současně na Kulturním a propagačním oddělení ÚV KSČ jako referent pro film a jeho kandidaturu podporoval i Jiří Hendrych. Rossa měl pověst mírného a uvážlivého člověka, „až se skoro nehodil do politického aparátu“²⁸⁾, jak jej v pamětech

26) SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/1, sv. 190, a.j. 1202. Směrnice Filmové rady a Ústřední dramaturgie.

27) Vzpomínka Otakara Vávry (nar. 1911). V majetku autora – dopis z března 1998.

28) Viz Čestmír Císar, *Člověk a politik*. Praha 1998, s. 88.

charakterizoval Čestmír Císař. S tímto názorem souzní i tvrzení dalšího tehdejšího ideologického pracovníka ÚV KSČ Jindřicha Filipce: „Hendrych považoval Rossu za relativně méně průraznou osobnost.“²⁹⁾ Podporovalo by to domněnku, že se sekretariát ÚV KSČ snažil do předsednictví Filmové rady dosadit sice svého zástupce, ale současně osobnost akceptovatelnou, nekonfliktní, jíž Rossa zřejmě byl. Snad šlo z pohledu sekretariátu o volbu „menšího zla“ v porovnání s Nezvaletm. Bohdan Rossa o aspiraci na tuto funkci informoval dopisem do Žárů dne 10. prosince 1948 i Bareše a dodal: „Pod dojmem toho, že s. Slánský v rozhovoru s Kúnem prohlásil, že musíme film hlídat, budu o tuto funkci s Nezvaletm bojovat.“³⁰⁾

Potíže nastaly i s hledáním ústředního dramaturga. Ze sekretariátu ÚV KSČ se vhodnou osobu marně několik týdnů pokoušel zajistit Rossa. Uvažovalo se např. o spisovateli Petru Jilemnickém. Jilemnický však působil od roku 1946 jako kulturní přidělenec při velvyslanectví v Moskvě, proto bylo od této varianty nakonec upuštěno; jeho náhlý odchod mohl být vnímán ze sovětské strany negativně.³¹⁾ Věc se pohnula až s návrhem Slánského tajemníka Viléma Kúna. Ten doporučil uměleckého ředitele Divadla pracujících v Gottwaldově Zdeňka Míky. I k jeho prosazení však ústřední aparát musel vyvinout jistý tlak na generální ředitelství ČSF, přestože tam jiného adepta zatím neměli.³²⁾

Stranickému aparátu se tedy zdařilo prosadit do vedení Filmové rady i Ústředí dramaturgie oba své kandidáty. Ministr Kopecký jmenoval 14. ledna 1949 předsedou Filmové rady Bohdana Rossu, jejími členy se stali političtí pracovníci, např. Vladimír Koucký, Ladislav Štoll, František Nedvěd. Zdeněk Míka byl pověřen až 1. března 1949 (pouze prozatímním) řízením Ústřední dramaturgie. Vedle vedoucích tvůrčích kolektivů v ní zasedli i spisovatelé Marie Majerová, Marie Pujmanová, Jiří Mařánek, Konstantin Biebl, Karel Konrád, političtí pracovníci Arnošt Klíma, Bohdan Rossa a Vilém Kún.

V souvislosti s celkovou reorganizací řízení se změny dotkly v lednu 1949 i Ministerstva informací, které rovněž přebudovalo svou strukturu a změnilo název (od října 1948) na Ministerstvo informací a osvěty. V nové situaci ztratil na významu původně klíčový filmový odbor a v podstatě zanikl.³³⁾ Zůstal pouze filmový referát, jež neodpovídal Nezvaletovu postavení. Sekretariát ÚV KSČ se zřejmě po jeho neúspěšné kandidatuře na předsednictví Filmové rady pokusil opět o jeho odstranění z filmu. Naznačuje to dopis Jiřího Hendrycha Barešovi z 19. prosince 1948, v němž jej informuje o představách sekretariátu na nové personální obsazení Ministerstva informací. Po rozmluvě se Slánským zde Hendrych komentoval neochotu Kopeckého přijmout do vedení filmového odboru jimi

29) Vzpomínka Jindřicha Filipce (nar. 1926). V majetku autora – dopis z července 1998.

30) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 56. Dopis B. Rossy G. Barešovi z 10. 12. 1948. Rossa zde připsal: „Dávat tam pro forma nějaké jméno, stejně nikoho ve filmu nemáme, nemá myslím smyslu.“ Mimoděk nám tak jeho dopis prozrazuje, že ústřední stranický aparát disponoval ve filmové oblasti jen málo spolehlivými pracovníky, o něž by se při prosazování „ideovosti ve filmu“ mohl opřít.

31) A NM (Archiv Národního muzea), Pozůstalost Gustava Bareše, kart. 45. Dopis P. Jilemnického G. Barešovi do Žárů z 22. 12. 1948.

32) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 664. Zpráva V. Kúna z března (?) 1950 pro G. Bareše. Text je nepodepsán, autorství Kúna však vyplývá ze souvislostí. Také svědectví Vávrovo naznačuje protěžování Míky sekretariátem ÚV KSČ. (O. V á v r a, c. d., s. 157.)

33) Tamtéž, a. j. 744. Personální obsazení MIO (1945 – 1951).

navrhovaného generálního ředitele ČSF: „Problematický je Macháček pro film, kterého soudr. Kopecký nechce akceptovat.“³⁴⁾ Hendrych v dopise žádal Bareše o vyjádření, mají-li na Macháčkovu trvat. Přestože si Nezval své postavení ve vedení filmu podržel, neboť jej Kopecký jmenoval svým osobním poradcem pro věci filmu, ukazuje to na velký tlak ústředního stranického aparátu na oslabení Nezvalova vlivu³⁵⁾ a na celkové posílení pozic sekretariátu ÚV KSČ ve vedení filmu po reorganizaci filmové výroby. Vznikalo tak do budoucna riziko střetu.

Úspěch reorganizace filmové výroby negarantovalo jen posílení stranického řízení schvalovacích orgánů komunistickými funkcionáři a jejich exponenty. Podle vyjádření Otakara Vávry „s nimi vtrhlo na Barrandov sto mladých scenáristů a dramaturgů, kteří měli napsat nové náměty s novým myšlením“.³⁶⁾ Tyto posily se zformovaly rovněž do tvůrčích kolektivů a měly zajistit obrat k socialisticko-realistické tvorbě přísunem tzv. nové tematiky. Nejagilněji na těchto látkách pracovaly tři tvůrčí kolektivy vedené předními mladými komunistickými žurnalisty Jiřím Hájkem, Janem Kloboučnickem a Miroslavem Galušskou. Také jejich působení sehrálo klíčovou úlohu v aféře s levicovými úchyly. Mladé scenáristy vázaly současně povinnosti v redakcích časopisů. Jiří Hájek spolupracoval s Tvorbou a časopisem *Nový život*. Miroslav Galuška, který jako filmový kritik nastoupil ihned po válce do redakce *Rudého práva*, přešel na jaře 1948 jako odpovědný redaktor do Tvorby. Po reorganizaci ve filmu převzal z popudu Marie Pujmanové koncem roku 1948 vedení tvůrčího kolektivu. Obdobně jako Jiří Hájek přizval Galuška ke spolupráci ve filmu kolegy novináře. Vzhledem ke stále náročnější práci v redakci Tvorby (nedostatek redaktorů) se věnoval působení ve filmu jen na „částečný úvazek“ – tj. po večerech a víkendech.³⁷⁾ Přesto mu však zpočátku nechyběl elán, s nímž mladí tvůrci chtěli prospět českému filmu a o své prospěšnosti byli přesvědčeni. Počátkem roku 1949 informoval nadšeně Bareše: „Já už jsem se, myslím, dost slušně zapracoval. Doufám, že můj kolektiv vyhraje soutěž; jsme, myslím, zatím nejúspěšnější.“³⁸⁾

Příchod mladých tvůrců vyvolával na Barrandově napětí s generací starších, zkušených filmařů. Kořeny spočívaly nejenom v profesní oblasti, ale odvíjely se též z poněkud prominentní pozice „mladých“, kteří měli úzké kontakty na stranické funkcionáře. Na sklonku roku 1949 Jiří Hájek dokládá, že tyto tři tvůrčí kolektivy byly od počátku na Barrandově přijaty s rezervou ze strany bývalých uměleckých šéfů. Prý proto, že se zcela jednoznačně postavily za reorganizaci ve filmu.³⁹⁾ V říjnu téhož roku bilancoval

34) Tamtéž, a. j. 56. Dopis J. Hendrycha G. Barešovi z 19. 12. 1948 V polovině prosince 1948 se ještě uvažovalo o zachování jednotlivých odborů.

35) Situace byla na podzim 1948 dosti v pohybu. Když počátkem října 1948 nastolil Kopecký na schůzi Kulturní rady otázku budoucího postavení Nezvala ve filmu, prosadil se názor Bareše nechat jej na původním místě a „učiniti všechno závislé na jeho chování. Nedávati iniciativu ke konfliktu s ním. Jeho funkci budeme neutralisovati. Všechny filmy musí předkládati ministru informací k podpisu.“ (SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 758. Zápis ze zasedání schůze Kulturní rady z 4. 10. 1948.)

36) Viz O. Vávra, c. d., s. 157. Vávra naznačuje, že někteří také měli zřejmě za úkol hlídat ideologicky nespolehlivé filmaře.

37) Vzpomínka Miroslava Galušky (nar. 1922). V majetku autora – dopis z února 1998.

38) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 57. Dopis M. Galušky G. Barešovi z 11. 1. 1949.

39) Tamtéž, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11.

působení „mladých“ v dopise Gustavu Barešovi: „Začali jsme spolu s Galuškou a Kloboučnickem boj za novou filmovou tematiku. Teď máme pár hotových scénářů, ale ztroskotáváme mnohdy na tom, že není režisérů, kteří by měli a chtěli tuto novou tematiku filmově realizovat.“⁴⁰⁾ Také Miroslav Galuška po letech vzpomíná, že Otakar Vávra měl jako zkušený profesionál k „mladým tvůrcům“ kritický poměr.⁴¹⁾

Pro vedoucí těchto tří tvůrčích kolektivů představovali straniční funkcionáři důležitou oporu, s nimiž nezřídka konzultovali aktuální situaci filmu i konkrétní podobu svých připravovaných scénářů. Ty předkládali nejen členům Filmové rady (Vladimír Koucký), ale i těm, kteří nebyli členy žádného přímého schvalovacího orgánu (Jiří Hendrych, Gustav Bareš). Z dopisů Hájka je však zjevné, že nejcitelněji scházela možnost osobní konzultace s Barešem léčícím se po celý rok 1949. Bareš pro ně představoval přirozenou autoritu. „Tobě prostě můžeme bezpodmínečně v kulturní politice a ve všem věřit,“ psal Hájek.⁴²⁾ Z místa léčení instruoval prostřednictvím Hendrycha také politické pracovníky. Koncem roku 1948 vyzýval Bareš ke zefektivnění „filmové práce“: navrhoval také, aby se po každé premiéře svolala porada zástupců Filmové rady, Ústřední dramaturgie a tvůrčího kolektivu, v němž film vznikal. Na ní se měl provádět rozbor filmu, stanovit možné drobné nedostatky, aby se tak zamezilo opakování stejných chyb v budoucnu. – „Musíme hlídat filmy během natáčení.“⁴³⁾

III. Aféra ve filmu

1. Kulturně-politické příčiny konfliktu

Na přelomu let 1948/1949 došlo na kulturně-politické scéně ke dvěma závažným výstřelkům levicových radikálů, které bezprostředně předznamenávaly námi sledovanou filmovou aféru. Současné tyto události vedly k takovým posunům, o nichž lze říci, že uvedly v první polovině roku 1949 vztahy mezi dvěma kulturně-politickými uskupeními do nové etapy. Již vývoj v roce 1948 postupně ukazoval, že uvnitř KSČ existují na různých úrovních v zásadě dva odlišné výklady a představy o podobě socialistického realismu a jeho funkci v podmínkách „budování socialismu“. Na vrcholku se oba ideové proudy projevovaly mocenským soupeřením dvou kulturně-politických skupin. Ideové rozdíly ve své podstatě aktualizovaly spor kulturní levice třicátých let u nás i v Sovětském svazu.⁴⁴⁾ Polohy výkladu socialistického realismu se vychylovaly v rozmezí představ vcelku respektujících meziválečné kulturní tradice české avantgardy⁴⁵⁾

40) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 648. Dopis J. Hájka G. Barešovi z 20. 10. 1949.

41) Vzpomínka Miroslava Galušky (nar. 1922) – dopis z února 1998.

42) SÚA, A ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Zpráva J. Hájka G. Barešovi z 16. 1. 1950. Píše zde, že po dobu Barešovy nepřítomnosti se opíral „ve všech důležitých věcech o názor a rady s. Hendrycha a Vládi Kouckého“. V říjnu 1949 též psal: „[...] věř, že za ty měsíce, co jsi v sanatoriu, byl bych už tisíckrát potřeboval Tvé rady nejen pro svou práci ve filmu, ale i v divadle a literatuře.“

43) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 57, 647, 648.

44) Srov. Ivan P f a f f, *Česká levice proti Moskvě 1936 – 1938*. Praha 1993, s. 87n. a dále A. K u s á k, c. d.

45) Pojem avantgardy je zde značně široký. V tomto případě je třeba zúžit jeho chápání na okruh starší generace umělců, kteří po roce 1948 zůstali na pozicích politiky KSČ. Srov. M. D r á p a l a, c. d., s. 177.

až po dogmatické názory levicových radikálů. Zatímco první skupina hodlala do socialistické kultury vtělit v jisté míře i tvorbu meziválečné avantgardy, byl jako překonanou vývojovou etapu (skupina kolem Vítězslava Nezvala), druhý tábor toto dědictví odmítal jako cizorodou přítěž. Mladí radikálové z Tvorby a Rudého práva (částečně z Mladé fronty a Kulturní politiky), kteří tento druhý směr reprezentovali a vůči Nezvalovi měli vážné výhrady, cítili současně určitou podporu ideologů ze sekretariátu ÚV KSČ. Spor byl podmíněn i generačně. Zároveň nelze říci, že by tvořili jakousi ucelenou, sourodou skupinu.

Koncem roku 1948 vzrušil ideologické špičky KSČ případ filmu DVAASEDMDESÁTKA,⁴⁶⁾ který v roce 1948 natočil na motivy hry Františka Langra Jiří Slavíček. V rozdílném přijetí filmu se promítly (zatím poněkud zastřené) odlišné kulturně-politické proudy v KSČ, různá pojetí estetiky socialistického realismu. Osud filmu současně dokumentuje radikální nálady v nižších patrech členské základny KSČ na přelomu let 1948 a 1949, na něž ideologové nebyli připraveni. Ještě před uvedením do kin byl film dne 30. listopadu 1948 promítnut kulturním referentům ROH na pravidelném promítání pracujícím v pražském Kině mladých. Referenti měli v předpremiéře hotové dílo posoudit. Vzbudil ale u nich bouři nevole a doslova jej „popravili“ jako typický produkt buržoazní kinematografie. Straničtí ideologové byli tímto vývojem zaskočení, neboť film předtím doporučili do kin (byť s výhradami) Bohdan Rossa, Ladislav Štoll a Jiří Hendrych. Záležitost se navíc stala předmětem tiskové kampaně Práce a Mladé fronty.⁴⁷⁾ Ta napadla film jako formalistický s „ideově bezobsažným“ tvůrčím záměrem. Současně uveřejnila stanoviska dělnických referentů k situaci ve filmu a vedení ČSF. Referenti žádali, aby byli napříště respektováni v názorech na filmová díla (dosud se tak prý nedělo a vedení ČSF i přes jejich kritiku uvádělo filmy do distribuce). Obvinili vedení ČSF z vyhybání se „dělnické kritice“. Kromě zákazu DVAASEDMDESÁTKY se usnesli o napsání „výstražných poučení“ v tisku. „Tyto požadavky byly aklamovány celým shromážděním, takže nebudou moci být dále přehlíženy.“⁴⁸⁾ Filmaři spolu s deníkem Práce žádali přímo ministra Václava Kopeckého o vyhledání viníka a zastavení filmu. Nepřijetí filmu popudilo nejvíce Nezvala, který „soptil, že mu tlak stoupl na 240“ a snažil se u Kopeckého intervenovat ve prospěch díla; „Tentokrát byl s. Kopecký neoblomný,“ informoval Bareše v prosinci 1948 Bohdan Rossa.⁴⁹⁾ Došlo k dalšímu promítání za přítomnosti Rudolfa Slánského, Marie Švermové, Jiřího Hendrycha a Ladislava Kopřivy, přičemž se diskuse rozšířila dokonce do rozhlasu a ústřední stranické školy.

Film byl znovu předveden kulturním referentům ROH v březnu 1949, podnikové vedení ČSF se patrně snažilo znovu film prosadit do kin. Projekce se ještě mimo některých

46) Vycházím zde z příspěvku *Dělníci proti „Dvaasedmdesátce“* (*Osudy filmového zpracování hry Františka Langra*), který jsem přednesl na konferenci *František Langer na zlomu století*. Pořádal Nadační fond Františka Langra a Památník národního písemnictví v Praze dne 12. 5. 2000 v Praze.

47) Viz –gy, *Pracující odsoudili „Dvaasedmdesátku“*. „Práce“ 4, 1. 12. 1948, č. 280, s. 6; vbr. [V. Bor], „Dvaasedmdesátka“. „Mladá fronta“ 4, 2. 12. 1948, č. 281, s. 3; vbr., *Dělníci proti „Dvaasedmdesátce“*. Tamtéž.

48) vbr. [V. Bor], *Dělníci proti „Dvaasedmdesátce“*. „Mladá fronta“ 4, 2. 12. 1948, č. 281, s. 3. – Vladimír Bor působil na Barrandově v rámci V. tvůrčího kolektivu jako zástupce vedoucího Miroslava Galušky.

49) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 56. Dopis B. Rossy G. Barešovi z poloviny prosince 1948.

novinářů zúčastnili Václav Kopecký a Vítězslav Nezval. Došlo však k opětovné konfrontaci. Protože film představitelé ČSF obhajovali, označili to referenti za „ekonomistickou úchylku“. Konstatovali, že „ČSF je součástí kulturně-propagačního oddělení ÚV KSČ“ a měl by se podle toho chovat, přičemž vedoucího ateliérů Karla Kohouta obvinili, že „nepravdivě a zkresleně“ interpretoval Lenina, jen aby odůvodnil znovunasazení DVAASEDMDESÁTKY. S velkou nevolí se také setkal záměr přítomného Nezvala prodat film do zahraničí.(!) Odboráři dali dokonce najevo, že pokud by se DVAASEDMDESÁTKA přeci jen promítala, utrpělo by u nich jméno a důvěra v ministra Kopeckého.⁵⁰⁾ Film byl tedy dán do trezoru a premiéra se uskutečnila až v říjnu 1953. Obdobná kontroverze s kulturními referenty provázela i film Jiřího Krejčíka SVĚDOMÍ.

Na jaře 1949 zasáhla do ideových rozepří v KSČ další významná událost. V dubnu 1949 vydal Vítězslav Nezval sbírku *Veliký orloj*. Vzápětí byla v tisku napadnuta zleva. Podle jedné z kritik se Nezval stal svou sbírkou „přímo mluvčím dekadentní buržoazie“!⁵¹⁾ Autory článků byli posluchači filosofické fakulty UK Jiří Honzík, Zdeněk Pachovský a redaktor Mladé fronty Oldřich Kryštofek. Články vzbudily vzhledem k Nezvalově pozici velký rozruch až na nejvyšších místech. Jejich význam jako by zdůraznila i skutečnost, že dva autoři měli názorově blízko k mladým básníkům z Tvůrby, což mohlo budit jisté souvislosti. Jan Štern na to po letech vzpomíná: „Mou jedinou sbírku vynesli do nebes Pachovský a Honzík a ještě mě dávali za příklad Nezvalovi, což mi Nezval nikdy neodpustil.“⁵²⁾

Toto rozdělení kulturně-politických front dokumentuje i dopis Miroslava Galušky Gustavu Barešovi po uveřejnění kritik Nezvala: „Za Nezvala se staví s. Kopecký, [...] Štoll a Taufer, odmítají ho v podstatě Nečásek a mladí kritici [...]. Štoll označuje kritiky Nezvala ‚vzpourou antitalentů‘ [...]. Spolu se s. Kopeckým naznačují, že si to s mladými (kde hází do jednoho pytle Kryštofka s Pachovským, Šternem, Skálou aj.) [...] vyřídí, že jde o trockistickou úchylku.“⁵³⁾ Dopis dále obsahuje náznaky toho, že Bareš chtěl vzniklé situace využít alespoň k otřesení Nezvalovy pozice: „Chtěl jsem – podle Tvé směrnice – psát [o Nezvalově sbírce] hodně kriticky, při tom ovšem nezůstat pochyby o tom, že Nezval básník je – na rozdíl od Kryštofků a jiných, kteří píšou paskvil na poesii.“ Galuška zde rovněž trefně popsal postoje Nezvala, který mu „škodolibě označoval: ‚Tak tomu vašemu směru už je odzvoněno.‘ Na můj nechápavý dotaz odpověděl, že má na mysli socialistický realismus. Myslím, že není pochyb o tom, že Nezval dělá ze svého odporu proti socrealismu program, při čemž jej – zajisté proti své vůli – podporují soudruzi svým pochlebováním a tím, že ho berou v ochranu nejen proti radikálům druhu Kryštofkova, ale i proti mládencům, kteří jsou oddaní straně, kteří mají talent, kteří představují naděje naší teprve se rodící kritiky. [...] Nevím, mám-li za těchto okolností o ‚Velikém orloji‘ psát. Je-li mezi soudruhy, kteří udávají tón v kulturní

50) Tamtéž, a. j. 652. Zpráva J. Reicha z 23. 3. 1949. Podle zprávy se do komplikované situace dostal i kulturní redaktor Rudého práva Karel Vaněk, který „musel vyjádřit souhlas s kulturními referenty, a poběží-li tento film, stojí Rudé právo před těžkou otázkou: buďto Státní film ostře kritizovat anebo by se soudruhům jevilo Rudé právo tak, že je v ideologických otázkách kompromisní“.

51) Cit. dle M. Drápal a, c. d., s. 199.

52) Vzpomínka Jana Šterna (nar. 1924). Jedná se o sbírku *Volnost* (1949).

53) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 57. Dopis M. Galušky G. Barešovi z 13. 5. 1949.

politice, nejasno a jsou-li mezi nimi rozpory, je pro Tvorbu těžké zaujmout stanovisko [...].⁵⁴⁾

Případ v podstatě navázal na kritiku filmu DVAASEMDESÁTKA, měl však dramatičtější dohru. Postaral se o to výskyt tzv. protistranického pamfletu na Nezvala, básně parodující styl jeho tvorby. Text, jenž vznikl v okruhu zmíněných mladých kritiků (Pachovský), koloval po různých redakcích i v ústním podání až dorazil na sekretariát ÚV KSČ. Pak už se z celé věci stala vážná politická aféra. Jelikož obě kulturně-politické skupiny přes názorové rozpory nemohly tolerovat podobné jevy – v záležitosti pamfletu na Nezvala byli zapleteni studenti filosofické fakulty UK a především redakce Kulturní politiky, Mladé fronty, Lidových novin – začalo vyšetřování se značnými důsledky. Nebyly to jen personální postihy (včetně některých redaktorů Tvorby i Rudého práva). Došlo k faktickému znemožnění veřejné kritiky Nezvala,⁵⁵⁾ což vedlo k upevnění jeho pozice a přimělo dogmatiky z kulturně-propagačního aparátu k poznání, že k „neutralizaci“ Nezvala bude třeba dospět jinými metodami.

2. Aféra s tzv. levicovými úchylkami

Na podzim roku 1949 došlo v oblasti filmu k prudkému střetu mezi „státním“ a podnikovým vedením ČSF se stranickými pracovníky prosazující zájmy sekretariátu ÚV KSČ. Zřetelně se při tom oddělily obě kulturně-politické skupiny. Příčiny konfliktu mezi řídicími orgány ve filmu vznikaly z odlišného přístupu k filmovému dílu a byly v podstatě dvojí: neúnosná míra zasahování politických pracovníků ÚV KSČ do činnosti Ústřední dramaturgie skrze např. Filmovou radu vedla nejen ke zvyšování „ideologické zátěže“ filmů, ale často i k prodlužování délky procesu jejich výroby.⁵⁶⁾ Zmíněné jevy se pak mohly citelně odrážet v prodražování výroby za současného snižování divácké atraktivity. Tento trend nelibě neslo podnikové vedení ČSF i ministerstvo informací. Přitom např. Tvorba psala proti těm pracovníkům ČSF, kteří „se ještě nedovedli zcela oprostít od měšťáckých a estétských měřítek, ještě považují za ideální stav jakési „umělecké výlučnosti“, ještě se domnívají, že „politikové“ nemají do filmu co mluvit, že „umělci“ bez ohledu na politiku zcela autonomně si musejí stanovit normy a sudidla, ještě se dívají jako na vetřelce na nové lidi, kteří do filmu přišli probojovávat nový, socialistický názor na umění“.⁵⁷⁾ Dále zdůrazňovala naopak vysokou političnost a ideovost na úkor finančního zisku: „Tito lidé ještě hodnotí filmy nikoliv s hlediska jejich prospěšnosti boji dělnické třídy za socialismus, nýbrž s hlediska jejich komerčního efektu.“⁵⁸⁾ V této souvislosti Kopeckého skupina s Nezvalem a podnikovým vedením využila i neúspěchů a omylů

54) Tamtéž.

55) Tamtéž, f. 100/45 (Václav Kopecký), sv. 5, a. j. 154. Zpráva o vyšetřování protistranického pamfletu z června 1949. Je příznačné, že „teoretické“ pasáže, „zdůvodňující“ příčiny výskytu pamfletu, formuloval Ladislav Štoll, člověk z okruhu Václava Kopeckého.

56) J. K n a p í k, *Kulturní politika v oblasti filmové tvorby v letech 1948 – 1952*. Rkp., Opava 1998, s. 70 – 73. Napětí se odráželo do reorganizací schvalovacích orgánů, revizí výrobních plánů, což v konečném důsledku brzdilo výrobu filmů.

57) Miroslav G a l u š k a, *O některých otázkách filmové dramaturgie*. „Tvorba“ 18, 1949, č. 10, s. 233.

58) Tamtéž.

VI. tvůrčího kolektivu Jiřího Hájka (práce na filmech KARHANOVA PARTA, CHCEME ŽÍT, *Výlet pana Broučka do první republiky*), jehož činnost mnohdy rovněž prodražovala výrobu.⁵⁹⁾

K nezkreslenému pochopení pozadí vzniku diskuse o tzv. levicové úchylce ve filmu je nutné uvědomit si souvislost právě s tzv. protistranickým pamfletem na Nezvala. U obou případů můžeme vysledovat objektivní styčné body, které nám ukazují na jejich stejné kořeny. Společným jmenovatelem zde byla snaha při vhodné příležitosti omezit dogmatické výstřelky v umělecké tvorbě. V pozadí i nyní stál Vítězslav Nezval (potažmo okruh lidí z MIO) a dokonce i zde došlo ke kritice jeho tvorby. Případ také spojuje obvinění z vytváření „mládežnické frakce“ ve filmu, což do jisté míry kopírovalo generační vymezení v „pamfletiádě“. Političtí pracovníci však přirozeně (či lépe: právě proto) jakoukoli souvislost odmítali. Bohdan Rossa napsal: „Mechanické přenášení nedávného případu v literatuře je zcela falešné a záměrné.“⁶⁰⁾ Obdobně reagoval i Vilém Kún.

Bezprostřední „roznětkou“ diskuse se staly zmatky kolem natáčení filmu PÁRA NAD HRNCEM na podzim 1949. Již zahájení jeho výroby proběhlo nestandardním způsobem; v srpnu 1949 byl film podle scénáře Vladimíra Slavínského dán do výroby, aniž by předtím prošel schvalovacími orgány (!). Obešel je osobně generální ředitel Macháček, který film nechal schválit přímo Václavem Kopeckým. (Jednalo se o výchovnou komedii o napraveném alkoholikovi, který se z lásky stane šťastným novomanželem a budovatelem.) Hned první natáčecí den (15. srpna) však režisér Slavínský zemřel a bylo rozhodnuto o zastavení filmu včetně zbourání staveb. V září 1949 ovšem došlo z iniciativy podnikového vedení ČSF k obnovení prací na filmu PÁRA NAD HRNCEM s pro něj příznačným odůvodněním: mohl pomoci *splnit výrobní plán*. Režii přijal Miroslav Cikán; původní scénář upravil a měl projít již běžnou schvalovací procedurou. Ústřední ředitel výroby Vladimír Václavík ale naléhal na její maximální *urychlení*, proto ústřední dramaturg Míka předložil upravený scénář současně Ústřední dramaturgii i Filmové radě. Oba sbory schválily námět, scénář však vrátily s připomínkami.

Zhruba za měsíc, dne 19. října 1949, byl již filmový scénář znovu předložen Filmové radě. Stalo se však něco neočekávaného: Filmová rada tento scénář posudkem Vladimíra Kouckého velmi ostře *zamítla* jako ideově pochybený, neboť podle Filmové rady změny zcela zkreslily i původně schválený námět!⁶¹⁾ Situace se o to více komplikovala, že *anonymním autorem dialogů* původního Slavínského scénáře *byl Vítězslav Nezval*, který se musel cítit osobně dotčen. Posudek politických pracovníků, vůči nimž měl navíc averzi, z něj vlastně učinil neschopného a ideově neujasněného literáta. V jeho očích tak zřejmě jejich zásahy do umělecké tvorby dosáhly vrcholu.⁶²⁾

O razanci připomínek politických pracovníků k tomuto filmu si můžeme učinit představu z poznámek Viléma Kúna, jimiž své postoje dodatečně obhajoval; scénář hodnotil jako „banální, měšťáckou komedii, tím horší, že je zanesena do dnešního prostředí“.

59) J. Knapík, c. d. v pozn. 56, s. 45n.

60) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 648.

61) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 664. Zpráva Z. Míky z listopadu 1949.

62) Z archivního materiálu není zcela jasné, byla-li Filmová rada informována o Nezvalově autorství. Nelze tedy rozhodnout, byl-li její posudek veden touto neznalostí, či se jednalo o provokaci.

Scénář prý dále obsahoval prvky hanící životní úroveň v ČSR.⁶³⁾ Bohdan Rossa se později o chybě Filmové rady vyjádřil v tom smyslu, že již při prvním projednávání měla námět odepsat, neboť „hlavním hrdinou, byť veselohry, v novém českém filmu nemůže být opilec, i když prodělává všelijaké změny“.⁶⁴⁾ Podle Nezvala však měl film být naopak „příkladem konkrétního postupu proti schematičnosti a frázovitosti“ prosazované politickými pracovníky.⁶⁵⁾

Po zamítnutí Filmovou radou vznikla složitá situace. Přestože ústřední ředitel výroby Václavík, který se na jednání rady později dostavil a informoval přítomné, že již v ateliérech stojí stavby v hodnotě jeden milion korun, „Filmová rada [...] nabyla přesvědčení, že natočením tohoto filmu by vzešla daleko větší škoda,“ (B. Rossa) a trvala na svém rozhodnutí. Měly se tedy – již podruhé – zbourat! To ovšem vyvolalo pobouření barrandovských dělníků, kteří dosáhli svolání podnikové schůze k označení viníků. Zúčastnil se jí i ministr Kopecký. Kopecký se zde pod vlivem Nezvala nakonec přiklonil ke stanovisku, že vinny jsou oba schvalovací orgány (jmenovitě nejvíce Zdeněk Míka nehájící prý dostatečně scénář před Filmovou radou) a ne ředitel Václavík, který vlastně (držíme-li se striktně regulí schvalovacího postupu) nechal stavby postavit „na černo“. Nezval dosáhl u Kopeckého i pokračování realizace opraveného scénáře.

Celý případ, v němž se mimo Nezvala silně angažoval i ředitel ČSF Macháček, rozhýbal diskusi o funkčnosti celé reorganizace filmové výroby z listopadu 1948. Ta na sebe nabalovala další problémy, a tím uvedla do nevýhodného postavení ne tak Ústřední dramaturgii a Filmovou radu jako celek, ale členy – politické pracovníky sekretariátu ÚV KSČ a jejich exponenty.

Dne 28. října 1949 se na Barrandově sešla porada členů Ústřední dramaturgie s vedoucím ČSF. Oldřich Macháček informoval o výtce dvoukolejnosti Ústřední dramaturgie a Filmové rady, s tím, že pro přezkoumání činnosti obou sborů se vyslovil již i ministr Kopecký. Dvoukolejností se rozuměly zásahy stranických pracovníků ve Filmové radě do dramaturgické podoby scénářů. Ke vztahu Ústřední dramaturgie a Filmové rady se vyslovili všichni přítomní. Lze zřetelně vysledovat, že na obhajobu reorganizace vystoupili především „mladí“ Jiří Hájek, Miroslav Galuška, Jan Kloboučník a Pavel Hanuš. O poznání kritičtější byli již zkušení tvůrci Otakar Vávra, Elmar Klos, Jiří Weiss, Miroslav Fábera (a částečně i Jan Werich), zvláště se to týkalo praktik Filmové rady. Kritizovali skutečnost, že na zásah Filmové rady musely být scénáře filmů i několikrát

63) SÚA, A ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Tyto prvky Kún rozvedl: např. a) kdy milenecká dvojice využila odchodu číšníka k útěku z hospody bez placení; b) číšník si stěžuje, že když někdo přijde, uteče bez placení; c) mladý manželský pár pronáší: „Zapomínáš, že nás spojila nouze o byt“; d) ženich říká nastávající: „Dám si obrátit svrchník, vyžehlit kravatu, koupím ti kytici a obě svatby uspořádáme najednou. Přijde to napolovic i s fotografováním.“ Kún napsal: „Aby vtipně rozvedli něco z vymožeností, které náš stát poskytuje novomanželům, to ovšem autory nenapadne.“ Podle něj film postrádá výchovný účel: „Náš nový život, skutečnost, že se mladí lidé nemusí bát uzavírat manželství a zakládat rodinu, že náš stát jim i jinak poskytuje řadu vymožeností a výhod, radostné, optimistické vyústění – to vše ve filmu naprosto chybí.“

64) Tamtéž.

65) Tamtéž. Na jiném místě Kún interpretuje Nezvalův výrok jako „příklad roztomilosti a konkrétnosti proti schematičnosti našich námětů“. Kún zde však opět film odsoudil jako „banální měšťácký kýč, nemající nic společného s ideovostí“.

přepracovávány i po schválení. „Mladí“ tvůrci hájili její oprávněnost v systému filmové výroby a snažili se tupit výtky na její adresu. Miroslav Galuška uvedl: „Pokud jde o právo zasahovat do uměleckých děl, myslím, že toto právo ta tělesa mají, a že jim je nelze upírat [...]. V Sovětském svazu, když takový Ehrenburg nebo Šolochov napíše umělecké dílo, přijde do Filmové rady, kde je přečtou, podrobí kritice a na základě kritiky pak je autor přepracuje [...]. Stejně tak je to v Sovětském svazu s divadelními hrami [...]. Myslím, že je to systém jediné správný, je to vývoj socialistické cesty ke kolektivní práci, pomoci autorům.“⁶⁶⁾

Macháčkem zahájená kritika metod práce ústředního dramaturga Zdeňka Míky představovala další důležitý bod schůze, která měla vést k jeho odvolání. V centru kritiky generálního ředitele ČSF se ocitl především Míkův návrh na rozdělení Ústřední dramaturgie na dvě části. Šlo o podnět, který vznikl v srpnu 1949 z Míkovy vlastní iniciativy; ten řediteli Macháčkovi navrhl, aby se Ústřední dramaturgie rozštěpila na dvě nezávislé skupiny v čele s politickými pracovníky. V první skupině by pracovali Konstantin Biebl, Karel Konrád, Jiří Mařánek, Jiří Weiss, Otakar Vávra, Bohdan Rossa a Arnošt Klíma, v druhé Miroslav Galuška, Jan Kloboučník, Jiří Hájek, Pavel Hanuš, Jan Werich, Milošlav Fábera a Vilém Kún. Přestože je v tomto rozčlenění generační měřítko patrné, Míka tento motiv na schůzi důrazně odmítl. Podle jeho slov jej vedla snaha ulehčit práci příliš velkého a neoperativního sboru, neboť Ústřední dramaturgie týdně projednávala tři až sedm námětů, jejich posuzování bylo často povrchní, členové je nestačili číst a nedocházeli pravidelně na schůze. Podle Míkova návrhu by tak každá část Ústřední dramaturgie pracovala pouze na polovině scénářů, čímž se měl ušetřit čas. Jeho návrh však zůstal u vedení ČSF bez odezvy, otevřel jej až na této schůzi Oldřich Macháček jako přímou záminku k odvolání Míky, protože tím údajně prováděl „frakcionářskou politiku“.⁶⁷⁾ V souvislosti s Míkou stočil Macháček kritiku i na „problém ‚mladých‘“ na Barrandově (mezi něž však zahrnoval i politické pracovníky) s tím, že právě oni vnášeli rozkol do filmové výroby.

Barrandovská porada vyústila v odvolání Míky z funkce prozatímního ústředního dramaturga, které oznámil přítomným Oldřich Macháček jako pokyn ministra Kopeckého. Prozatímním výkonem ústředního dramaturga byl pověřen ústřední ředitel výroby Vladimír Václavík.

Do víru těchto událostí se dostala i výroba zmíněného problematičtějšího satirického filmu *Výlet pana Broučka do první republiky* připravovaného VI. tvůrčím kolektivem Jiřího Hájka. Jednalo se o film, jehož realizace předpokládala nákladné ateliérové scény. Svými kladnými posudky jej prosadili do výroby straničtí pracovníci, včetně Jiřího Hendrycha, protože film podle nich představoval jednu z forem tzv. nové tematiky. Již v polovině roku 1949 však ředitelství ČSF Hájka nabádalo, aby scénář přepsal a dbal tím na hospodářskou únosnost realizace. Ten to odmítl s příznačným odůvodněním, že „nutnost dekorací je dána základní ideou filmu“. Film proto posléze kritikům aparátníků

66) Tamtéž. Zápis z porady na Barrandově z 28. 10. 1949.

67) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 664. Zpráva Z. Míky z listopadu 1949. Z průběhu schůze vyplynulo, že odvolání Míky bylo již rozhodnuto „výš“, diskuse tento krok měla pouze potvrdit. Podle pozdějšího vyjádření V. Kúna vedení ČSF účelově Míkův návrh využilo, aby jej obvinilo z „frakční a levé úchylnosti“.

posloužil jako důkaz dvoukolejnosti schvalovacích orgánů a nepatřičných zásahů politických pracovníků do filmové výroby.⁶⁸⁾ Počátkem listopadu 1949 zhlédla natočený zkušební film Kulturní rada ÚV KSČ, která na základě rozhodnutí Václava Kopeckého přidělila tvůrcům odborného poradce (Ladislava Štolla) s poukazem na ideovou obtížnost díla. Štoll měl zaručit výstižné zachycení ovzduší první republiky. Protože produkce získala Štollovou přítomností dostatečnou záruku, byl film dne 10. listopadu 1949 oficiálně dán do výroby.

Zvýšené napětí provázející tento film se přeneslo se i na schůzku ministra Kopeckého a části Kulturní rady s režisérem a autory dne 5. prosince 1949. Po zhlédnutí dosavadních natočených scén Kulturní rada film silně kritizovala a znovu se otevřela otázka jeho úprav. Václav Kopecký, zřejmě přístupný kompromisu, navrhl část nevyhovujících scén vypustit a zbytek přetočit. Vystoupil však Vítězslav Nezval a několikrát zdůraznil, že scénář zná dlouho, považuje jej za naprosto špatný, jakož dokonce celou ideu filmu. Svým postojem a temperamentním vystupováním ovlivnil i Štolla. Mezi Nezvalem a Kúnem hájícím film došlo přímo k hádce. Kopecký tedy zřídil zvláštní komisi Kulturní rady (ve složení Vítězslav Nezval, Ladislav Štoll, Jiří Pelikán, Vilém Kún ad.) s úkolem scénář zrevidovat. Poté, co ze schůze odešli členové VI. tvůrčího kolektivu, Nezval opět obnovil ostrou kritiku celého filmu a rozšířil ji i na práci Ústřední dramaturgie a Filmové rady, neboť tyto sbory nesly odpovědnost za jeho schválení.

Komise Kulturní rady se sešla 7. prosince 1949 a Nezval v útocích nejen pokračoval, ale je i stupňoval. Schválení námětu *Výlet pana Broučka do první republiky* označil za dílo machinací Zdeňka Míky, Viléma Kúna a Bohdana Rossy. K němu se přidal Štoll, který prohlásil, že scénář působí dojmem, jako by jej psali „lidé třídně cizí“ a označil ho za typický projev levičácké úchylky. Bylo tedy vyloučeno, aby komise rozhodla jinak než návrhem na zastavení filmu. Nezvalovi se zdařilo do závěrečného usnesení zakomponovat i formulace, žádající nahradit Ústřední dramaturgii a Filmovou radu jen jedním orgánem a argumenty o vině VI. tvůrčího kolektivu spolu s Rossou a Míkou. Proto také dne 10. prosince 1949 ministr Kopecký výrobu filmu zastavil.⁶⁹⁾

Jak na tyto alarmující události reagoval ústřední stranický aparát? Máme k dispozici málo přímých zpráv. Záznam barrandovské porady z 28. října 1949 byl zaslán Gustavu Barešovi do sanatoria v Žárech na Krnovsku. Ten si některé pasáže projevů podtrhl a označil vykřičníky. Zvláště se jeho pozornosti „těšily“ kritické názory režisérů Elmara Klose a Otakara Vávry, týkající se činnosti Filmové rady a zásahů do umělecké práce. Zcela např. odmítl názor, že „Filmové radě by se měl ponechat pouze úkol stanovení tematického plánu“.⁷⁰⁾

Bareš zaslal 7. listopadu 1949 Jiřímu Hendrychovi dopis, v němž se ke sporům ve filmu vyjádřil. Za společného jmenovatele střetu ve filmu označil „snahu o apolitičnost filmů,

68) Tamtéž, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Zpráva J. Hájka z ledna 1950. Následující skutečnosti k filmu *Výlet pana Broučka* jsou čerpány z tohoto pramene. Jelikož jsem v archivu ÚV KSČ neobjevil zprávy o tomto případě z „druhé“ strany, strany kritiků, mohou být přirozeně mnohé údaje v této zprávě zkresleny. Přesto se domnívám, že lze vyvodit věrohodně sled událostí i na základě dostupných pramenů.

69) Tamtéž, f. 100/1, sv. 182, a. j. 142.

70) Tamtéž, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Záznam porady na Barrandově z 28. 10. 1949.

honbu za levným obchodním úspěchem“.⁷¹⁾ Za její nositele označil tři skupiny. První z nich mělo být generální ředitelství ČSF, které „couvá před obtížemi, projevuje sklon k apolitičnosti a k přizpůsobení se vkusu maloměstského publika a vykonává tlak na tzv. standardní nepolitickou produkci“. Druhou skupinou chápal umělce formátu Otakara Vávry, kteří „se domnívají, že už jsou dost chytrí a že už nepotřebují žádné podpory strany při točení filmu. Staví se proti „vměšování“ politiků.“ Nakonec zmínil „vysloveně nepřátelské živly“ jako Elmara Klose. Za stranický aparát Bareš několikrát zdůraznil, že „zásadního politického vedení filmu se strana vzdát nemůže a nesmí“. K vyřešení situace ve filmu navrhl několik opatření, která postoupil Hendrychovi pro chystané jednání Kulturní rady 21. listopadu 1949. Jeho návrhům nelze upřít jistou racionalitu, ale také snahu omezit vliv Ministerstva informací a osvěty. Bareš v podstatě přistoupil na požadavek snížit plánovaný počet filmů na rok 1950 z třiceti sedmi na dvacet. Dále chtěl reorganizovat a zeštíhlit Ústřední dramaturgii: jejími členy měli být napříště pouze členové tvůrčích kolektivů v čele s ústředním dramaturgem. Vzhledem k tomu, že žádal pro práci v Ústřední dramaturgii „plně uvolnit“ Slánského tajemníka Viléma Kúna, lze se domnívat, že jej navrhoval do čela tohoto sboru. Současně ale vůbec nepočítal s účastí „starých“ spisovatelů, kteří měli důvěru Kopeckého! Změny se měly týkat i Filmové rady – doporučoval pro větší autoritu získat do funkce předsedy A. M. Broušila, přičemž Bohdan Rossa by se stal jeho tajemníkem. Její existenci ale považoval za naprosto nutnou, mj. proto, že kopírovala obdobný sovětský systém. „Bez souhlasu Filmové rady a bez podpisu ministra nemělo by být započato s natáčením žádného filmu.“ Rada se napříště neměla vyjadřovat k jednotlivým epizodám filmu a naopak posuzovat jej jako celek. Tuto skutečnost měl však kompenzovat nový orgán, jež by posílil schvalování již hotových filmů. „Je ironií, že dosud je výroba filmů kontrolována v počátečních stadiích, ale hotové filmové dílo vlastně není nikým kompetentně přebíráno.“ Vzhledem k tomu, že Gustav Bareš zcela reálně (začátkem listopadu 1949) počítal s další účastí zmíněných politických pracovníků ve filmu, je patrné, že buď netušil, jak dramaticky se krize ve filmu vyhroťtí, nebo během léčení ztrácel do jisté míry kontakt s politickou realitou.

3. Dohra

Vyhrocený konflikt byl řešen „na nejvyšší úrovni“ schůzí Kulturní rady ÚV KSČ dne 21. listopadu 1949.⁷²⁾ V roli kritiků zde vystoupili nejen Vítězslav Nezval, Oldřich Macháček a ředitel výroby Vladimír Václavík, ale již také ministr Václav Kopecký. Proti Vilému Kúnovi, Bohdanu Rossovi a také Jiřímu Hájkovi vznesli řadu vážných obvinění. I zde došlo na kritiku Zdeňka Míky. Tyto pracovníky obvinil Kopecký na základě informací ostatních kritiků z ultralevičácké úchylny a vytváření mládežnické frakce ve filmu. Z vedoucí účasti na této frakční činnosti se měl zodpovídat Kún, o němž Nezval tvrdil, že zaváděl v Ústřední dramaturgii nepřipustné metody a že umělci a členové Ústřední dramaturgie chápali jeho posudky jako diktát, jemuž bylo třeba se podříditi. Nezval

71) Tamtéž, f. 100/1, sv. 190, a. j. 1202. Dopis G. Bareše J. Hendrychovi z 7. 11. 1949.

72) Viz kritickou edici zápisu této schůze v tomto čísle *Iluminace*, s. 149 – 164.

přímo uvedl, že se umělci cítili „přestraseni“.⁷³⁾ Proti Rossovi uvedl Oldřich Macháček, že se Filmová rada pod jeho vedením začala chovat jako rozhodující a nikoli poradní orgán. Jako doklad jeho frakční činnosti a intrik sloužilo tvrzení, že údajně aspiroval na místo generálního ředitele ČSF. Další bod kritiky všech těchto pracovníků představovaly jejich styky se členy sekretariátu ÚV KSČ, především s Gustavem Barešem, s nímž se radili o filmových záležitostech nebo scénářích. Bylo to kvalifikováno jako obcházení orgánů Ministerstva informací a osvěty a zvláště Václava Kopeckého, neboť jej o těchto kontaktech neuvědomovali. Kopecký způsobem sobě vlastním charakterizoval vzniklou situaci: „Stalo se, že do dramaturgie vnikly cizí elementy neznající uměleckou práci filmu. [...] Prostě se to zvrhlo a nakonec se z toho stal mocenský zápas.“⁷⁴⁾

Důsledky tohoto jednání Kulturní rady ÚV KSČ se daly snadno odhadnout. V průběhu následujícího období byla provedena následující opatření: Vilém Kún byl zbaven práce v ústřední dramaturgii hraného filmu, Bohdan Rossa předsednictví Filmové rady i členství v Ústřední dramaturgii. Došlo ke zrušení VI. tvůrčího kolektivu Jiřího Hájka, přičemž ale neprošel Nezvalův návrh zrušit i V. tvůrčí kolektiv Miroslava Galušky. Nezval však prosadil dočasné pozastavení činnosti Filmové rady (!) a sám začal provádět revizi filmových námětů. Na adresu politických pracovníků pronesl, že lidé ze sekretariátu ÚV KSČ „nemají ve filmu co dělat“.⁷⁵⁾ Nejbližší období pak mělo rozhodnout o systémových změnách, především tedy o redefinici poměru mezi Filmovou radou a Ústřední dramaturgií. Uvažovalo se také o vytvoření filmové subkomise při Kulturní radě, kterou navrhl Jiří Hendrych. Hendrych rovněž – ne bez úspěchu – ventiloval Barešovu myšlenku o nutnosti zřídit kontrolní orgán, jež by přebíral již hotové filmové dílo.

Všichni čtyři odvolaní filmoví pracovníci sepsali o svém působení podrobné zprávy. Měly shodné dva rysy: odmítali veškerá vznesená obvinění a současně více či méně útočili na Vítězslava Nezvala. Zvláště se to projevilo u politických pracovníků Kúna a Rossy. Přesto však o Nezvalovi psali jako o „nevědomém“ nástroji „nepřátelských živlů“.

Jiří Hájek se soustředil na činnost svého tvůrčího kolektivu. Za krizi ve filmu, vzniklou po projednávání PÁRY NAD HRNCEM, činil odpovědné vedení ČSF. Diskuse otevřená vedením ČSF nabyla podle něj „ráz generální ofensivy proti všem zásadám, prosazeným stranou, na nichž byla celá reorganisace v roce 1948 vybudována“.⁷⁶⁾ Plnou zodpovědnost za ni prý nesli i zkušenější režiséři jako Otakar Vávra. Hájek si také všiml Vítězslava Nezvala, jehož však označil za „nevědomý nástroj nepřátel ideovosti a stranicosti v umění, kteří se od začátku stavěli proti reorganizaci ve filmu.“ Mezi tyto nepřátele řadil především Elmaru Klose. V souvislosti s ním uvedl, že filmu hrozí především pravičácké úchytky v Ústřední dramaturgii, neboť většina filmových pracovníků vyrostla

73) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 760. Zápis ze zasedání 36. schůze Kulturní rady z 21. 11. 1949; viz dále tamtéž, a. j. 664. Zpráva V. Kúna „Poznámky k událostem ve filmu“. Je důležité, že Nezval svou kritiku na schůzi zaštlil referátem Václava Kopeckého na IX. sjezdu KSČ v květnu 1949: „Do té doby se snad mohl někdo mýlit. Od té doby musí býti pro každého závazné to, co řekl s. Kopecký o socialistickém realismu. Zdůraznil, že socialistický realismus jako metoda musí vytvořit umění hluboce ideové, ale zároveň životné. Ve filmu jest ta aplikace správná ještě více než kde jinde.“

74) Tamtéž.

75) Tamtéž, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11.

76) Tamtéž, Zpráva J. Hájka.

na zásadách komerčního filmu (zde mínil zvl. Elmara Klose a Otakara Vávru). „Nebezpečí těchto pravičáckých úchylek se otevřeně projevilo teprve po oficiálním zahájení diskuse o ‚levičáckých úchylnkách‘, jež vyústila dnes v naprostém ideovém chaosu a zmatku a v rozvrácení dramaturgické práce i výroby.“

Bohdan Rossa vyhotovil dvě zprávy pro Gustava Bareše. V první (z 5. ledna 1950) celou akci „proti neexistující mládežnické frakci“ zhodnotil jako „boj o linii strany ve filmu, boj o stranickost v umění [...]“. Jeho výsledkem je posílení tábora zastánců buržoasních názorů na filmové umění, nemluvě o skrytých nepřítelích naší republiky, kteří pod pláštěm boje proti ultralevičáctví potírají všechny zdravé snahy o stranickost v umění.⁷⁷⁾ Mínil tím zde Elmara Klose. Shrnu dále argumenty „nepřítel stranickosti“: obecenstvo nemá rádo tendenční filmy a nebude na ně chodit a „odbornický“ argument o „nefilmovosti a nedramatičnosti“ těchto látek. Pokusil se vysvětlit i postoje Vítězslava Nezvala: „...on prostě nesnáší zásahy stranických funkcionářů do umění a jeho, mírně řečeno, nechutí k agitpropu [Kulturního a propagačního oddělení], vyjádřená větou, že už viděl 15 agitpropčků u svých nohou, ještě vzrostla po odmítnutí jím vypracovaného scénáře ‚Něžná‘ podle Dostojevského novely.“ Averzi vůči Rossovi měl demonstrovat i Nezvalův antisemitismus („zájem o mé předky“). Bareš si poté vyžádal doplňující zprávu z 20. ledna 1950, v níž se Rossa vyjádřil k Nezvalově osobě otevřeněji. Konstatoval o něm, že od začátku byl proti reorganizaci filmové výroby a pomlouval ji s tím, že „umělec sám nejlépe ví, co a jak tvořit“. Nezval tak údajně bránil i prosazování tzv. nové tematiky. O linii naopak Nezvalem prosazované prý svědčí jeho zmíněná obhajoba filmu DVAASEMDESÁTKA před kulturními referenty ROH, návrh na odměnění Vávrova KRAKATITU státní cenou, obhajoba Krejčíkova SVĚDOMÍ a účast v případě filmu PÁRA NAD HRNCEM. Vzhledem k tomu, že i Rossa poslední události hodnotil jako „ohrožení kulturně-politické linie“ filmu, navrhl některá opatření k nápravě. „V první řadě však je třeba vrátit s. Nezvala literatuře, aby při svých výbojích nechtě neusnadňoval práci skrytým nepřítelům našeho filmu a republiky.“⁷⁸⁾

Jako poslední se k celé záležitosti v březnu (?) 1950 vyjádřil Vilém Kún. Ve svém hodnocení se nijak nelišil od Rossy. Podle něj události film vtáhly „programově zpět k bezideovosti“. Odmítl důrazně kritiku, že se spolčovali s Míkou, Rossou a Barešem za zády Václava Kopeckého: „Čeho jsme tu svědky? Ústřední ředitel tu vědomě staví proti sobě na jedné straně soudruha Kopeckého, na druhé straně s. Bareše [...]. Člen strany [...] by nemohl na takovou myšlenku, postavit proti sobě dva vynikající představitele naší strany, vůbec přijít.“⁷⁹⁾

Závěr

Aféra s tzv. levicovými úchylnkami ve filmu, která vyvrcholila v prosinci 1949, byla jen jednou z mnoha potyček dvou kulturně-politických skupin v období počátku padesátých let⁸⁰⁾,

77) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 648. Zpráva B. Rossy z 5. 1. 1950.

78) Tamtéž, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Zpráva B. Rossy z 20. 1. 1950.

79) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 664. Zpráva V. Kúna „Poznámky k událostem ve filmu“

80) Srov. J. Knapík, *Trampoty „Císařova pekaře“*. „Dějiny a současnost“ 20, 1998, č. 6, s. 28 – 32.

i když potyčkou dosti výraznou. Vedle zmíněných personálních opatření vyústila na jaře 1950 v novou reorganizaci schvalovacích orgánů filmové výroby. Co se týče dopadu na ideologickou zátěž filmové tvorby ji však můžeme označit za *kosmetickou*; právě v letech 1950 – 1951 mocenská pozice stranického aparátu vrcholila a počátkem roku 1950 přednesl Ladislav Štoll svůj známý referát, který akceleroval v české kultuře všeobecnou kampaň proti formalismu.⁸¹⁾

Přesto však zaznamenáváme jistý posun: zatímco Gustav Bareš koncem roku 1948 hovořil o nutnosti „hlídat film *během* natáčení“, a myslel tím zásahy stranických pracovníků, pak koncem roku 1949 již vyzvedával posuzování filmu jako *celku*. Přes tuto změnu akcentu se vliv Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ přirozeně nezmenšil, jeho zásahy však změnilu formu, nebyly již tak provokativní.

Neztenčený vliv „stranického“ řízení se projevil i při personálních změnách nové Filmové rady a Ústřední dramaturgie; „zdiskreditované“ politické pracovníky pouze nahradili noví, „spolehlivější“ a „vyspělejší“: do čela Filmové rady zasedl osobně Jiří Hendrych a s ním přišli další aparátníci. Je pozoruhodné, že se ve Filmové radě objevili i členové podnikového vedení ČSF Oldřich Macháček a Vladimír Václavík. Vznikl tím sbor na „vyšší úrovni“; nelze se však jednoznačně vyjádřit k tomu, mělo-li toto složení Filmové rady již v zárodku konfliktům zamezovat (pro zabezpečení plynulé výroby), či naopak střety vyvolávat.

Hodnotíme-li aféru s tzv. levicovými úchylkami ve filmu z hlediska ideologických rozporů, jsou její výsledky, domnívám se, výraznější a hmatatelnější. Tento případ poskytl prostor pro vyhraněnější prezentaci metod a chápání kulturní politiky obou kulturně-politických uskupení. Zvláště zaráží tvrdá a agresivní rétorika, jež byla vůči odvolaným pracovníkům uplatněna. Postavíme-li vedle filmové aféry předchozí kampaň proti tzv. pamfletu na Nezvala, vidíme, že v roce 1949 došlo k *jasnému vyhranění* obou ideově nesusoudných táborů. Živelný nástup levicového radikalismu, tak jak jej známe z přelomu let 1948 – 1949, byl otupen. Udrželi se pouze ti, kteří měli užší kontakt na pracovníky stranického aparátu.

Vývoj tedy šel ke konečné konfrontaci, která vyvrcholila v bouřlivých událostech koncem roku 1951 po odvolání Slánského. Tehdy již „aparátníci“ neváhali k záchraně své kulturně-politické koncepce obětovat pro režim důležitou postavu Vítězslava Nezvala. V jejich podání už Nezval nebyl pouhým „nevědomým nástrojem nepřátelských živlů“, ale naopak „živel“ sám.⁸²⁾ Bareš se dokonce pokusil obvinít i Václava Kopeckého, politický vývoj ale mířil proti němu samému. Ve své sebekritice z prosince 1951 uznal Bareš Kopeckého linii v kultuře za „správnou“ a počátkem roku 1952 byl zbaven všech funkcí on i jeho blízcí spolupracovníci.

81) J. K n a p í k, *Problémy tzv. kulturní fronty 1948 – 1952 (Příspěvek ke studiu levicového radikalismu)*. In: *Návraty k velkým (Sborník referátů z literární konference 42. Bezručovy Opavy 14. – 15. 9. 1999)*. Praha – Opava 2000, s. 38n. K hodnocení Štollova referátu v kontextu ideového soupeření viz dále A. K u s á k, c. d., 298 – 312 a 322.

82) SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24 (Klement Gottwald), sv. 103, a. j. 1168. Dopis G. Bareše K. Gottwaldovi z 16. 10. 1951.

PhDr. Jiří Knapík (1975)

Působí jako odborný asistent Ústavu historie a muzeologie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské university v Opavě. Zabývá se problematikou kulturní politiky po roce 1945, resp. 1948. Zaměřuje se zvláště na problematiku výstavby struktur řídicích kulturní oblast a mocensko-ideové napětí v KSČ v letech 1948 – 1952. Je autorem monografie o Gustavu Barešovi.

(Adresa: Ústav historie a muzeologie FPF SU, Masarykova tř. 37, 746 01 Opava 1;
e-mail: jiri.knapik@fpf.slu.cz)

Citované filmy:

Daleká cesta (Alfréd Radok, 1949), *Dvaasedmdesátka* (Jiří Slavíček, 1948), *Chceme žít* (E. F. Burian, 1949), *Karhanova parta* (Václav Wasserman, Zdeněk Hofbauer, 1951), *Krakatit* (Otakar Vávra, 1948), *Na dobré stopě* (Josef Mach, 1948), *Pára nad hrncem* (Miroslav Cikán, 1950), *Svědomy* (Jiří Krejčík, 1948).

SUMMARY

EVENTS IN THE FILM INDUSTRY IN 1949

Jiří Knapík

Ideological conflicts in approaches to film-making had their own specific form. While Bareš' group, represented in particular by workers of the central Party apparat, regarded films simply as another form of direct propaganda, Kopecký's "liberal" line (motivated partly by economic considerations) aimed at a more acceptable combination of the necessary ideological elements with features that would attract spectators. Kopecký relied mainly on his follower Vítězslav Nezval in this area. The apparatchiks occupied an important position in the bodies that approved films, where they monitored their ideological level. The changes they made to the artistic form of films created constant tension. The concepts of the apparatchiks were projected into the films mainly by three groups of young film-makers, who aimed at a direct presentation of the "new themes".

Left-wing radicalism was already to be seen at work in the case of the film *DVAASEDMDESÁTKA* (Seventy-two), and to a still greater extent in the "anti-party" pamphlet directed at Nezval in the spring of 1949. The ideological differences between the two groups lay in their understanding of the aesthetics of socialist realism and its function during the period of the "victory of socialism". This was connected to their attitude to the pre-war avantgarde movement, which the left-wing radicals rejected as a heterogeneous encumbrance, while Kopecký's supporters wanted to incorporate it into socialist culture to some extent, even though they regarded it as an outdated stage in artistic development.

The affair of the "left-wing deviations" in the autumn of 1949 represented a major conflict between the two groups. Events were sparked off by the confusion surrounding the shooting of the film *PÁRA NAD HRNCEM* (Steam above the Pot). The Film Council refused to allow the film to be completed, although sets had already been constructed at considerable cost. Kopecký's Ministry of Information refused to accept the financial losses that this would lead to. The Film Council justified its stance in a typical way, basing itself on ideological arguments: it believed that the screenplay was extremely suspect, and so the financial losses would be less serious than the potential "ideological losses". But the anonymous author was none other than Nezval, who felt that he was being slighted as an artist by the apparatchiks. He made an issue of it, using his influence with Kopecký, and the case grew into an affair of major dimensions. A meeting of the Central Script Editing Board attempted to resolve the problems raised by differences of approach between itself and the Film Council, i.e. interventions by the apparatchiks in the artistic side of films. The whole affair culminated in a meeting of the Cultural Council of the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia, at which Kopecký and Nezval accused two leading political workers in the film industry of left-wing deviation and factionalism. The two men in question were Slánský's secretary Vilém Kún, a member of the Central Script Editing Board, and Bohdan Rossa, president of the Film Council. The affair finally resulted in the dismissal of both men and of the central script editor, and the dissolution of one of the groups of young film-makers.

The affair did not of course mean the end of the influence the apparatchiks had on film-making, but it did persuade them to tone down its more provocative manifestations. The end for Bareš' approach in the field of culture did not come until the crisis in the Communist Party of Czechoslovakia that followed the dismissal of Slánský in September 1951. At that time the apparatchiks did try to remove Nezval and Kopecký from the scene by means of an open denunciation of them for taking an "anti-Gottwald" line in culture, but events turned against the apparatchiks, and they were then stripped of all their functions.

Translated by Karolina Vočadlo

Rozhovor

KNIHU DŽUNGLÍ
JSEM NENAPSAL

Rozhovor se Svetozařem Vítkem

Eva Strusková

Šest let v Československém státním filmu na přelomu čtyřicátých a padesátých let představuje jen epizodu v životě divadelního ředitele a pedagoga **JUDr. Svetozara Vítka**. Narodil se 15. října 1916 v Brně a ještě před zavřením vysokých škol promoval na právnické fakultě Masarykovy university v Brně. V letech 1938 až 1948 pracoval v právním oddělení Okresní nemocenské pojišťovny v Brně. Do Prahy přišel na doporučení ústředního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka a stal se vedoucím jeho kanceláře. Krátce pak řídil Správu studií dětského, kresleného a loutkového filmu (do roku 1954). Po odvolání Oldřicha Macháčka z funkce generálního ředitele ČSF rozvázal pracovní poměr a nastoupil jako provozní ředitel do Krajského oblastního divadla v Olomouci (později Divadlo Oldřicha Stibora, nyní Moravské divadlo). V období 1958 až 1976 byl uměleckým ředitelem divadla, které se stalo díky průbojné dramaturgii a spolupráci s významnými umělci jednou z předních scén v republice. Svě životní poznatky a zkušenosti zpracoval v pojednání *Organizace divadelního provozu* (Divadelní ústav, Praha 1972). Od sedmdesátých let působil také jako pedagog na DAMU v Praze a na katedře teorie kultury University Palackého v Olomouci, kde vyšla jeho skripta *Úvod do ekonomiky kultury* (1979). Napsal také skripta *Řízení a organizace divadla* (AMU, Praha 1986) a *Dramatická umění – úvod do studia* (FAMU, Praha 1988). Po odchodu do důchodu byl v pracovním poměru na AMU v Praze. V letech 1976 až 1981 byl ředitelem školní scény DISK – scénu přebudoval tak, aby odpovídala požadavkům moderního divadelního prostoru a vyprovodil z ní do světa mnohé mladé nadějně divadelní umělce a manažery. Bylo to, jak vzpomíná Svetozar Vítek, „krásné a plodné zakončení celoživotního trmácení dravými peřejemi kultury“. – I v současné době se zúčastňuje Svetozar Vítek jako publicista diskusí k aktuálním otázkám kulturní politiky.

Rozhovor byl natočen dne 19. dubna 2000 v Brně, v rámci projektu *Oral History NFA – Osobnosti české kinematografie*. Pro otištění v *Iluminaci* byl text záznamu zkrácen a autorizován.

* * *

Od října roku 1948 do září roku 1953 jste vedl kancelář generálního ředitele ČSF. Jaké bylo vaše předchozí působení a jak jste přišel k filmu?

Vystudoval jsem práva na Masarykově universitě v Brně, ale mým celoživotním zájmem byla aktivita kulturní. Od mládí jsem byl činný v ochotnickém divadle v Brně-Židenicích,

kde jsem hrál na klavír, vystupoval v představeních a kulturních pořadech a později také režíroval hlavně hry Osvobozeného divadla. Pro mou životní dráhu se stalo určující přesvědčení pana presidenta Masaryka, že pro život národa má rozvíjení jeho kultury význam podstatnější než politika. Tím jsem se řídil. Po studiích jsem přijal zaměstnání v Okresní nemocenské pojišťovně v Brně, kde pracoval také vedoucí statistického a kontrolního oddělení Oldřich Macháček. Když byl v roce 1948 jmenován generálním ředitelem Československého státního filmu, požádal mě, abych se ujal funkce vedoucího jeho kanceláře. Tu funkci jsem pak vykonával až do roku 1953, kdy jsem převzal vedení Správy studií dětského, kresleného a loutkového filmu. Bohumil Hrabal napsal, že jeho universitou byla Poldinka. Mou universitou se stal ČSF.

Jaká byla situace ve filmu při vašem nástupu?

Oldřich Macháček byl povolán do vedení zestátněného filmu na doporučení kádrového odboru ÚV KSČ již v roce 1947, aby jako ekonomický náměstek ústředního ředitele ing. Lubomíra Linhartu uvedl do pořádku neuspořádané poměry, které tam vládly. Před ním působil v té funkci bývalý spolužák ministra Václava Kopeckého, zubař MUDr. Karel Dvořák, který na ten úkol zřejmě nestačil. Znárodněné filmové podnikání představovalo kolos s více než třemi tisíci organizačních jednotek a asi osmnácti tisíci zaměstnanců. Dát to všechno dohromady tak, aby to fungovalo, nebyl pochopitelně nikterak snadný úkol. Situace nově vytvářeného státního podniku byla nadto také ztížena po stránce hospodářské tím, že nebyla povolena valorizace vstupného do kin, takže podnik měl při Macháčkově příchodu dluh u několik bank ve výši asi čtvrt miliardy korun a vláda měla se znárodněnou kinematografií velké starosti, umocněné zákulisními rozpory. Jmenování Oldřicha Macháčka bylo odpůrci znevažováno, že má v této situaci pomoci „úředník nemocenské pojišťovny“. Jenže Macháček nebyl „úředník“, ale velmi vzdělaný a všestranně poučený organizátor: Vedl v Brně-Juliánově čilé kulturní zařízení Dělnický dům a okresní organizaci KSČ, byl ale také členem zastupitelstva města Brna, členem vedení České spořitelny v Brně a představenstva Obchodní a živnostenské komory. Byl to tedy všestranně připravený organizátor, schopný zvládnout ten náročný úkol, což se mu také podařilo. Zajistil pro ČSF výhodný konverzní úvěr u Zemědělské banky a dosáhl schválení valorizace vstupného „příspěvkem na obnovu“ a docílil ve spolupráci s Vlastimilem Harnachem zásadní nápravy v hospodaření zestátněného filmového podnikání, které pak až do jeho odchodu nikdy nepotřebovalo dotací od státu. Václav Kopecký mu písemně vřele poděkoval, že „zachránil československý film“. Ztroskotal však v kalných vodách stranického vývoje padesátých let.

Já jsem se nejdříve podrobně seznámil se všemi složkami filmu a pak jsem se věnoval hlavně úkolům organizačním. Státní filmové podnikání mělo zpočátku zvláštní zmocnění pro filmovou výrobu, distribuci, techniku a hospodářství, kteří fungovali každý podle svých představ a hospodařili na vlastním písku – a podle toho to vypadalo. Ředitel Macháček zavedl důsledné komplexní řízení a mým úkolem v něm byla smysluplná koordinace všech složek. Zavedli jsme závazná pravidla, jimiž bylo stanoveno, co musí být rozhodováno na pravidelně konaných poradách ústředního ředitelství, co se navrhuje, proč, co to bude stát, do kdy se rozhodnutí musí uskutečnit, kdo za to odpovídá, kdo a kdy



*Ústřední ředitel ČSF Oldřich Macháček s Janem Werichem (nalevo),
Jiřím Trnkou a fotografem Karlem Hájem (napravo)
Foto archiv S. Vítka*

bude jeho plnění kontrolovat. A tak to také fungovalo. Já jsem v souvislosti s tím redigoval také Věstník ČSF, základní informační bulletin s posláním, aby každý ve filmu věděl o jeho úkolech, na čem se pracuje a s jakými výsledky. Podle Wienera je každá organizace účinná jen tak dalece, kam dosahuje její informační systém.

Po válce – v letech 1946 a 1947 – vyšly v redakci Jiřího Havelky dva ročníky Věstníku Československého filmu. Třetí ročník se objevil až po roční pauze, v lednu 1949. Nevzpomínáte si na okolnosti, za nichž jste přebíral redakci tohoto periodika?

S Jiřím Havelkou jsem se osobně nikdy nesetkal, vydávání Věstníku bylo přerušeno patrně v souvislosti se změnami ve vedení ČSF. Obnovení jeho vydávání jsem považoval za nutné z důvodů organizačních pro utváření cílevědomého kolektivu a kooperace všech složek. Věstník obsahoval ovšem jen sběrné údaje a s nimi spojovaná oficiální stanoviska. Nemohl pochopitelně odrážet proudy a dění probíhající pod hladinou, které k vykazovaným výsledkům vedly. Každá oficiální publikace z té doby je podobně jen jakýmsi odrazem prostředí na hladině vody, nezachycuje záměry neuskutečněné ani utajované

zásahy a zápasy probíhající v hlubinách. Jako historička tento problém jistě dobře znáte. K charakteristice Oldřicha Macháčka je nutno dodat, že se přátelsky stýkal se známými levicově orientovanými umělci té doby, nejen s Vítězslavem Nezvallem, ale také s Františkem Halasem, Josefem Věromírem Plevou, Jiřím Tauferem, Košťou Bieblem – který spáchal sebevraždu –, Marií Pujmanovou, Karlem Konrádem a jinými, jejichž názory přejímal. Karel Konrád mně při setkání na Národní třídě řekl: „Člověče, kdybych věděl jistě, že je na onom světě opravdu líp, hned bych to tady zabalil.“ Sebevraždu spáchal později i Jiří Frejka a také osobní tajemník Václava Kopeckého Libor Kosař. O těchto širších souvislostech se ovšem ve Věstníku psát nemohlo.

Jaké byly Vaše kompetence?

Řídil jsem práci sekretariátu ústředního ředitelství ČSF a činnost tzv. štábních útvarů, odboru plánování, financování, oddělení právního a kontrolního, aktivity školské, publikační a také sbírky, do nichž patřil i váš nynější Národní filmový archiv. Nepodléhalo mně oddělení kádrové a personální, kde se prosazoval dál řídící vliv ministerstva a ÚV KSČ. Mým hlavním úkolem bylo koordinovat činnost všech složek k optimálním výstupům, jak se to dnes nazývá. V první době šlo především o zvládnutí chaosu a o zavedení řádu, což se myslím podařilo.

Jaké byly vztahy mezi jednotlivými lidmi, např. mezi ředitelem Macháčkem, ministrem Kopeckým a dalšími?

Právo zasahovat do řízení filmu si osoboval pod vlivem Leninova výroku, že „nejdůležitějším uměním je pro nás film“, kdekdo, nejen odpovědný ministr, ale i ústřední orgány KSČ a jejich samovládný aparát, z čehož vznikaly někdy až absurdní situace. Např. bylo rozhodnuto, že dramaturgický plán výroby hraných filmů má schvalovat samo politbyro, a to nejen navržené tituly, ale i širší výběr. Představte si tu horu scénářů, které tam nikdo nedokázal ani přečíst!

Proti sektářsky dogmatickým názorům, které tyto kruhy prosazovaly, čelili ve Filmové radě, jejímž předsedou byl Jiří Hendrych. Do Rady ovšem tajemník ÚV KSČ pro ideologii Gustav Bareš dosadil aparátníky, např. osobního tajemníka Rudolfa Slánského Bohdana Rosu, Viléma Kúna a další, kteří zavrhováním hodnotných předloh někdy až pod nesmyslnými záminkami tlačili filmovou tvorbu k vyrábění duchaprázdných plakátů. Kopecký a Macháček v tom lavírovali, jak se dalo. Něco se uhádalo, něco ne – a podle toho to dopadalo: S výsledky nebyli spokojeni ani ti nahoře, ani lid dole.

Ty poměry ilustruje nejlépe dokumentární film, který se natáčel k oslavě padesátin Rudolfa Slánského na příkaz a pod permanentním dohledem Václava Kopeckého. Než byl dokončen, došlo k politickým procesům a Rudolf Slánský byl jako velezrádce odsouzen a popraven. Ministr Kopecký musel toto své těžké pochybení ve vztahu ke gottwaldovskému vedení rychle napravit tak, aby po něm nezůstalo stopy. Dostali jsme příkaz, aby všechny podklady k němu a filmové materiály byly zaslány na ministerstvo, kde byly skartovány jistě tak, že z toho filmu nezůstalo ani okénko. Tak zanikl zajímavý doklad o tom, jak se v té době vytvářely politické dokumenty. Podobné to bylo i s doporučením

generála Reicina jako odborného poradce pro tehdy nerealizovaný film *Sokolovo* a v jiných případech. Podléhání „druhému centru“ musel ovšem někdo odpykat – a tak Václav Kopecký přesunul všechnu odpovědnost na ústředního ředitele, který tak musel snímat jeho hříchy, ačkoliv se proti mnohému, co mu bylo shora nařizováno bránil, jak mohl.

V této souvislosti je vhodné připomenout, že vedle aparátnického „druhého centra“ existovalo ve filmu a mělo značný vliv i jakési „třetí“ centrum, které tvořili respektovaní umělci, jejichž postoje utvářely obrannou linii proti němu. Patřili k němu vedle Nezvala také nerozluční přátelé Jan Werich a Jiří Trnka s okruhem svých spolupracovníků. Když se připomínal význam kavárny Slavie v souvislosti s jejím zašantročením po roce 1990, vybavovaly se mně živé vzpomínky na stůl, který tam měl rezervován Jan Werich a kde se pravidelně scházeli s Jiřím Trnkou a uměleckými přáteli. Když jsem tam přišel s Oldřichem Macháčkem poprvé, zvedl Werich hlavu k lampě zavěšené nad jeho sedadlem a řekl velmi hlasitě: „Tak to můžete zapnout, už jsme tu všichni.“ Z rozhovorů s Václavem Kopeckým zřejmě poznal, že stůl je odposloucháván Státní bezpečností, a využíval toho, aby touto cestou říkal věci, které jinak nebylo možno nahlas projevovat. Kopecký si zase mohl tím tajným sledováním vytvářet obrázek o tom, jak smýšlí umělci, bez jejichž součinnosti by se nemohl nadít ve filmové tvorbě dobrých výsledků. Tito respektovaní umělci tak tvořili v autoritativním režimu jakýsi svérázný ostrůvek svobody.

Jednou jsem Jana Wericha potkal na Barrandově a povídá: „Když říkám nahlas lidem hesla, která tu máte na plakátech, všichni se smějí. Ale proč se – pane doktore – nesmějí, když si je sami čtou?“

Můžete si vzpomenout na tu podivnou záležitost zadání výroby na katafalk Klementa Gottwalda?

O tomto kuriózním úkolu jsem nebyl přímo informován, celou záležitost vyřizoval náměstek pro techniku František Pilát. Po smrti Klementa Gottwalda rozhodla vládní komise vedená jeho zetěm doktorem Alexejem Čepičkou, že jeho tělesné pozůstatky mají být po vzoru Vladimíra Iljiče Lenina nabalzamovány a uloženy v Národním památníku na Vítkově. Projektem úpravy památníku byl pověřen prof. ing. arch. Jan Zázvorka, který domluvil se svým synem, známým filmovým architektem Janem Zázvorkou, zhotovení makety katafalku na Barrandově. Komise návrh schválila s tím, že výroba posmrtné schránky má být zajištěna také ČSF, což byl úkol z technologického hlediska nesmírně náročný, neboť šlo vlastně o chladicí zařízení s odpovídajícím příslušenstvím. Vystalo proto mnoho obtíží, při nichž nechybělo podezírání ze sabotáže. Zadaný úkol byl nakonec jaksi splněn a mumie státníka, zhotovená s pomocí sovětských odborníků, zaujala určené místo v Památníku. Vlivem následujících událostí v Sovětském svazu byl později katafalk zrušen a Gottwaldovy pozůstatky byly zpopelněny. Je to jistě zajímavý příklad, jak těžké je budovat národní Památník pro děravou paměť historie.

Jaký byl odchod Oldřicha Macháčka z filmu a jaké vůbec byly příčiny jeho odvolání?

Macháčkův odchod nebyl pěkný, jak už to při odstranění činitele v tak vysoké funkci bývá. Myslím, že byl především odvetou za označování Jiřího Hendrycha za představitele

„druhého“ centra ve filmu. Ministr Kopecký chtěl eliminovat vliv Jiří Hendrycha jako svého protihráče řízeného sekretariátem ÚV KSČ a Macháček jednal v jeho linii. Hendrych však obdivuhodně přestál všechny čistky padesátých let a zachoval si velmi vlivné postavení ve straně. Ředitel Macháček si musel toto pochybení odpykat. Aby byl zbaven možnosti se bránit, musel být také vyloučen z KSČ, jejímž členem byl od založení strany v roce 1921. O podrobnostech tohoto řízení mne neinformoval. Vím, že mu byly mj. vytýkány dobré styky s lidmi jiného smýšlení a „maloměstšácké způsoby“, oslovování „pane“. Pravda je, že po celou dobu, co jsme se znali, mně říkal „pane doktore“, ačkoliv jsem byl po sloučení sociální demokracie s KSČ také členem strany, ale tak mě oslovoval i Václav Kopecký. Macháček byl tedy stranicky zhanoben a bylo mu nabídnuto podřadné místo v Ústřední sociální pojišťovně v Praze, které zastával až do odchodu do důchodu. Mnozí filmoví tvůrci oceňovali jeho vynikající organizační schopnosti, tolerantnost a citlivý vztah k umělcům a zůstali jeho upřímnými přáteli až do smrti. Utonul v síti intrik stejně jako mnozí jiní schopní lidé před ním a po něm.

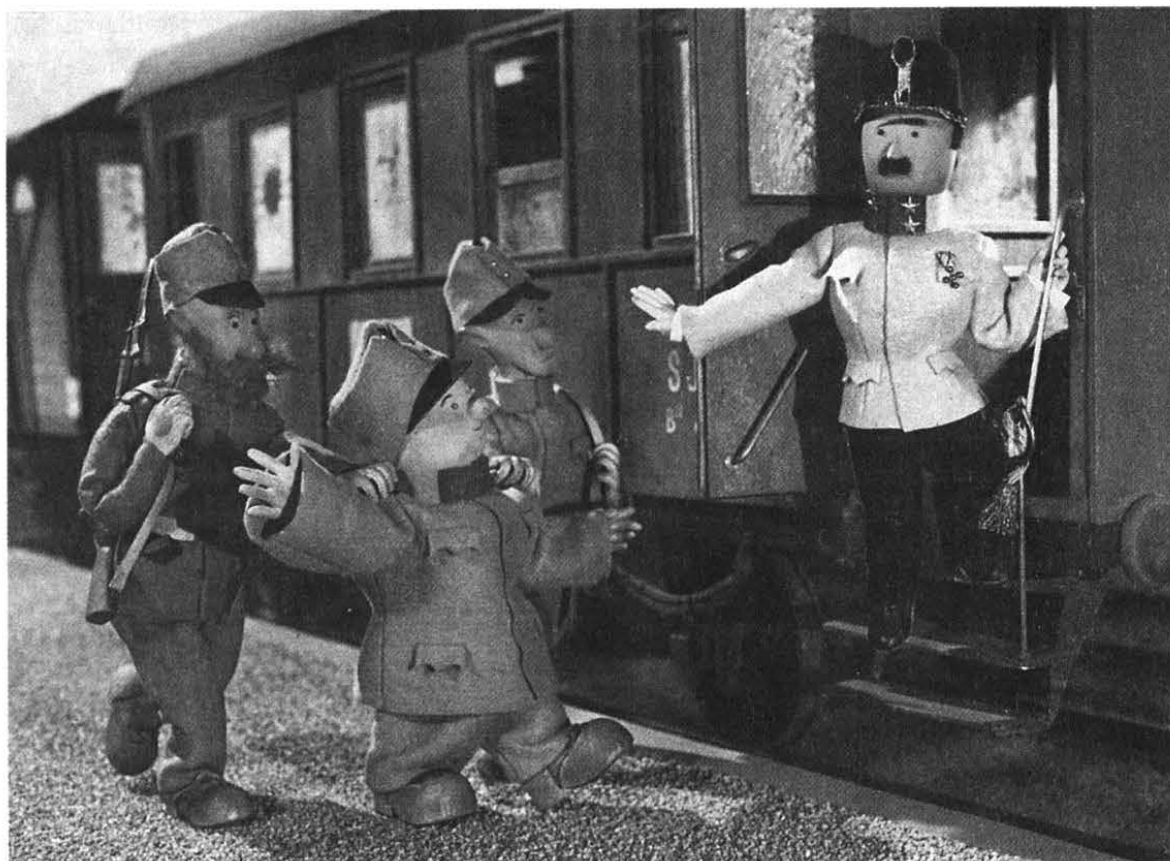
Při studiu dobových materiálů je těžké si představit básníka Vítězslava Nezvala ve funkci úředníka. Jak si ho pamatujete vy?

Vítězslava Nezvala jsem poznal jako blízkého a oddaného přítele Oldřicha Macháčka, věnoval mu svou báseň Na břehu řeky Svratky. Plnil svou funkci zvláštního poradce pro věci filmu s ohromným zaujetím a měl pro ni také všechny předpoklady. Protože ve vztahu k vedení KSČ byl vždycky „v linii“, požíval nejen u Kopeckého, ale i u Gottwalda velký respekt. (Václav Kopecký vydal v Moskvě sbírku básní pod pseudonymem Matýsek a byl si dobře vědom, že umění není jen jakási nenáročná hříčka.) Nezval nezneužil nikdy svého výsadního postavení k tomu, aby někomu škodil. Stavěl se energicky proti sektářským tažením proti jinak smýšlejícím umělcům a jejich pronásledování a pomáhal, kde mohl. Nebyl zdaleka tak zaslepený, jak se mu přisuzuje: Když mně předával čerstvý výtisk svého Zpěvu míru, poznamenal jakoby mimochodem: „Ta strofa o Stalinovi se může vypustit, aniž by tím hodnota básně utrpěla.“

Svou funkci nepovažoval za nějakou sinekuru. Měl kancelář na ústředním ředitelství ČSF na Jindřišské ulici v Praze, kterou jsem mu dal zařídit vedle své, naše sekretářky byly ve společné místnosti. Docházel do služby denně, byl dobře informován o všem, co se dělo a pracoval s velkou vervou. Vyřizoval jsem pro něho i mnohé osobní záležitosti a myslím, že jsem si získal i jeho upřímné přátelství. Nemohl zabránit všem ideologickým deformacím vnucovaným filmové tvorbě, ale byl nepochybně vlivnou oporou všech umělců, kteří usilovali o tvorbu vpravdě hodnotnou.

Do vašeho okruhu činností v rámci filmu bylo zařazeno také Karlínské divadlo. Můžete přiblížit tuto kapitolu?

Velká budova karlínského varieté byla původně přidělena Umění lidu, organizaci, která měla naplňovat skutky toto ideální heslo, v praxi však tonula v nesnázích a s Karlínem si nevěděla rady. Podezřívám Nezvala, že v té situaci právě od něho vzešel podnět, aby se karlínské scény ujal ČSF, protože ten záměr mohl spojit s vyhlídkou, že se tam budou inscenovat pod jeho přímým vlivem také jeho hry.



*Při tvorbě výtvarné podoby nadporučíka Lukáše z Osudů dobrého vojáka Švejka
si Jiří Trnka „vypůjčil“ tehdejší podobu Svetozara Vítka*

Foto archiv

Tak k těm kompetencím, o nichž jsem vám říkal, přibyla ještě péče o Hudební divadlo v Karlíně. Do divadla jsme začlenili jako stálé hudební těleso celý orchestr Karla Vlacha, jako šéfredaktora jsem přijal Jiřího Frejku, který byl v té době také v nemilosti a našli tam útočiště i jiní „problematičtí“ umělci, jako Vlasta Burian nebo Soňa Červená. Snažili jsme se vytvořit z karlínské scény moderní, soudobé české hudební divadlo a dosáhli jsme v tom směru některých pěkných výsledků. Například Frejkova adaptace Tylovy *Paní Marjánky, matky pluku* s hudbou Václava Trojana patří nepochybně ke klasickým inscenacím tohoto žánru.

Karlínské divadlo zasáhlo pak do Nezvalova života hluboce i jinak. Hrála se tam jeho půvabná adaptace *Tří mušketýrů*. Při této příležitosti se seznámil s Olgou Jungovou, s níž pak měl syna Roberta. Nezval také vášnivě rád maloval. Získal po Rudolfovi Kremličkově ateliér v Pařížské ulici. Fáfinka, Nezvalova oddaná celoživotní družka, mně věnovala po Nezvalově smrti v upomínku jeho malířský stojan, který mám dodnes.

Za jakých okolností jste se stal vedoucím Správy studií dětského, kresleného a loutkového filmu?

Co se mě týče, Oldřich Macháček, když tušil, jaká pohroma se na něj hrne, chtěl uchránit své nejbližší spolupracovníky, aby nebyli postiženi spolu s ním, a proto zorganizoval

přesun na jiná pracoviště nejen mě, ale i doktora Milana Tučka a Vlastimila Harnacha. Z hlediska organizačního nešlo o nějaký účelově vytvořený orgán: Založení studia dětského filmu bylo ČSF uloženo usnesením ÚV KSČ, studia animovaného filmu byla stále jaksi bezprizorná a nebylo řešeno distribuční uplatnění jejich produkce. Ve společné správě těchto studií šlo především o to, aby se jejich vedoucí umělci domluvili, na čem budou pracovat, a aby na tomto základě byla také vytvářena koncepce uplatnění této tvorby v kinech. Ta se uskutečňovala sestavováním pásem filmů pro děti, která měla pochopitelně široké uplatnění. Správa studií měla kolektivní vedení složené z jejich vedoucích umělců. Jeho členem jsem byl také já jako vedoucí správy zajišťující jejich provoz.

Spolupráce tam byla vynikající, protože všichni vítali smysluplnou orientaci jejich jinak zcela svobodné umělecké tvorby. Proto mně při mém odchodu zaslali to lichotivé ocenění, jehož xerox jsem Vám předal, a které podepsali doktor Josef Träger, Eduard Hofman, Jiří Trnka, Josef Menzel, Karel Zeman i Hermína Týrlová. Proti mému odchodu protestovala i odborová organizace.

S doktorem Trägrem mě seznámil osobně Jan Werich a od prvního setkání jsme si výborně rozuměli. Činnost Správy studií za dobu mého působení může být názorným příkladem dění, při němž se pod obalem krycích frází vytvářely skutečné hodnoty. Ačkoliv východzí motivací bylo ideologicky výchovné působení na mládež, doktor Träger, pověřený vedením dětského filmu, nebyl naprosto teoretikem ochotným naplňovat takovou tendenci. Žádný z filmů z té doby nenese její rysy a všechny jsou dodnes uváděny pro svou trvalou hodnotu.

Nabídl jsem tehdy příležitost talentovaným umělcům, kteří jí se zdarem využili: Požádal jsem spisovatele Františka Kožíka, aby napsal scénář „na tělo“ nadějně dívky Jindře Kramperové, která slavila úspěchy jako klavíristka i jako krasobruslařka. Jaromír Pleskot podle Kožíkova scénáře pak natočil film pod názvem NA STŘÍBRNÉM ZRCADLE. Blízký Trnkův spolupracovník Břetislav Pojar byl pověřen natočením hraného chlapeckého filmu podle povídky mého brněnského přítele, spisovatele Vladimíra Pazourka, DOBRODRUŽSTVÍ NA ZLATÉ ZÁTOCE. Další Trnkův spolupracovník Stanislav Látal natočil první půvabný hraný film se zvířátky PSÍ STAROSTI. Karel Zeman natáčel v hostivařském ateliéru svou nesmrtelnou CESTU DO PRAVĚKU, ve studiu loutkového filmu v Praze vznikali DVA MRAZÍCI, jejichž postavy namlouvali Jan Werich a Vlasta Burian. Začalo se pracovat na loutkovém ztvárnění *Osudů dobrého vojáka Švejka* s Werichovým komentářem. Jiří Brdečka napsal scénář pohádky OBUŠKU, Z PYTLE VEN!, který natočil Jaromír Pleskot (dnes neméně aktuální). Všichni jsme si v tak vzniklém kolektivu moc dobře rozuměli a umělci oceňovali, myslím, mou schopnost zařazovat účelně výsledky jejich svobodné tvorby do existujícího systému. Proto asi si Jiří Trnka vypůjčil mou tehdejší podobu pro postavu nadporučíka Lukáše.

Studio Bratři v triku, Jiří Trnka, Jiří Brdečka, Jan Werich, Václav Trojan, Eduard Hofman, Josef Menzel a jejich spolupracovníci tvořili i v padesátých letech jakýsi ostrov svobodné umělecké tvorby, dělali, co je napadlo, k čemu je vedl jejich talent, a já jsem to zajišťoval. To postavení měli díky četným zahraničním úspěchům, jimiž se znárodněná kinematografie mohla právem chlubit. Osobní přátelství se všemi těmito umělci, stejně jako s doktorem Trägrem, jsem si uchoval až do jejich smrti.

ILUMINACE

Knihu džunglí jsem nenapsal. Rozhovor se Svetozařem Vítkem

ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM
SPRÁVA STUDIÍ DĚTSKÉHO,
KRESLENÉHO A LOUTKOVÉHO FILMU

V Praze, dne 28. července 1954

Vážený a milý soudruhu,

těžce a neradi přivýkáme myšlence, že jste opravdu přestal s námi pracovat. Rozcházelí jsme se v nejistotě a starostech, a nepodařilo se nám v těch dnech Vám v klidu a podle pravdy říci, jak na nás tento rozchod zapůsobil. Rádi bychom se tedy s Vámi rozloučili espon takto dodatečně.

Vy víte - a Vaše chování nám to stále potvrzovalo - , že mezi Vámi a námi nebyla jen spolupracovnická dobrá vůle a že nás nespojoval jen společný zájem při společném úkolu. Za těch několik měsíců jsme Ve Vás poznali především dobrého člověka a upřímného přítele. Pracovat s Vámi bylo nám opravdu radostí. Vaše neotřesitelná důvěra v dobrou vůči, Váš jasně odůvodněný a hluboko tkvící optimismus v těžkých chvílích první etapy naší práce, Vaše všudypřítomná energie, s jako jste vedl a také sám perně pracoval - to všechno bylo i pro každého z nás zdrojem důvěry a pobídkou k většímu napětí sil, když toho bylo třeba.

A toho všeho jsme najednou zbaveni. Ano, těžce přivýkáme a pochybujeme, zda budeme vůbec kdy moci zcela přivyknout. Je pravda, nikdo není nenahraditelný. Ale my všichni budeme vzpomínat na Vás a budeme si představovat, jak byste kdy jednal a pracoval a vedl nás Vy.

Nepochybujeme, že i v příštím svém povolání získáte úctu a důvěru svých spolupracovníků. Přejeme Vám, aby Vás všichni měli vždycky tak rádi, jak rádi Vás máme my, a abyste i ve své nové práci našel pokud možno takovou radost a takový zdroj nadšení, jaké Vám přinášela práce pro dětský film.

Řekli jsme, že se loučíme. Ne, nechceme se loučit, ale vřele si přejeme: Na shledanou!

Josef Kengel *J. Kengel* *J. Kengel*
A. Týžlová *teman*

Reg. F. 2512/53 XI-1m - Pmt 01 - 5626 - 53

Faksimile dopisu spolupracovníků Svetozaře Vítky

Setkal jste se vy osobně se zásahy sovětských poradců?

V duchu hesla Sovětský svaz náš vzor se ve veškeré politice ÚV KSČ prosazovala někdy až zaslepená podřízenost Moskvě. V padesátých letech v tom směru působil nepochybně už i strach o život. Sovětští režiséři natáčeli na Barrandově (Michail Čiaureli: PÁD BERLÍNA s idealizovanou postavou Stalina!), sovětské delegace přijížděly často na ústřední ředitelství a s velkým zájmem si dávaly promítat západní filmy z Filmového archivu. Já jsem se při té příležitosti setkal např. s Iljou Erenburgem, který chtěl vidět Chaplinův film MONSIEUR VERDOUX, který byl u nás uváděn pod záminkou, že jde o film

protiválečný. Erenburg film po projekci odsoudil, protože z hlediska etického prý nelze obhajovat hanebnost „humánních“ vražd opuštěných žen tím, že válka je společensky organizovaným vražděním ve velkém.

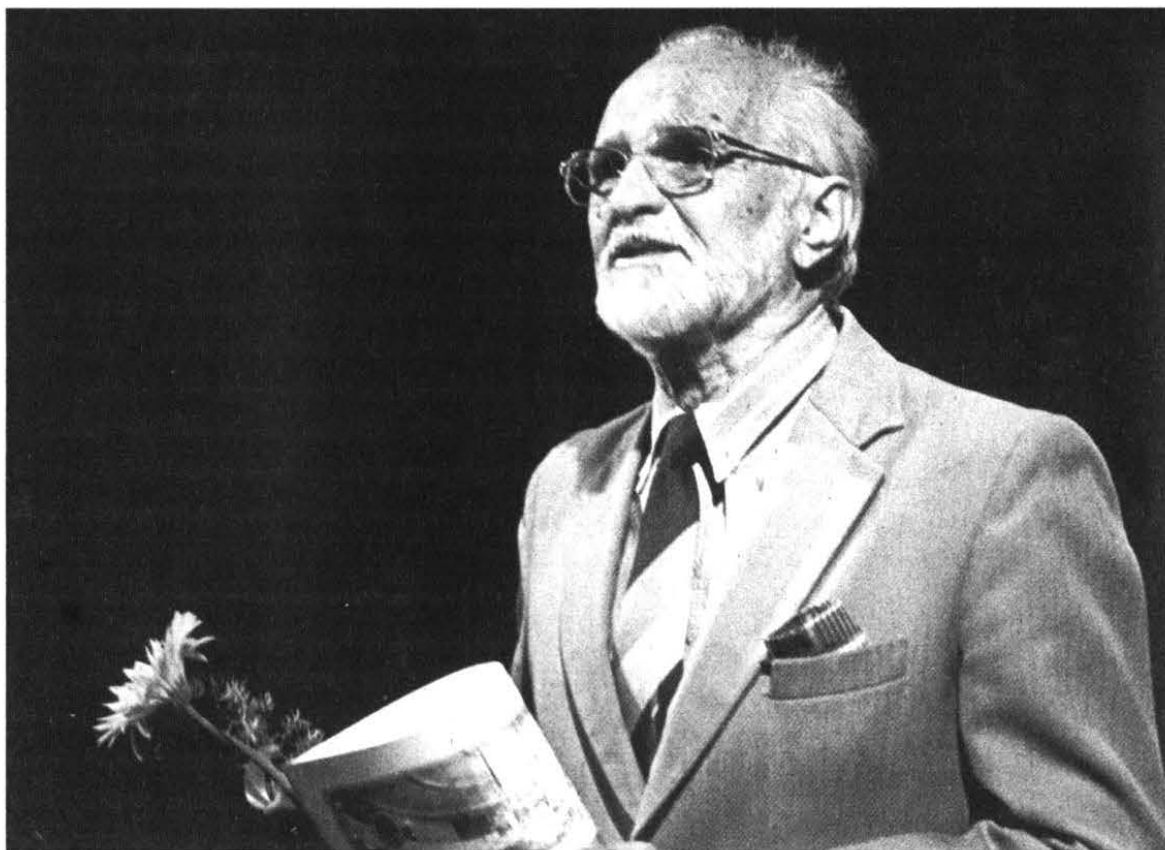
Při jedné takové návštěvě došlo také k rehabilitaci Vlasty Buriana. Vysoká sovětská delegace, unavená dlouhým předváděním budovatelských filmů, si přála vidět nějakou dobrou veselohru. Doktor Milan Tuček jí dal promítnout LELÍČKA VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESE. Ten film byl tehdy „trezorový“ nejen kvůli Burianovi, ale i proto, že scénář napsal dědeček nynějšího presidenta Václava Havla Hugo Vavrečka, ředitel Baťových závodů. Filmaři se přirozeně výborně bavili a ptali se, co nového Burian natáčí. Po sdělení, že je pro své jednání za okupace v nemilosti, prohlásil vedoucí delegace: „Takoví, kteří se provinili, byli u nás taky, odpykali si uložený trest – a mohou dělat dál.“ To byl signál, který vedl k odvolání zákazu Burianova vystupování. Ten pak v Karlíně vytvořil nezapomenutelnou postavu Sekáčka, v již zmiňované Tylově hře *Paní Marjánka, matka pluku*.

Já jsem se osobně setkal se sovětským poradcem jen jednou, když jsem nesouhlasil s dodanou předlohou pro sestavení plánu ČSF, v níž byla rubrika pro „kořistní“ filmy, jimiž jsme nedisponovali, ale nebylo tam místo pro filmy loutkové, které jsme produkovali. Doktorka Mouralová ze SÚP nechtěla mým námitkám vyhovět, a když jsem byl neústupný, odkázala mě na sovětského poradce, jehož dispozice zřejmě nemohla překročit. Ten mně vyložil, že nesmím směšovat plánování s tím, co se skutečně dělá, protože „plán – éto drugoje“. Tím mně ozřejmil otažitost sovětského plánovacího systému, která – jak známo – měla pak v jiných souvislostech mnohem závažnější důsledky.

Připomínám-li Filmový archiv ČSF, myslím, že stojí za zmínku, že ředitel Macháček dal k dispozici všem členům politbyra a jiným odpovědným činitelům na ÚV KSČ 16mm promítací přístroje s tím, že si mohou bezplatně vypůjčovat filmové kopie všech filmů, aby měli jakousi představu o oblasti, o níž chtějí rozhodovat. Jejich žádanky nejsou patrně v archivu zachovány. Od doktora Tučka jsem se však dozvěděl, že jediný činitel, který si vypůjčoval k domácímu promítání jen sovětské filmy, byl Rudolf Slánský.

Údobí, o němž hovoříme, bylo velmi kontroverzní a složité. Jak se to projevovalo v řízení filmu a ve vaší práci?

Když jsem opouštěl ČSF a Prahu, napsal mně spisovatel Josef Kopta, že bych měl napsat novou Knihu džunglí. Ono to tak skutečně vypadalo, ale my jsme se snažili čelit těm neprůhledným vztahům, intrikám a střetům zájmů cílevědomou organizací a snahou umožňovat lidem talentovaným, aby dělali, co umí. Věřili jsme, že tím nejlépe sloužíme skutečným zájmům zestátněné kinematografie. Hemingway napsal, že umění potřebuje nejen křídla, ale také plochu, z níž může vzlétnout. Snažili jsme se toto poslání naplňovat – a já jsem je považoval za svůj celoživotní úkol. Myslím, že mí umělci přátelé právě to oceňovali. Problém, jak lze spojit řád se svobodou umělecké tvorby, zajímal Jana Wericha celý život. Jeho úvahy na toto téma shrnuje jeho shakespearovská adaptace *Falstaffovo babí léto*. Myslím, že se zájmem sledoval, jak jsem to někdy dokázal. V daných poměrech nebylo možno vytvářet podmínky vzletu pro všechny, myslím však, že bylo těmito postupy dosaženo také výsledků, které mají hodnotu trvalou.



*JUDr. Svetozař Vítka při příležitosti oslav
80. výročí divadla v Olomouci v roce 2000
Foto archiv S. Vítka*

Když byla vaše spolupráce ve společné Správě studií dětského, kresleného a loutkového filmu tak dobrá, proč jste po úspěšném zahájení práce odešel?

Když byl ředitel Macháček odvolán z funkce a vyloučen z KSČ za okolností a z příčin, o nichž jsem věděl víc, než bylo žádoucí, pozval si mě náměstek ministra Václava Kopeckého Horák a řekl mně: „Soudruhu Vítka, když to tak se soudruhem Macháčkem dopadlo, a tys byl jeho nejbližším spolupracovníkem, myslíš, že by bylo vhodné, abys v ČSF dál setrval?“ Byl jsem na tuto otázku připraven a již předem rozhodnut, že odejdu. Zeptal jsem se jen: „Jsou nějaké výhrady vůči mé práci? Dělal jsem něco špatně?“ Odpověď zněla: „Vůbec ne, dostaneš nejlepší vysvědčení.“ Pochopil jsem, že mám odejít a mlčet – a to jsem také dodržel.

Knihu džunglí jsem nenapsal – mohla by se ostatně psát na pokračování až do současnosti. Jiří Havelka kdesi později napsal, že Správa studií dětského, kresleného a loutkového filmu byla zrušena, protože se neosvědčila. To plyne zřejmě z jeho neinformovanosti: Eduard Hofman, který převzal mou funkci, mně napsal, že chce pokračovat ve vedení studií v tom duchu a zaměření, jak jsem je vedl já. Jenže ono je snazší věnovat se jen své práci a nekomplikovat si život starostmi jiných a o jiné. Proto se vrátil jen ke svému kreslenému filmu a zřejmě se nenašel nikdo, kdo by se chtěl zabývat žádoucí společnou koncepcí a zajišťovat ji jako já.

Dostal jsem dobrý posudek a byla mně nabídnuta různá místa v Praze, já jsem však dal přednost odchodu z Prahy do Krajského oblastního divadla v Olomouci, kde jsem pak po dvě desítky let uplatňoval principy řízení kulturní umělecké organizace, které jsem si v ČSF osvojil a které se ve výsledcích osvědčily. Myslím, že se mně to dařilo, protože i dnes je připomínána doba mého působení s pochvalou jako „Vítková éra“.

Můžete ještě vzpomenout na Vlastimila Harnacha? A jak s odstupem let vnímáte dění v českém filmu?

Vlastimil Harnach byl vysoce kvalifikovaný ekonom a manažer, byl baťovec. Macháček jej jmenoval svým ekonomickým náměstkem a spolu tvořili tandem, jemuž se dařilo úspěšně řešit četné složité problémy té ohromné organizace. Také já jsem si s ním velmi dobře rozuměl a naše spolupráce fungovala bezvadně. Divil se, proč ředitel Macháček zorganizoval jeho přechod na jiné pracoviště, a ptal se mě na můj názor ještě na Macháčkově pohřbu (Oldřich Macháček zemřel 5. srpna 1990). Řekl jsem mu, že jsem přesvědčen, že i jej chtěl Macháček zavčas „uklidit“.

Harnach později prokázal své vynikající schopnosti i jako ředitel výroby uměleckých hraných filmů na Barrandově. Má nepochybně významnou zásluhu na vzniku slavných filmů nové vlny české filmové tvorby z šedesátých let. V době jejich výroby musel čelit kritice, jak mohl připustit vytvoření filmů, jejichž uvádění v kinech pak nebylo povoleno. Později ho zase kritizovali za to, že jako člen KSČ sloužil odsouzenému režimu, přičemž se přehlíželo, že právě on to byl, kdo výrobu těchto „trezorových“ filmů vůbec umožnil. Ostatně, podobné odhlížení od reality se objevuje i v posuzování tzv. malých scén, které sice musely překonávat mnohé obtíže, ale v základu byly financovány státem. Naše rozvinutá divadelní síť, jež patří k neodmyslitelné skladbě kulturní ekologie našeho životního prostoru, existuje dál jen díky tomu, že se nikdo dosud neodvážil zrušit divadelní zákon z doby socialismu, který stanoví, že divadelní činnost zajišťuje stát.

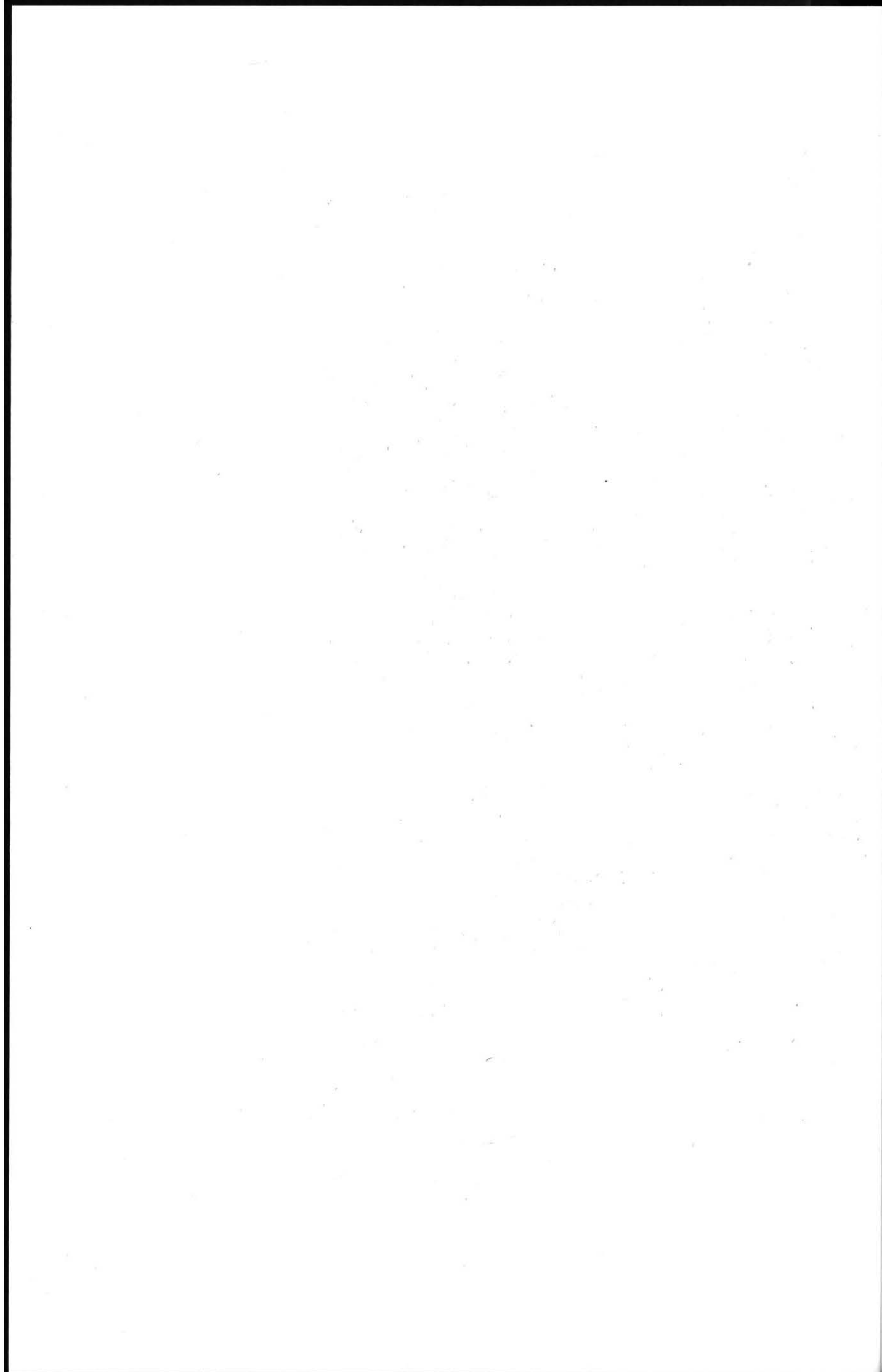
ČSF byl zrušen, Barrandov zašantročen – a důsledky jsou očividné. Když prezident Beneš podpisoval dekret o zestátnění filmu, řekl: „Podepsal jsem dekret rád a s dobrým přesvědčením. Je to po mém soudu správné. Film v takovém malém národě, jako jsme my, je věcí především veřejného zájmu. Za druhé je to otázka veřejného podnikání, protože bude vždy vyžadovat ohromných kapitálů, a konečně je to věc národní výchovy. To jsou tři hlavní důvody, proč jsem to beze všeho a rád udělal.“ Snažili jsme se tomuto poslání sloužit, jak jsme dovedli – a ovšem jak jsme mohli.

Myšlenky vyslovené prezidentem Benešem nejsou za současného stavu naplňovány. Netvrdím, že není možné uskutečňovat filmovou tvorbu i jinak a vím velmi dobře, k jakým chybám docházelo vlivem stranicky státního řízení. Setrvávám však v přesvědčení, že národ a stát, který si chce uchovat svébytnost své kultury, musí ji také náležitě zajišťovat společenskou péčí i ekonomikou. Základní principy organizace a řízení umělecké produkce platí stejně za všech okolností. Nahradí-li veřejný zájem a chyby státního řízení jen zájem o zisk, nemůže to také vést k dobrým výsledkům.

Děkuji vám za rozhovor.

Citované filmy:

Cesta do pravěku (Karel Zeman, 1955), *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (Břetislav Pojar, 1955), *Dva mrazíci* (Jiří Trnka, 1954), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (Karel Lamač, 1932), *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947), *Na stříbrném zrcadle* (Jaromír Pleskot, 1954), *Obušku, z pytle ven!* (Jaromír Pleskot, 1955), *Pád Berlína* (Michail Čiaureli, 1950), *Psí starosti* (Stanislav Látal, 1954).



*Edice a materiály***Za vizí centrálního řízení filmové tvorby***(Úvod k edici)*

Tři zápisy ze schůzí Kulturní rady, jednoho z vrcholných orgánů ÚV KSČ, nás stříhem posouvají první fází poúnorového období, kdy se utvářely a také neustále přetvářely střešní řídicí orgány všech kulturních oborů. Tato institucionalizačně kvasná etapa měla jasný cíl – důslednou centralizaci řízení, která mocenskému centru v ÚV KSČ zajistila dokonalou kontrolu veškerého kulturního života i zásadní vliv na jeho vývoj a směřování. K tomuto účelu byla v září 1948 ustavena při předsednictvu ÚV KSČ Kulturní rada, jejímž úkolem bylo projednávat a rozhodovat „všechny zásadní otázky v oboru ideologie a kultury, výchovy strany a osvěty, legislativní zásahy a opatření v oboru školství, tisku, filmu, rozhlasu, tělovýchovy atd., zásadní rozhodnutí v politice min. školství a min. informací“ a která byla zároveň „odpovědná za celkovou kádrovou politiku v těchto oborech“.¹⁾ Kulturní radě předsedal ministr informací Václav Kopecký, do jehož resortu mimo jiné spadala již od roku 1945 také zestátněná kinematografie. Uvážíme-li, že se rada, mezi jejíž členy patřili dva čeští ministři, dva slovenští „poverenci“ a několik předních funkcionářů aparátu ÚV KSČ a ÚV KSS, scházela jednou týdně (!), vyplyne okamžitě, o jak závažný a vlivný orgán šlo.

Otázky kinematografie se dostaly na pořad jednání hned na druhé schůzi Kulturní rady 4. října 1948. To není nijak překvapivé. Na kinematografii měly komunistické špičky zcela zvláštní zájem. Už od osvobození náležela do resortu řízeného komunistickým ministrem a jako vůbec první zestátněné odvětví národního hospodářství také symbolizovala nastoupený socialistický kurs. Její úspěchy i neúspěchy se okamžitě stávaly argumenty v probíhajícím politickém zápase. Státní monopol na filmové podnikání zavedený Benešovým dekretem č. 50/1945 ovšem zdaleka neznamenal plnou centralizaci oboru. Ta se rodila postupně a byla dovršena teprve a bezprostředně po komunistickém převratu – Kopeckého ministerský výnos o zrušení funkcí devíti zmocněnců pro jednotlivé úseky kinematografického průmyslu nese datum 26. února 1948. Vládním nařízením č. 72 ze dne 13. dubna 1948 byl pak ustaven státní podnik s názvem Čs. státní film, který již zahrnoval veškeré oblasti kinematografického odvětví.²⁾ Tímto krokem byl dovršen proces centralizace z hlediska institucionálního a na řadu přišla otázka vlastní filmové výroby, resp. tvorby, od níž komunistická elita očekávala a požadovala nejen naprostou loajalitu vůči nové politické realitě, ale přímo energické angažmá v propagandistickém působení na veřejnost. Film se měl zásadním způsobem podílet na výchově nového socialistického člověka. Tak se do centra pozornosti dostal problém filmové dramaturgie.

Prakticky již od poloviny třicátých let můžeme pozorovat, jak záležitosti filmové dramaturgie – zpočátku potichu a nenápadně – vstupují na scénu a jak zvolna nabývají na významu. Funkci této specifické složky si kinematografické kruhy začaly náležitě uvědomovat teprve od okamžiku, kdy

1) Ze statutu Kulturní rady; SÚA, ÚV KSČ, fond 19/7 (Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945 – 1955), 758, 1-2.

2) Srov. Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1950*. ČFÚ, Praha 1970, s. 28 – 29.

začaly být jejich filmové projekty vystavovány relativně řádnému schvalovacímu řízení, tedy po ustavení Filmového poradního sboru (FPS) při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností v roce 1934. FPS totiž vázal přidělení dotací jednotlivým projektům na schválení scénáře. Další výraznou pobídkou k etablování filmové dramaturgie jako standardní kinematografické profese byl veřejný zájem na uměleckém růstu domácí filmové tvorby. Ten pak neobyčejně zesílil v letech protektorátu, kdy česká veřejnost vnímala každý jen trochu zdařilý film jako demonstraci národní kulturní vyspělosti a filmové kruhy se za podpory českých úřadů snažily kompenzovat vynucené snižování roční domácí produkce větší péčí o její úroveň.³⁾ Váha dramaturgické (a scénaristické) složky dramaticky stoupla po zestátnění kinematografie v srpnu 1945. Strůjci tohoto radikálního zvratu ve vývoji české kinematografie pociťovali potřebu transparentně odlišit „nové“ od „starého“, ale po stránce dramaturgické měli jasno jen v tom, co všechno už nechtějí.⁴⁾ Tvorba se rozhodně měla ubírat nějakými jinými, novými cestami, měla korespondovat s realitou proměněného poválečného světa, ale jak – to bylo třeba teprve objevit.

Situaci komplikovala i ryze hospodářská dimenze věci. Koncentrace veškerých prostředků do rukou státu znamenala mimo jiné také závazek, že stát zabezpečí chod celého odvětví a postará se o obnovení a rozvoj produkce. Management zestátněné kinematografie si byl velmi dobře vědom, že předpokladem úspěšné a plynulé filmové výroby je kvalitní literární příprava, a proto se snažil získat ke spolupráci s filmem přední spisovatele a básníky. Zároveň pro tuto přípravnou fázi filmové tvorby budoval institucionální mechanismy a platformy. Tak vznikl na podzim 1946 poradní orgán ministra informací Filmový umělecký sbor (FIUS), relativně nezávislé dramaturgické těleso vybavené pravomocemi vydávat závazná stanoviska ke scénářům a rozhodovat o výrobě. Předsedou FIUS se stal spisovatel Jiří Mařánek, přednosta dramaturgického oddělení V. filmového odboru ministerstva informací.⁵⁾ V jeho osobě se zde propojovaly struktury kinematografické se státními. FIUS posuzoval scénáře po stránce umělecké, aspekty kulturně politické mělo na starosti Mařánkovu dramaturgické oddělení na ministerstvu (tzv. státní dramaturgie). Rozšíření sboru v polovině roku 1947 o spolehlivé stranické kádry (Štoll, Kún, Rossa, Hendrych, Klíma) dokládá, jak komunisté v kinematografii postupně posilovali své pozice. Došlo k tomu ostatně v téže době, kdy ministerstvo informací jmenovalo do čela nově zřízených výrobních skupin jako umělecké šéfy režiséry-komunisty. (Na podzim roku 1948 kvalifikuje ministr Václav Kopecký na půdě Kulturní rady tento strategický krok dokonce jako politický převrat, „neboť se tím výroba dostala do rukou soudruhů“.⁶⁾) Po převzetí moci komunisty v únoru 1948 se tlak na FIUS podstatně zvýšil – FIUS to byl, kdo měl nyní zařadit zásadní (a co nejrychlejší) proměnu filmové tvorby v duchu nové politické orientace a prosadit ve filmu dominanci politicko-výchovné funkce umění.

Charakteristická setrvačnost kinematografické výrobní mašinérie komunistického vedení zneklidňovala. Stranickým funkcionářům se zdálo, že film dostatečně nereaguje na únorové události, že stále

3) Srov. Ivan Klimeš, *Stát a filmová kultura*. „Illuminace“ 11, 1999, č. 2, s. 125 – 136 (s edicí stenografického záznamu ze schůzky filmových pracovníků s ministrem Jaroslavem Kratochvílem v červenci 1941, s. 138 – 153).

4) Srov. Jindřich Elbl, *Patnáct let filmové politiky 1933 – 1948*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 8, s. 398 – 399.

5) Členy byli Konstantin Biebl, A. M. Brousil, Martin Frič (rezignoval), Václav Hanuš, František Hrubín (rezignoval), Václav Kadlec, Julius Kalaš, Karel Konrád, Jiří Lhovec, Marie Majerová, A. M. Píša (rezignoval), Jindřich Plachta (rezignoval), Jaroslav Průcha, Jiří Srnka, Bohumil Štěpánek (rezignoval), Otakar Vávra, Jan Zázvorka. Rezignacemi průběžně uvolňovaná místa obsadili Marie Pujmanová, Jan S. Kolár, Vladimír Šmeral. V polovině roku 1947 do FIUS dále přišli Ladislav Štoll, Jiří Hendrych, Vilém Kún, Arnošt Klíma a Bohdan Rossa. Tajemníkem byl Roman Hlaváč, od 1. 5. 1948 pak Jan Poš. Srov. J. Havelka, c. d., s. 47.

6) Zápis ze schůze Kulturní rady 4. 10. 1948; SÚA, ÚV KSČ, fond 19/7, 758. (Viz též naši edici, s. 141.)

vznikají filmy, které svým duchem náleží již překonané minulosti. Během jarních a letních měsíců roku 1948 uzrálo proto v prostředí aparátu ÚV KSČ přesvědčení, že se musí od základu změnit koncepce dramaturgické práce. Už nestačilo opřipomínkovat a po přepracování schválit scénář a pak jej pustit do výroby, to izolované „dozorování“ jednotlivých projektů nemohlo zaručit kýženou proměnu filmové tvorby jako celku. Tak se zákonitě vynořila idea tematického plánu jako základu, od něhož se bude odvíjet literární příprava filmové výroby. Nadále tedy neměl být regulován jen způsob zpracování tématu, předmětem plánované regulace se měla stát již sama volba tématu. To je svým způsobem historicky nejvýznamnější a také nejcharakterističtější novum, které přineslo poúnorové období. Umělecké dílo tak mělo v oblasti filmu vlastně vznikat jen na politickou objednávku, jejíž podstata spočívala v požadavku „umělecko-řemeslného“ opracování předložené politické teze.

Na říjnových schůzích Kulturní rady zastihujeme její členy a přizvané představitele Čs. státního filmu ve chvíli, kdy už je o koncepčních změnách ve filmové dramaturgii víceméně rozhodnuto, hledá se jen konkrétní forma nově nasměrovaného orgánu a konkrétní model, jak budou dramaturgické práce reálně probíhat. Namísto starého FIUS rodí se zde Filmová rada (začala pracovat v lednu 1949) jako vrcholný dramaturgický, kontrolní a *de facto* i cenzurní orgán stojící ovšem mimo kinematografickou strukturu. Jeho předsedou se příznačně stal pracovník kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ (Bohdan Rossa).⁷⁾ Jistou analogii lze spatřovat v Divadelní a dramaturgické radě působící již od dubna 1948 a řídící české poúnorové divadelnictví direktivně a tvrdou rukou.⁸⁾ Úkoly zadané Filmovou radou měla pak na půdě ČSF rozpracovávat tzv. Ústřední dramaturgie (ÚD), kterou tvořili vedoucí tvůrčích kolektivů, skupina přizvaných literátů a dva pracovníci aparátu ÚV KSČ (Vilém Kún a opět Bohdan Rossa).⁹⁾

Jak se tento model osvědčil, to až strašlivě odkrývá zápis ze schůze Kulturní rady z doby o rok pozdější, z 21. listopadu 1949. Dává nahlédnout i do stranického zákulisí, do spleti vyhocených osobních vztahů, dílčích šarvátek i závažných mocenských střetů.¹⁰⁾ Centralizovaná filmová dramaturgie zde opět dostává – a nikoliv naposled – novou podobu, ovšem při zachování dvoukolejného modelu. Konkrétní dramaturgická práce se vykonává a je posuzována i schvalována na půdě Čs. státního filmu, ovšem mimo tuto půdu bdí nad Ústřední dramaturgií Filmová rada s právem veta, která zároveň vypracovává tematický plán. Oba orgány budou transformovány analogickým způsobem: v rámci Filmové rady se vyčlení předsednictvo určené k soustavné práci, zatímco plenum má být svoláváno pouze příležitostně, a podobně je Ústřední dramaturgie postaveno do čela tzv. kolektivní vedení.¹¹⁾ Kritizovaného Bohdana Rossu vystřídá ve funkci předsedy Filmové rady

7) Členové Filmové rady: A. M. Brousil, Alois Jedlička, Václav Kejval, Štěpán Kokeš, Vladimír Koucký, Dominik Ledvinka, dr. Oldřich Mandák, František Nedvěd, Vítězslav Nezval, dr. Otakar Pohl, Bedřich Pokorný, Čestmír Potůček, Karel Šimon, prof. Ladislav Štoll, dr. Vojtěch Trapl, František Vacek, dr. Vladimír Václavík, plk. Josef Vozovský, tajemnice Tařana Navrátilová. Srov. J. H a v e l k a, c. d., s. 32.

8) Analogie je případná i v pojetí dramaturgické práce a v ambici stanovit divadlům tematické plány. Ostatně přítomnost předsedy Divadelní a dramaturgické rady (DDR) Miroslava Kouřila na zasedání Kulturní rady věnovaném filmové dramaturgii jistě nebyla náhodná. Obecně k DDR srov. Alexej K u s á k, *Kultura a politika v Československu 1945 – 1956*. Praha 1998, s. 339 – 341.

9) V první etapě bezprostředně po vzniku ÚD to konkrétně byli: Otakar Vávra, Jiří Weiss, Miloslav Fáběra, Elmar Klos, Miroslav Galuška, Jiří Hájek, Jan Kloboučník, Vladimír Kabelík, Konstantin Biebl, dr. Arnošt Klíma, Karel Konrád, Vilém Kún, Marie Majerová, Jiří Mařánek, Marie Pujmanová, Bohdan Rossa, tajemník Ladislav Hanus. Ústředním dramaturgem se stal Zdeněk Míka. Při ÚD byl zřízen rovněž lektorát vedený zpočátku Karlem Smržem. Srov. J. H a v e l k a, c. d., s. 84 – 85.

10) Tuto dimenzi zde necháváme stranou, neboť se jí v tomto čísle *Iluminace* podrobně věnuje Jiří Knapík ve studii *Filmová aféra L. P. 1949* (s. 97 – 119).

11) První kolektivní vedení ÚD tvořili František A. Dvořák (předseda), Jiří Hájek, Václav Wasserman a Jaroslav Zrotal. Srov. J. H a v e l k a, c. d., s. 86.

jen další pracovník kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Jiří Hendrych. Snad vedla tato „reforma“ dramaturgických orgánů k byrokraticky funkčnější variantě celého modelu, ale princip zůstal nezměněn. Nešlo ostatně o to, jej měnit, nýbrž učinit tento model z pohledu stranického aparátu životaschopnějším. Jestliže snad některé pasáže zápisu (zejména vystoupení Nezvalova) vzbuzují pocit, že zde byl vůči stranickým dogmatikům probíjen prostor pro autonomnější uměleckou tvorbu, pak jde o zcela klamné zdání. Naopak, právě nyní nadchází čas uskutečňování komunistické představy o státní filmové tvorbě na objednávku vládnoucí politické strany. V dubnu 1950 vyjde Kulturní radou připravené usnesení předsednictva ÚV KSČ obsahující směrnice pro československý film, mimo jiné též výčet preferovaných témat.¹²⁾ Ve snaze dostat těmito směrnici a díky přesložitým připomínkovým a schvalovacím procedurám filmová výroba téměř zkolabuje – v roce 1951 klesne objem roční produkce hraných filmů na pouhých osm titulů. (Pětiletý plán kalkuloval s 52 filmy ročně.)

Pokusme se závěrem pojmenovat některé charakteristické znaky celého tohoto mocenského přístupu k filmové dramaturgii. Předně po celou dobu vlastně hovoříme o hraném filmu. Ne že by Kulturní rada dokumentární a animovaný film zcela ignorovala, ale hlavní její pozornost jednoznačně poutal film hraný. To především vypovídá o jejím velmi vysokém ocenění propagandistických možností umělecké filmové fikce, i když ve hře byl jistě i kalkul s tradičními preferencemi divácké obce. Právě tento zájem stranického aparátu o hraný film jako nástroj politické propagandy přivodil vpád ideologicky zaujatých diletantů do řídicích kinematografických orgánů (viz Nezvalovy komentáře na schůzi Kulturní rady 21. listopadu 1949). Někdejší představy filmových pracovníků, že zestátněnou kinematografii budou řídit odborníci, rozhodně vzaly po únoru 1948 definitivně za své. Elmar Klos vzpomíná, že v roce 1951 tvořili Filmovou radu téměř z poloviny úředníci různých zainteresovaných ministerstev.¹³⁾

Pro celé toto období je rovněž symptomatická bezmezná důvěra v autoritativní kolektivní posuzování individuálního výtvaru. Mnohohlavé sbory dávaly pocítit autoru-individuu svou všestrannou převahu, s vědomím mocenské nadřazenosti oznamovaly jednotlivci, co udělal špatně, co musí předělat, co musí změnit, aby u nich uspěl. Autor zde byl degradován do role řemeslníka, který toliko vykonává pokyny jiných, a jeho dílo – beztak již iniciované politickou objednávkou – bylo obráběno nejen alespoň částečně kompetentními lidmi z Ústřední dramaturgie, ale i naprostými laiky z Filmové rady. Byrokratizace tvůrčího procesu dosáhla právě v poúnorových letech nejvyššího bodu. Původní záměr, že Filmová rada pouze stanoví tematický plán, ale na konkrétní dramaturgické práci se podílet nebude, ukázal se jako naivní. Ambice „dramaturgovat“ Filmovou radu nikdy neopustila, a tak každá filmová povídka i dokončený scénář musel projít několikanásobným připomínkovým a schvalovacím řízením, což činilo z literární přípravy nekonečně dlouhý proces bez jistého konce.¹⁴⁾ (Některé konkrétní případy se dokonce řešily ještě na půdě Kulturní rady.) Výrobě pak zákonitě chyběly připravené a schválené scénáře.

12) *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu.* „Rudé právo“ 30, 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3. Přetištěno in: *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945 – 1980).* ČSFÚ, Praha 1981, s. 67 – 71.

13) Klos uvádí rovněž památný výrok jednoho z nich: „Vy filmaři s tím dramaturgickým plánem naděláte řečí. Já bych shromáždil úkoly jednotlivých resortů, vytipoval ty nejdůležitější, sestavil z nich tematický katalog pro autory – ať si s tím oni lámou hlavu.“ Elmar Klos, *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé.* ČSFÚ, Praha 1987, s. 55.

14) Příklady z připomínkové praxe srov. Ivan Klimeš, *Matka a dítě. Čtyřicet pět sekund dialogu v Usměvavé zemi (1952).* „Iluminace“ 6, 1994, č. 4, s. 47 – 73.

Ale ani dokončený film to neměl nijak lehké. Byl samozřejmě posouzen v prostředí ČSF, ale to nestačilo, musela jej schválit také Filmová rada. Na její úsudek se však již zjevně neodvažovala spolehnout Kulturní rada, která ze svých řad pro jistotu utvoří subkomisi pro věci filmu o 7 až 8 členech a na své 36. schůzi v listopadu 1949 rozhodne, že „Kulturní rada bude sledovati filmy ve výrobě a budou jí předváděny všechny hotové filmy. Bude učiněno opatření, aby žádný film nebyl veřejně promítán, dokud jej neshlédne Kulturní rada...“¹⁵⁾ Ale ani to ještě nestačí, i názor Kulturní rady je třeba raději pojistit a dovršit tak tu schvalovací odyseu po dostředivé centralizační spirále až na její samotný vrchol: Kulturní rada „též určí, které filmy bude třeba předvésti soudruhu prezidentovi“.¹⁶⁾ Teprve teď měli konečně všichni alibi.

Ivan Klimeš

Archeografický úvod

Editované dokumenty jsou uloženy ve Státním ústředním archivu, ve fondu 19/7 (Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945 – 1955), který je součástí archivu ÚV KSČ. Usnesení měla ve všech třech případech formu dvojice cyklostylovaných stran, u vlastních zápisů ze schůze jde o strojopisné kopie na průklepovém papíru (7, 4 a 16 stran) formátu A 4.

Při editorském zpracování textu jsme bez vyznačení opravovali překlepy a doplňovali chybějící interpunkci. Nekodifikované zkratky jsme rozepisovali, ustálené zkratky píšeme podle dnešního úzu (*apod.* m. a *pod.*, *např.* m. *na př.*). Sjednotili jsme kolísající pravopisné tvary cizích slov ve prospěch převažující modernější varianty (*téma*, *tematický* m. *théma*, *thematický*, *metoda* m. *methoda*). Opravili jsme chybně psané jméno *Šafránek* na správné *Šefránek*, stejně jako jméno *Mika* na správné *Míka*. Dvojí pravopisnou verzi jména *Rossa*, resp. *Rosa*, jsme sjednotili na *Rossa* (jak se také dotýčný podepisoval). Kolísání mezi *dr.* a *Dr.* jsme vyřešili ve prospěch převažujícího tvaru *Dr.* Zachovali jsme ojedinělý výskyt archaického plurálu *účele* (m. *účely*), akceptovali jsme rovněž pro editované dokumenty typické skloňování zkratk včetně jejich pravopisného řešení (např. *FIUSu*). Opravili jsme ve všech výskytech chybné *scénarista* na *scenárista*. Z grafické podoby dokumentů jsme do naší edice převzali formu členění textu a způsob zvýraznění (podtrhávání). Názvy filmů píšeme v souladu s převažující variantou v uvozovkách, doplňovali jsme je tedy i tam, kde byl název původně bez uvozovek.

I. K.

15) Usnesení z 36. schůze Kulturní rady 21. 11. 1949; SÚA, ÚV KSČ, fond 19/7, 760, 1. (Viz též naši edici, s. 150.)

16) Tamtéž.

*Edice a materiály***KULTURNÍ RADA ÚV KSČ
O FILMOVÉ DRAMATURGII
1948 – 1949****1.**

1948, 4. 10., Praha. – Výňatek z usnesení a zápisu z 2. schůze Kulturní rady ÚV KSČ, která se po svém vzniku v září 1948 ihned věnovala situaci v Čs. státním filmu. Zvláště se pak zaměřila na problematiku dramaturgie, jejíž reorganizaci chápala jako základní předpoklad revoluční proměny celého oboru.

Zápis schůze Kulturní rady dne 4. X. 1948Program:

- 1) Zpráva o Čsl. státním filmu (akční program, referuje s. O. Macháček),
- 2) zpráva o přípravách k oslavě 31. výročí Říjnové revoluce (referuje s. Sládek)

Přítomní členové Kulturní rady:

S. Kopecký, s. Nejedlý, s. Bareš, s. Černý, s. Hendrych, s. Koucký, s. Pavlásek, s. Šefránek, s. Stahl a pozvaní hosté a experti.

Přehled schůze a usnesení:

- 1) Schválena zpráva s. Macháčka o akčním programu filmu. Závěrem k debatě k tomuto bodu bylo schváleno toto usnesení:
Souhlasíme s tím, aby prozatím dva umělečtí šéfové – Vávra a Weiss – byli ponecháni, ale abychom se orientovali na dramaturgické skupiny jakožto na klíčovou posici v umělecké filmové tvorbě. Jejich práce bude centralisována v ústřední dramaturgii, kde budou shromažďovány všechny náměty a filmové povídky. Rozhodování o tom, zda se film má točit po veškeré přípravě, která předchází v Čsl. státním filmu, má FIUS, jehož reorganizaci provedeme tak, aby to byl širší autoritativní rozhodčí orgán o dílech filmové tvorby. Odpadne mu drobná práce a bude mu příslušet, aby mu centrální dramaturgie předkládala v etapách svůj plán do budoucna. FIUS jest definitivním rozhodčím orgánem.
Schválen návrh s. Bareše, aby soudruzi ve filmové komisi připravili návrh organizace dramaturgie a reorganizace FIUSu.
Schválen návrh, aby s. Nezval byl ponechán na svém dosavadním místě.
Schváleno rozhodnutí, že s. Rossa má prozatím pracovat dále ve straně.

Zásadně schváleno, že Ústav pro film a diapositiv má být výrobně začleněn do Čsl. státního filmu a rovněž výroba zemědělských filmů přenesena do Čsl. státního filmu. Redakčně a ideově bude tato výroba řízena z příslušných ministerstev.

2) [...] ¹⁾

Zápis ze schůze Kulturní rady dne 4. 10. 1948

Schůzi zahájil s. V. Kopecký a vyzval s. Macháčka, aby podal zprávu o Čsl. státním filmu.

S. O. Macháček podal zevrubnou zprávu o akčním programu filmu.

S. Kopecký pak zdůraznil, že problém, na který je nutno se soustředit, jest vyřešení otázky nového uměleckého vedení filmové výroby. Za staré kapitalistické éry ve filmu to vypadalo tak, že byly ustaveny produkční skupiny a šéfem výroby byl vždy produkční šéf, který odpovídal např. Havlovi. Rozhodoval pak o tom, jak se film bude dělati. Tento systém jsme zdědili i my. Před rokem jsme udělali „revoluci“ v tom smyslu, že jsme místo produkčního šéfa výroby, praktika, organisátora a hospodáře, udělali šéfem výroby umělce – režiséry, které jsme postavili v čelo skupin. Tato revoluce znamenala politický převrat, neboť se tím výroba dostala do rukou soudruhů. Bylo ustaveno 6 skupin, 6 uměleckých šéfů-komunistů. ²⁾ Ted' přicházíme do kritického období, protože někteří umělečtí šéfové se neukázali na výši a nezvládli své úkoly; někteří podali rezignaci: Frič, Steklý a Čáp. Z uměleckých šéfů máme jen Vávru, Jiřího Weisse a Borského, který je sice přičinlivým komunistou, ale jeho skupina je sterilní a není schopna práce, zbývá tedy jen Vávra a Weiss. Mezitím se však objevil nový zjev, který dává naději do budoucna. Začaly se tvořit dramaturgické skupiny, jednu vede Fábera a Řezáč. Je to skupina, která film připraví po stránce dramaturgické. Bylo by snad dobré, abychom zbývající umělecké šéfy, pokud se uplatnili, ponechali, ale abychom se přeorientovali na dramaturgické skupiny, kde by se výroba filmu připravila po všech stránkách; dramaturgické skupiny by měly rovněž umělecký dohled společně s FIUSem ³⁾ a šéfem výroby.

S. Dr. Václavík pak obsírně promluvil o nutnosti přenesení těžiska do dramaturgických skupin. Musíme mít skupinu lidí, které budeme moci vést a dát jim hospodářský a politický přehled o všem dění. Dodnes stál v čele umělecký šéf, ale ostatní byli ve volném pracovním poměru a nebylo možno s nimi soustavně pracovat. Jde o to, vytvořit pracovní kolektiv, kde se nic nestane, vypadne-li vedoucí osoba. Ukázalo se, že to nejde, má-li se starati umělecký šéf i o administrativu a hospodářské věci. Věnoval by se práci na dramaturgii a při vyhledávání námětů, všichni by pak tvořili ústřední dramaturgii. Musí být zaměřeni jen na umělecký dohled a klíčové řízení práce. Musíme jim poskytnout vše, co potřebují; chceme překládati stati a články o filmu ze sovětských časopisů, chceme sestavit periodické zprávy, chceme pořádati diskuse, chceme pozvat významné soudruhy, aby vysvětlili význam pětiletého plánu apod. Jsme si vědomi, že není možno, aby tvůrčí pracovník psal film od zeleného stolu, chceme jej poslati do vesnic, továren a závodů. Nato se s. Dr. Václavík zmínil o divadelním filmovém studiu. Z vhodných scénářů chceme udělati vhodné divadelní hry a uvést je na scéně divadelního filmového studia. ⁴⁾

Nato s. Stahl upozornil na to, že problematika filmu jest obdobná problematice rozhlasu, a je proto nutno hledati možnosti, abychom co nejúspěšněji dospěli k úspěchu. Jak na to, jak to zkoordinovati, aby např. film nevysílal lidi do vesnic, závodů apod. a my rovněž.

S. Kouřil podotkl, že otázka koordinace vysílání lidí ven není základní, protože toho nebude nikdy dosti; musíme dáti všem lidem možnost, aby ukázali, jsou-li schopni najíti nová témata. Instituce uměleckých šéfů a skupin, jak trvala, byla založena v dobré víře a postupem doby se vyhranila do stavu, že se skupiny staly uvnitř jednoho státního podniku samostatnými výrobními podniky. Tím, že byla dána samostatná dramaturgie, isolovaly se navzájem a považovaly soutěž za konkurenční činnost ve starém smyslu, tj. držely náměty a nepustily je druhým. Příkladem jest Botostroj, kdy si Vávra usurpoval právo dělati film, ale zlíštil i autor trvali, aby se to udělalo tam. Ukázalo se, že systém uměleckých šéfů odumírá. Resignace jest přirozený důsledek. Steklý se vyjádřil, že tím, že jest šéfem, ztrácí možnost pracovati a tvořiti, že se prostě ztrácí ve spoustě formálních věcí. To, co soudruzi navrhuji, jest věc, která otevírá široké pole umělecké soutěži. Bylo by třeba zařídit, vyskytne-li se námět, aby centrální řízení hledalo nejvhodnějšího režiséra, nejvhodnějšího herce, tak, jak se to dělá jinde. Bylo by to zhospodárnění práce, využití všech lidí a hlavně umělecká soutěž mezi jednotlivými uměleckými pracovníky.

S. Rossa připomenul, že umělecký šéf měl dělati 2 filmy ročně a míti dohled nad skupinou režisérů; výsledek jest ten, že některý šéf neudělal ani jeden film. Svědčilo by to proto, abychom jim vzali administrativu a udělali je skutečnými uměleckými šéfy. Ústřední dramaturgie by se pak skládala z vedoucích dramaturgických skupin. Tam by se zkoumala všechna témata. FIUS by měl mít pravomoc s ústředním ředitelem pro výrobu určovati režiséra.

S. Bareš nato zdůraznil, že nejdůležitější jest tematika filmu. Vytvoříme-li dramaturgické skupiny, přeneseme celkovou tvůrčí práci do společnosti, z čehož pak vyplyne závěr, že dramaturgické skupiny by měly míti centrální vedení ve společnosti. Z toho pak vyplývá problém FIUSu. Musíme si říci, že FIUS zastaral; pro pětiletku se plánuje 52 filmů za rok.⁵⁾ To by FIUS nezvládl; politicky se na výši neukázal, zabýval se maličerným posuzováním dílčích otázek. Provádíme-li reorganizaci, musíme uvažovati o tom, aby FIUS byl sborem, který dává zásadní linii a zásadní schválení. Oni tam pracují detailně na scénářích, což je falešné pojetí úkolů FIUSu; touto prací si nahrazují tematické řízení. FIUS má býti sborem, který by se scházel jednou za 2 – 3 měsíce; na těchto konferencích by si postavil všechny problémy, stanovil si linii a určil úkoly jednotlivým dramaturgickým skupinám. Bylo by třeba sbor reorganisovati, aby nebyl brzdou, ale pružným orgánem ministerstva k tematickému a politickému řízení filmové produkce. FIUS musí zůstat při ministerstvu. Jeho úkol nemá spočívat v detailech, ale v zásadním řízení tematiky. Ministr musí podpisovati každý film, dosud se to nedodržovalo. Nepotřebujeme sbor, který něco posuzuje, potřebujeme sbor, který dává iniciativu.

Pokud jde o centrální dramaturgii, je třeba to racionalisovat; registrace témat a podobně registrace literatury, která vychází, s návrhy na zpracování, iniciativní orgán pracovní,

který by byl přímo při ústředním ředitelství. Dozor nad tím by vykonával FIUS. Filmová společnost kromě serie filmů musí vyrobíti asi 3 velké filmy, které budou pod dozorem vedení společnosti a které půjdou do všech biografů jako událost.

Bolestivou věcí jest otázka zpravodajského filmu. Dále by Slováci měli říci, jak si oni věc představují. Krátký film bychom měli vybudovati. My školíme po linii strany, ale mělo by být ještě podnikové školení.

S. ministr Nejedlý zdůraznil, že hlavní věcí jest tematika, což se týká všeho umění bez rozdílu. Zde se filmová produkce isolovala. Filmová produkce nemůže býti bez nej-
užší spolupráce s jinými produkcemi, např. vědeckými apod. O to je třeba usilovati. Využívání literatury jest doposud jen tak všeobecné.

S. ministr Kopecký jmenoval členy FIUSu a podotkl, že bylo jeho přáním, aby tam byli zastoupeni i vědci. Původně byla filmová rada. Než film přijde do výroby, jde do FIUSu ve formě povídky ke schválení, pak tam přijde scénosled a scénář. Ve FIUSu postupují tak, že film je přidělen některému členu, který ho přečte a v příští schůzi podá recenzi. Reorganisovaný FIUS by mohl býti tím, který řekne: ano, tento film se bude dělat a pak za tím stojí celou svou autoritou. FIUS by dostal věc úplně připravenou v dramaturgii, která by ručila za uměleckou přípravu filmu. Při konfliktu mezi FIUSEm a dramaturgií rozhoduje ministr informací. FIUS by měl ale nejen schvalovati filmy, ale i kontrolovati režiséra a herce.

S. Bareš dodal, že FIUS by kromě toho měl za úlohu udělati generální rozpravu o filmovém plánu na celý rok. Odpovědnost za film bychom mohli nechat centrální dramaturgii, protože nejlépe zná osobní poměry; dnes není nebezpečí, že se tam budou uplatňovati skupinové zájmy. Filmová dramaturgie by mohla předložiti s filmem návrh na uměleckého vedoucího.

S. Dr. Václavík navrhuje, aby ve FIUSu zasedal vedoucí dramaturgie s hlasem poradním.

S. Bareš doporučuje, aby FIUS byl rozšířen, mohl by míti asi 50 členů.

S. Kopecký nato formuloval usnesení:

Souhlasíme s tím, aby prozatím 2 umělečtí šéfové byli ponecháni, ale abychom se orientovali na dramaturgické skupiny jakožto na klíčovou posici v umělecké filmové tvorbě. Jejich práce bude centralisována v ústřední dramaturgii, kde budou shromažďovány všechny náměty a filmové povídky. Rozhodování o tom, zda se film má točiti po veškeré přípravě, která předchází ve filmové společnosti, má FIUS, jehož reorganisasi provedeme tak, aby to byl širší, autoritativní rozhodčí orgán o dílech filmové tvorby. Odpadne mu drobná práce a bude mu příslušet, aby mu centrální dramaturgie předkládala v etapách svůj plán do budoucna. FIUS jest definitivním rozhodčím orgánem.

S. Bareš podotýká, že centrální dramaturgie navrhuje režiséra FIUSu. Jest rovněž důležité, aby ministr podepsal každý film a aby byl poslední rozhodčí instancí.

S. ministr Nejedlý podotkl, že jest velmi nutno rozlišovati iniciativu a provádění. Jde o to, aby se našla forma co nejširší iniciativy, aby se našla forma, kde iniciativa jest jedna věc a provádění druhá věc.

S. Bareš se rozhovořil o tom, co nám schází a co FIUS nedělal; potřebovali bychom cílevědomě zaměřená témata. FIUS musí jednou za půl roku udělati tematický plán, které

filmy se mají točiti, na které ještě nejsou začaty povídky, ale na které jest třeba objednat u 10 autorů stejnou povídku a vybrati tu nejlepší. Postrádáme plánovitou činnost. Schází nám témata dopředu, např. generační problém vesnice.

S. Hendrych konstatuje, že dnes jest v podstatě dosti současné tematiky, ale je to tematika, která se zabývá problémy pokvětnovými. Je nebezpečí, že příští rok, kdy budeme v rozběhu pětiletky, budeme míti spoustu filmů, které se budou zabývati různými obtížemi již překonanými. Proto je nutné míti tematiku, která bude hledět dopředu. Pokud jde o iniciativu, mohli bychom to dělati tak, že budeme zváti ministry, pozveme si dělníky ze závodů k tvůrčím konferencím a jistě se vynoří spousta problémů, z nichž je možno čerpat.

S. ministr Kopecký zdůraznil potřebu mládežnického filmu; nový typ inteligence vyjde z dělnické třídy.

S. Pilát navrhuje, aby se nějaký orgán zabýval rámcově i tematikou dovozní. I zde je třeba plánovati. Nestačí hovořit o tematicke výrobní, ale o všem, co přijde do kin.

S. Bareš navrhuje, že soudruzi ve filmové komisi by měli připraviti návrh na dramaturgické skupiny, na centrální dramaturgii a reorganisaci FIUSu. Zařídí s. Rossa do příští schůze.

S. Šefránek vyslovil požadavek, aby Slováci byli zváni dříve, aby znali program a členové si mohli přizvati experty. Na Slovensku je rovněž tematika hlavní otázkou. I na Slovensku jest důležitou otázkou dramaturgických skupin a centrální dramaturgie. Náměty slovenské dramaturgické skupiny by měly býti posílány do centrály a z některých by mohly býti celostátní filmy. Co se týká dramaturgie, týká se i školení a orientace slovenských pracovníků. Bylo by správné dělati to společně; slovenské pracovníky však je nutno školit nejen z Prahy, ale i z Bratislavy.

S. ministr Kopecký vysvětlil s. Šefránkovi, že organizační statut filmu ještě není schválen. Správní sbor se schází normálně, ale pak se rozděluje na český a slovenský. Slovenský pak vede správu slovenské části. Bylo by třeba rozhodnouti, zda je dobře hledati slovenského náměstka generálního ředitele.

S. Václavík navrhuje dělati vše jako jeden celek a rozhodovati, jaké filmy se budou točiti. Organisačně bude na Slovensku samostatný sektor, ale po kulturní stránce to bude společné.

S. Šefránek dodal, že převážná část nedostatků vyplývá z nedostatku spolupráce. Bylo by třeba, připravuje-li se něco v rámci resortu, aby i zárodek této přípravy byl zaslán k vyjádření na Slovensko na povereníctvo.

S. Bareš zdůraznil, že je třeba připraviti schůze Kulturní rady. Všichni členové mají dostat návrhy předem, písemně.

S. Kopecký navrhl, aby v příští schůzi byl schválen filmový statut. Nato požádal členy o rozhodnutí, co je třeba podniknout v případě s. Nezvala, který je na zdravotní dovolené. Po delší debatě přijat návrh s. Bareše ponechat s. Nezvala na místě a učiniti všechno závislé na jeho chování. Nedávati iniciativu ke konfliktu s ním. Jeho funkci budeme neutralisovati. Všechny filmy musí předkládati ministru informací k podpisu.

S. Kopecký pak předkládá k úvaze návrh, aby s. Rossa, který pracoval ve filmové komisi, byl dán do ústředního ředitelství ve funkci generálního sekretáře, kde by kontroloval po ideologicko-politické linii celou filmovou politiku. Po odchodu s. Linharta to bude třeba. Filmovou komisi by pak řídil s. Hendrych.

S. Bareš je prozatím proti tomu, protože s. Rossa má dnes možnost všechny vlivy, které ve filmu působí, smiřovati a vésti na půdě partajní. Jeho úloha ve filmové společnosti by se zmenšila. Později ho uvolníme, ale zatím myslím, že bude lepší, aby se ideová část vyřizovala ve filmové komisi.

S. Macháček souhlasí s názorem s. Bareše a podotýká, že s. Rossa, jest dnes autoritou; funkce generálního tajemníka zatím nebude obsazena.

S. Hendrych dodává, že otázka bude aktuální snad za půl roku, snad i dříve.

S. Málek souhlasí rovněž s návrhem s. Bareše, ježto nyní s. Rossa zosobňuje vliv strany.

S. Černý upozorňuje, že je nutné plánovati otázku úzkého filmu a krátkého filmu. Druhou věcí jsou stranické dokumentární filmy.

S. Bareš se táže, zda by nebylo možné udělati skupinu speciálně pro stranické filmy.

S. Dr. Václavík vysvětluje, že se to tvoří, bude to dokumentační středisko u Krátkého filmu.

S. ministr Kopecký souhlasí, aby byla zřízena zvláštní skupina pro potřeby strany, pokud jde o propagaci jejích cílů a snah. V centrále partaje, v I. kraji pak musí stanovit program. Dáme k dispozici celý aparát a nebudeme hledět na výdaje.

S. Bareš dále navrhuje, že by se měla vytvořiti zvláštní skupina pro instruktivní filmy, přímo s diagramy, ukazovateli apod., abychom mohli učit lidi novým pracovním metodám.

S. Kopecký dává k úvaze, zda by bylo dobře nechat Ústav pro film a diapositiv v pravomoci ministerstva školství. S. Pilát vysvětluje, že tento ústav je zastaralý. Provozně by se to zjednodušilo, kdyby to bylo pohromadě s osvětou. Jedná se o technický a administrativní aparát.

S. Bareš dále navrhuje, aby byl zastaven prodej projekčních přístrojů, na jichž rozdělávání by měl býti udělán plán. S. Pilát vysvětluje, že to je v pravomoci ministerstva vnitřního obchodu, kde jest distribuční komise.

S. Václavík podotýká, že je třeba, aby se výroba všech filmů soustředila u nás, různá ministerstva vyrábějí filmy, např. zemědělství.

S. Macháček souhlasí s tímto názorem, výroba by se měla soustřediti u nás, distribuce pak v těchto ministerstvech.

[...]⁶⁾

SÚA, ÚV KSČ, fond 19/7, 758.

- 1) Usnesení týkající se příprav k oslavě 31. výročí Říjnové revoluce, pracovního postupu Kulturní rady a programu příští schůze.
- 2) V červnu 1947 bylo dosavadních pět výrobních skupin řízených produkčními nahrazeno šesti výrobními skupinami, do jejichž čela postavil ministr informací režiséry jako umělecké šéfy. Vznikly tak tyto skupiny: I. Vladimír Borský (vedoucí výroby Jan Sinnreich). II. František Čáp (vedoucí výroby Antonín Procházka). Po Čáповě rezignaci v lednu 1948 skupinu vedli Miroslav Fábera a Václav Řezáč, vedoucím výroby se stal Bohumil Šmída. III. Martin Frič (vedoucí výroby Zdeněk Reimann). IV. Karel Steklý (vedoucí výroby Ladislav Hanuš). V. Otakar Vávra (vedoucí výroby Karel Feix). VI. Jiří Weiss (vedoucí výroby Vladimír Kabelík). Srov. Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1950*. ČFÚ, Praha 1970, s. 84.
- 3) Filmový umělecký sbor (FIUS) vznikl jako poradní orgán ministra informací na podzim 1946. Byl to vrcholný dramaturgický orgán zestátněné kinematografie složený z předních tvůrčích osobností oblasti filmu, literatury a hudby, dále technických odborníků a zástupců ministerstva školství.
- 4) Míněno je patrně Divadlo filmového studia (nazvané od své druhé sezóny Divadlo státního filmu). Vzniklo podle vzoru moskevského divadla Тѣатр киноактѣра a svou první premiéru uvedlo právě v říjnu 1948. Divadlo, které provozoval Čs. státní film a jehož domovskou scénou se po zrušení Divadla Voskovce a Wericha stal sál v paláci U Nováků ve Vodičkově ulici (dnešní divadlo ABC), mělo poskytnout další pracovní příležitosti i sociální zabezpečení zástupům herců bez divadelního angažmá, kteří byli přednostně k dispozici filmové produkci, které však film nedokázal plně zaměstnat. V roce 1951 bylo divadlo zrušeno. Srov. Eva Š o r m o v á, *Divadlo státního filmu*. „Divadelní revue“ 2, 1991, č. 1, s. 92 – 93.
- 5) Počty vyrobených celovečerních hraných filmů v období tzv. první pětiletky, tedy pětiletého plánu hospodářského vývoje v letech 1949 – 1953: 1949 20 filmů, 1950 20 filmů, 1951 8 filmů, 1952 14 filmů, 1953 15 filmů.
- 6) Dále jednáno o přípravách k oslavě 31. výročí Říjnové revoluce.

2.

1948, 11. 10., Praha. – *Výňatek z usnesení a zápisu z 3. schůze Kulturní rady, na které se v koncepční rovině projednávala reorganizace centralizované filmové dramaturgie.*

Zápis ze schůze Kulturní rady dne 11. X. 1948

Program:

- 1) Zpráva o Čsl. rozhlasu (referuje s. Stahl).
- 2) Organizace státních zpravodajských služeb a Sjezd novinářů (referuje s. Hronek a s. Nedvěd).
- 3) Všeobecný organizační řád podniku Čsl. státní film a reorganizace filmové dramaturgie a FIUSu (referuje s. Málek a s. Rossa).

Přítomní členové Kulturní rady:

S. Kopecký, s. Nejedlý, s. Bareš, s. Černý, s. Hendrych, s. Koucký, s. Pavlásek, s. Stahl, s. Novomeský, s. Pavlík, s. Šefránek a pozvaní hosté a experti.

Přehled schůze a usnesení:

- 1) Schválení Všeobecného organizačního řádu podniku Československý státní film se změnami vyšlými z debaty. Návrh organizačního řádu bude dán ministerstvem

informací a osvěty do meziministerského připomínkového řízení a bude projednán vládou.

- 2) Schválena reorganisace filmové dramaturgie a Filmového uměleckého sboru ve smyslu referátu s. Rossy se změnami vyššími z debaty. Filmový umělecký sbor bude poradním sborem ministra a bude mít tyto úkoly:

- 1) tematické plánování a ukládání konkrétních úkolů filmové výrobě,
- 2) kontrolu filmové výroby ve smyslu ideovém, kulturním a státně politickém,
- 3) organizaci kritiky filmové tvorby.

Sbor bude složen ze zástupců všech složek národního života.

Schváleno vytvoření ústřední filmové dramaturgie, jejímž úkolem bude zpracovávat tematické úkoly uložené filmovým uměleckým sborem, v jejímž čele bude stát ústřední dramaturg a 1 sekretář. Vedle ústřední dramaturgie budou pracovat tvůrčí kolektivy, které budou sekcemi ústřední dramaturgie.

Schválen návrh na jmenování prof. Brousila ústředním dramaturgem.

Provedením usnesených věcí filmových pověřen s. Macháček, Rossa a Václavík.

- 3) [...] ¹⁾

- 4) [...] ²⁾

Zápis ze III. schůze Kulturní rady dne 11. X. 1948

Soudruh Kopecký zahájil schůzi, přivítal povereníky L. Novomeského a A. Pavlíka a jako první bod pořadu uvedl třetí bod programu, tj. Všeobecný organizační řád podniku Čsl. státní film a reorganisace filmové dramaturgie a FIUSu. Nato předal slovo s. Málkovi.

Soudruh Málek obsírně promluvil o Všeobecném organizačním řádu podniku Čsl. státní film a podal vysvětlení k jednotlivým paragrafům. Návrh, který byl rozdán, bude předmětem normálního připomínkového řízení a bude projednán ve vládě. Po dlouhé debatě, již se zúčastnila většina přítomných soudruhů, byl návrh s výhradou změn vyplynulých z debaty schválen s tím, že místo jména STAFILM se použije jména ČESFILM. Pokud jde o vědecký a školní film, výroba patří Čsl. státnímu filmu; tyto filmy budou vyráběny na objednávku pod dozorem ministerstva školství, věd a umění, pro jeho účele. Promítati tyto filmy má právo ministerstvo školství, věd a umění ve své kompetenci. Do organizačního řádu to nebude dáno, vyřeší se to samostatným vládním usnesením nebo dohodou mezi ministerstvem školství, věd a umění a ministerstvem informací a osvěty.

Soudruh Rossa pak obsírně vysvětlil, jak jest organisována dramaturgie dosud. Dosud byla praxe taková, že námět filmu zpracovaný do povídky přicházel do FIUSu, který posuzoval jeho uměleckou a kulturně politickou hodnotu. Po připomínkách se povídka vracela do dramaturgické skupiny, kde byla zpracována ve scénář, který přišel opět do FIUSu, který jej schválil a měl dáti ministrovi k podpisu. FIUS výrobu neplánoval, to, co tam přišlo, buď schválil, nebo zamítl. Další nevýhodou FIUSu jest, že tam zasedají zaměstnanci Čsl. státního filmu a rozhodovali někdy sami o sobě. FIUS rovněž nesledoval postup práce na filmu, takže se stalo, že se udělal film a pak nemohl býti promítán.

Jaká byla praxe ve skupině. V čele byl umělecký šéf, jímž byl někde režisér, který vybíral náměty. Některé náměty se mu zalíbily, na jednom pracoval a několik si jich schoval pro sebe, nepředal je jinému. Umělecký šéf řídil dramaturgii a určoval režiséra; měl kontrolovat denní práci, odpovídal za hospodářskou stránku a měl režírovati za rok 2 filmy. To splnili pouze 2 umělečtí šéfové. Prakticky na to nestačili.

To všechno soudruzi uvážili a došli k názoru, že je nutno změnit organizaci dramaturgie, FIUS zrušiti a na jeho místo utvořiti filmovou radu, která by byla poradním sborem ministrovým a měla by za úkol:

- 1) tematické plánování a ukládání konkrétních úkolů filmové výrobě,
- 2) kontrolovati filmovou tvorbu ve smyslu ideovém, kulturním a státně politickém,
- 3) organisovat kritiku filmové tvorby.

V této filmové radě by byli zástupci všech složek národního života. Filmová rada by se scházela jednou za půl roku ke stanovení rámcového plánu. Určovala by kulturně politické poslání konkrétních témat, jejich formu a případně stanovila experta pro tento úkol, který by byl uložen výrobě k realizaci. Kontrola filmové tvorby by se týkala námětu. Žádný námět by se nesměl rozšiřovati do povídky bez schválení filmové rady. Námět pak zpracovaný v ústřední dramaturgii by se vracel v podobě filmové povídky do této filmové rady, která by posoudila, zda odpovídá představám a po připomínkách by se vrátil do ústřední dramaturgie, která by jej zpracovala do literárního scénáře. Nyní přichází do FIUSu technický scénář. Filmová rada by schválila rovněž režiséra, kterého by navrhovala ústřední dramaturgie. Filmová rada by určila komisi k sledování práce na filmu.

Organisace kritiky filmové tvorby by byla v tom, že před premierou by se film předvedl širšímu plenu tvůrčích pracovníků a z diskuse by jistě vzešlo hodně podnětů.

Dosavadní praxe filmových skupin se neosvědčila. Navrhuje se vytvoření ústřední dramaturgie, zrušení uměleckých šéfů a vytvoření jediného sboru, asi 30členného, z tvůrčích pracovníků, kteří by byli v řádném poměru k Čsl. státnímu filmu. Ústřední dramaturgie by měla za úkol zpracovati tematické úkoly uložené filmovou radou v literární scénář a vyhledávati vhodné náměty v rámci plánu. Rámcový plán by se musel doplňovati. Ústřední dramaturgie by se scházela třeba jednou týdně, ústřední dramaturg by oznamoval úkoly uložené filmovou radou a kolektiv by v diskusi určil zpracovatele konkrétních námětů. Kolektiv by zadával úkoly hlasováním. Zpracovaná povídka by se rozmnožila a zaslala každému členu dramaturgie.

V čele ústřední dramaturgie by stál ústřední dramaturg, který by měl vedle sebe sekretáře, jehož úkolem by byla administrativní stránka tohoto sboru. Staral by se o 2 ústavy – lektorát, kde by se soustřeďovaly náměty, registrovaly náměty a mladé talenty, které se zjistí při soutěžích, a o druhý ústav, tj. školu adeptů filmové dramaturgie, kde by se mladí talentovaní lidé v pracovním poměru školili pod vedením osvědčeného scenáristy.

V dlouhé diskusi, která se rozvinula k tomuto bodu, vyslovili soudruzi názor, že by takováto centralisace nebyla vhodná, bylo by zde nebezpečí zploštění práce ve filmu. Bylo uvažováno o tom, zda by bylo dobré místo výrobních skupin ponechati dramaturgické skupiny, které by byly sekcemi ústřední dramaturgie. Ústřední dramaturgie má míti velikou pravomoc, ale je nutno vytvořiti pracovní kolektivy; ponechati tvůrčí kolektivy, které pracují pod vedením centrální dramaturgie, ale nenechávati to náhodě. Je možno

začít s 5 kolektivy, později jich bude více, 10 nebo 15. Pokud se týče názvu Filmová rada, usneseno ponechat starý název FIUS.³⁾ Nato schváleno poslání uměleckého sboru; souhlasí se s tím, aby byla silná centrální dramaturgie, která by iniciativně vytvořila co nejvíce tvůrčích kolektivů a centralisovaně je řídila. Jako centrální dramaturg navržen prof. Brousil. Organizaci dramaturgie uvede v chod a je za to odpověden s. Macháček, Rossa a Václavík.

[...]⁴⁾

SÚA, ÚV KSČ, fond 19/7, 758.

-
- 1) Další usnesení se týkala organizace sjezdu novinářů a reorganizace tisku.
 - 2) Schválení programu příští schůze.
 - 3) Toto rozhodnutí bylo v dalších týdnech přece jen přehodnoceno ve prospěch označení Filmová rada.
 - 4) Zápis ze schůze dále zaznamenává projednávání otázky sjezdu novinářů a reorganizace tisku a stanovuje program příští schůze Kulturní rady.

3.

1949, 21. 11., Praha. – Usnesení a zápis z 36. schůze Kulturní rady, na které se projednávala zpráva o kulturně politických a hospodářských úkolech Čs. státního filmu a kde byly kriticky posouzeny zkušenosti z desetiměsíčního působení Filmové rady.

Zasedání 36. schůze Kulturní rady 21. 11. 1949

Program:

- 1) Zpráva o kulturně-politických a hospodářských úkolech Čs. státního filmu (ref. s. Macháček).
- 2) Osnova zákona o jednotné soustavě knihoven (ref. s. Kouřil).

Přítomní členové Kulturní rady:

Soudruh Kopecký, Hendrych, Novomeský, Pavlík, Taufer, Štoll, Nečásek, Köhler, Černý, Pavlásek, Koucký a pozvaní hosté a experti.

Přehled schůze a usnesení:

Kulturní rada vyslechla zprávu soudruha Macháčka o současném stavu a kulturně-politických a hospodářských úkolech Čs. státního filmu doplněnou soudruhem Pavlíkem o vývoji filmu na Slovensku. Z dlouhé debaty, která se rozvinula, vyplynula tato usnesení:

- 1) Činnost Filmové rady bude zaměřena k zásadním otázkám a problematice filmové tvorby; nebudou projednávány běžné věci dramaturgie. Tím bude možno omezit

počet jejích schůzí, takže se budou moci zúčastniti i soudruzi pracovně velmi zaprázdňení.

- 2) Kulturní rada doporučuje nové složení Ústřední dramaturgie: ústřední dramaturg – s. Fábera, náměstkové: s. Dvořák a s. Kabelík, sekretář – s. Kún. Plenum by tvořili představitelé tvůrčích kolektivů; literáti se stanou experty Ústřední dramaturgie. (Provede s. Hendrych, s. Macháček.)
- 3) Doporučuje se vytvořiti stranickou skupinu tvůrčích pracovníků, v níž budou též nejlepší režiséři a scenáristé; zde budou po stranické linii diskutovány všechny otázky filmu. (Provede s. Hendrych.)
- 4) Doporučuje se, aby při Kulturní radě byla zřízena subkomise pro věci filmu, složená ze 7 – 8 členů, která by soustavně sledovala všechny otázky filmu a podávala Kulturní radě zprávu. (Provede s. Hendrych.)
- 5) Kulturní rada bude sledovati filmy ve výrobě a budou jí předváděny všechny hotové filmy. Bude učiněno opatření, aby žádný film nebyl veřejně promítán, dokud jej neshlédne Kulturní rada, která též určí, které filmy bude třeba předvésti soudruhu presidentovi. (Provede s. Macháček.)
- 6) Scénář, než jde do výroby, musí být podepsán soudruhem Macháčkem a po vyjádření Filmové rady soudruhem Kopeckým. (Provede s. Macháček.)

Tyto návrhy budou předneseny organizačnímu sekretariátu strany, kde budou řešeny i personální otázky. (Provede s. Hendrych.)

- 7) Schválen program příští schůze:
 - 1) Osnova zákona o jednotné soustavě knihoven (ref. s. Kouřil).
 - 2) Zpráva o lidové tvořivosti (ref. s. Kouřil, s. Pelikán).

Zápis ze zasedání 36. schůze Kulturní rady
21. listopadu 1949

Soudruh Kopecký zahájil schůzi a předal slovo s. Macháčkovi k podání zprávy o kulturně-politických a hospodářských úkolech Čs. státního filmu.

Soudruh Macháček pak podal podrobnou zprávu o současném stavu práce Čs. státního filmu podle podkladů, které byly rozeslány všem členům Kulturní rady. Uvedl, že výroba představuje plnění plánu v číslech a úkolech; měla a má své závažné nedostatky, které se projevují např. v přípravě dramaturgického nebo tematického plánu na r. 1950.

V dramaturgickém plánu jest přemíra jiráskovských témat, která nemohou býti nafilmována tak, jak je v plánu zamýšleno.¹⁾ Proč vykazuje dramaturgický plán vady a nedostatky a proč se objevují tyto nedostatky v dramaturgii vůbec? To souvisí s činností posuzovacích sborů. Filmová rada dostala do svého organizačního řádu jako směrnici tři úkoly:

- 1) aby vypracovala tematický plán,
- 2) aby se věnovala ideové kontrole filmu,
- 3) aby organisovala kritiku filmové tvorby.

V jednacím řádu Filmové rady byly tyto tři úkoly podrobně rozvedeny a bylo řečeno, že jednotlivé složky národního života, které jsou representovány členy Filmové rady, přednesou své potřeby, podněty apod., které se pak stanou východiskem tematického plánu. To se nestalo buď vůbec, nebo v omezeném, nedostatečném měřítku. Dramaturgický plán na rok 1950 jest přehledem toho, co v tvůrčích kolektivech máme připraveno. Soudruh Kopecký při ustavující schůzi Filmové rady 26. ledna výslovně prohlásil, že jí připadá řešiti otázky nové tematiky, rozhodovati o námětech nových filmů a uvésti filmovou tvorbu a výrobu na nové cesty. Na to v odpovědi s. Rossa prohlásil, že Filmová rada nebude sborem dramaturgickým, který by posuzoval filmové scénáře, ale bude se zabývatí tematikou.

Vývoj však svědčí o opaku. Filmová rada se věnovala dramaturgickému posuzování a poradenství, jak jednotlivé fáze od námětu ke scénáři mají býti upravovány a zpracovány. Po letošní cestě členů Filmové rady do SSSR objevila se druhá názorová oblast v tom směru, zda Filmová rada jest vůbec poradním sborem, nebo zda jest filmovým sovětem, tj. rozhodujícím sborem ve věcech filmové výroby. V naší dramaturgii, která byla krátce předtím organisována, se vytvořily poměry tak, že kolektivní odpovědnost byla založena na celém sboru, který měl kriticky posoudit a schválit náměty. Osobní odpovědnost ústředního dramaturga nebyla dána. Poznatky s dramaturgií byly spjaty s osobou zvoleného ústředního dramaturga. K této funkci byl na doporučení soudruhů, kteří ze své funkce politických činníků radili, povolán soudruh Míka. Průběh vývoje dramaturgie ukázal, že to byl omyl spočívající v tom, že soudruh Míka sám položil důraz na činnost administrační a organizační a vlastní úkoly dramaturgické podceňoval, což se projevilo v průběhu schůzí a ve formulaci posudků určených Filmové radě.

Činnost naší dramaturgie a Filmové rady byla podrobena časté kritice našich režisérů, členů Ústřední dramaturgie, kteří v poradách 7. a 11. 7. vyslovili své praktické výhrady; vývoj v nesprávném pojetí vyvrcholil koncem srpna, kdy ústřední dramaturg, na základě poznatků načerpaných v Sovětském svazu sestavil návrh na novou organisaci, ve které navrhoval rozdělení dramaturgie do dvou skupin, při čemž každá měla míti v čele politického komisaře; jedním měl býti s. Kún, druhým s. Rossa.

Soudruh Macháček dále referoval, že si vyžádal souhlas s. Kopeckého, aby o tomto plánu informoval s. Bareše, u kterého byl se s. Rossou. Soudruh Bareš sdělil, že ačkoliv byl před tím navštíven s. Rossou i Míkou, nebyla mu Míkou podána o tomto plánu zpráva. Z rozhovoru se s. Barešem plyne jasně, že takový plán jasně odmítl a zdůraznil, že Filmová rada jest poradním sborem. Vývoj v dramaturgii postupoval tak daleko, že když při promítání ukázkového filmu „Parta brusiče Karhana“⁶²⁾ se soudruh Kopecký rozhodl vyžádati si posudek s. Štolla a Taufera, ústřední dramaturg toto opatření odmítl s tím, že to není pro něj rozhodujícím a že je to příznačné, kdo byl vyvolen k posouzení scénáře. Po tomto prohlášení, po poradě s vedoucími kolektivů s. Macháček zprostil soudruha Míku funkce ústředního dramaturga.

Filmová rada by se měla vrátit k svému původnímu poslání; tento sbor by měl býti zúžen; soudruzi, kteří byli povoláni k posuzování a kritice a ideové kontrole filmů,

přestali do dramaturgie docházeti právě proto, že se Filmová rada dala na takovou cestu, a zůstali tam soudruzi, kteří jsou odborní poradci z těch odvětví, která mají předkládat náměty pro natáčení nových filmů.

Soudruh Macháček předkládá Kulturní radě návrh směrnic pro reorganizaci ústřední dramaturgie; v čele by byl dramaturgický sbor s ústředním dramaturgem, který by se opíral o kolektivy tvůrčích pracovníků. Podle pozměňovacího návrhu s. Hendrycha jest myšlena ústřední dramaturgie tak, že ji mají tvořiti vedoucí tvůrčích kolektivů; v čele bude dramaturg s jedním nebo dvěma zástupci a tajemníkem. Jednotlivé tvůrčí kolektivy by měly býti posíleny ve své práci dobře politicky orientovanými mladými soudruhy, kteří by byli zaměstnanci tvůrčích kolektivů.

To vše se týká výroby.

Na to s. Macháček podrobně referoval o distribuci a kinofikačním plánu. Podotkl, že na výnosu vstupného bude méně o 100 milionů Kč než v r. 1948. Tento pokles však byl již předpokládán a odpovídá rozpočtu stanovenému pro rok 1950, kde jest výnos vstupného uveden již nižší částkou.

V závěru podal s. Macháček ještě zprávu o hospodářské situaci Čs. státního filmu. Podařilo se soustřediti likvidaci všech bývalých německých a soukromých filmových společností a podniků. Čsl. státní film v poslední době rozšířil národní správu nad všemi bývalými filmovými společnostmi; při tom bylo zjištěno, že majitelé těchto filmových společností neustali ve své činnosti, ale záměrně se připravovali na nové pokračování své činnosti. Při převzetí národní správy byly objeveny kopie, negativy, připravené scénáře; bylo počítáno s tím, že Hřebíkův návrh o filmovém podnikání jim přinese možnosti filmové výroby.³⁾

Druhou hospodářskou skutečností jest, že Čs. státní film, až na nepatrné zbytky, má zaknihován veškerý nemovitý majetek. Vlastnictvím státu jest Barrandov, Hostivař, ateliery v Gottwaldově a zejména kina; z celkového počtu přes 300 kin jest zaknihováno 240. Zaknihování nemovitého majetku ve prospěch státu bylo dříve nemožné proto, že majitelé podávali odvolání; teprve vývojem politických poměrů se to umožnilo.

Rozpočet Čs. státního filmu vykazuje přebytek za rok 1949 a pro rok 1950, kdy se počítá s rozšířením výrobního programu a náklady 1,900,000.000 Kč, jest vyrovnán.

Čs. státní film v současné době dokončuje stavbu nejmodernějších laboratoří ve střední Evropě a počítá se stavbou trikového atelieru, stavbou atelierů v Bratislavě a stavbou továren na surový film v Bobrové na Slovensku.

Soudruh Pavlík podal pak doplňující zprávu o rozvoji Čs. státního filmu na Slovensku. Slovenský film vyrábí 3 dlouhé filmy „Přehrada“⁴⁾, „Katka“⁵⁾ a „Trať mládeže“⁶⁾. První dva se zabývají problematikou industrialisace Slovenska. Plán výroby krátkých filmů byl překročen, bylo vyrobeno 25 místo naplánovaných 20 krátkých filmů. Zpravodajský film spolupracuje s pražskou redakcí. V příštím roce bude započato se stavbou atelierů. Pro rok 1950 jsou naplánovány 4 dlouhé celovečerní filmy. Konfiskace rychle pokračuje. Od února 1948 se počet kin zdvojnásobil; nyní jest na Slovensku 460 kin; proniká se do vesnic a vynořuje se problém, co dále. Tato kina jsou ztrátová, nerentabilní. S rozvojem jednotných rolnických družstev posílíme i rozvoj kinofikace. Tím by se mohla zlevnit režie. Soudruh Kopecký souhlasí, že jednotným zemědělským družstvům by se mohl

svěřit provoz kin; může jim být poskytnuta subvence a eventuálně počítati i menší půjčovní. Dále pokračoval s. Pavlík o hospodářské situaci filmu na Slovensku. Rozpočet je ztrátový; je to zaviněno tím, že na Slovensku jest větší obecní dávka než v Čechách o 160 %. Dávka obecní na Slovensku činí 18 % z vybraného vstupného, v Čechách jen 8 %. Bylo to zařízeno v době, když byla kina v soukromých rukách. Současně jest podáván návrh na ÚPV, aby obecní dávka na kinematografická opatření byla stejná v Čechách i na Slovensku. Bude-li dávka upravena, bude rozpočet i na Slovensku vyrovnán.

Povereník vnitra souhlasí a i obce berou již na vědomí, že jejich rozpočet pro příští rok bude o tuto dávku snížen. (Připomínka s. Kopeckého, aby věc byla tlumočena legislativnímu oddělení.)

Co se týče pracovních poměrů, ve slovenském sektoru není žádné problematiky, dobře se pracuje. Před stranou a státem jsou odpovědní za všechnu práci v podniku, za filmovou výrobu a kinofikaci činitelé, členové strany, kteří byli ustaveni, aby tyto funkce konali. Tvůrčí kolektivy i ústřední dramaturgie pracují dobře, ovšem neberou odpovědnost z ředitele výroby nebo oblastního ředitele, kteří musí být informováni, ale jsou odpovědní. Někjaký kolektivní sbor to za ně nedělá a nepřebírá odpovědnost před stranou a státem.

Soudruh Nezval uvedl, že chce doplnit referát s. Macháčka. Způsob činnosti jak Ústřední dramaturgie, tak i Filmové rady již nevyhovuje dnešní situaci. Od sjezdu strany, kdy soudruh Kopecký pronesl svůj referát, v němž narýsoval kulturně-politickou směrnicí, jest věc jasná. Do té doby se snad mohl někdo mýlit. Od té doby musí být pro každého závazné to, co řekl s. Kopecký o socialistickém realismu.⁷⁾ Zdůraznil, že socialistický realismus jako metoda musí vytvořit umění hluboce ideové, ale zároveň životné. Ve filmu jest ta aplikace správná ještě více než kde jinde. Básníci a spisovatelé jsou po léta zapjati do tvůrčího procesu, a přesto mnozí nepochopili věc správně. Kolem filmu jsou lidé, kteří nebyli tak hluboce ideologicky vzděláni; že mají dobrou vůli, o tom není pochybnosti. Ve své snaze vytvořit soudobá díla někde zaběhli příliš daleko. Oddávali se vypichování ideí a ideologii nechali trčeti z díla, místo aby jí dali zhmotnění. Nebylo u nich dosti fantasmie a lyrismu.

Filmová rada se skládá z odborníků, kteří ze svého oboru činnosti měli říci, co je třeba natočit za půl roku, za rok, abychom s filmy nechodili pozdě, aby se snad nevytvořily filmy, které by snad byly vítány v r. 1946, ale v roce 1950 by byly zaostálé a reakční. Nastala však taková situace, že se začalo doháněti a dělala se revize spousty filmů, které byly rychle vytvořeny a Filmová rada tomu měla dát svolení. Proto Filmová rada začala číst scénáře, dělala analýsy scénářů i jednotlivých dialogů. Ve Filmové radě byly pitvány scénáře. Vezmeme-li si sovětský film a naše dobrá díla, vidíme, jak jest to konkrétní. Ideje v tom jsou, ale netrčí ven jako kostra z masa. Jakmile se začala díla takovýmto způsobem posuzovati, ublížilo se jim. Pracovníci pak dostávali direktivy, které nedovedli splnit.

Filmová rada zašla bezděčně tam, kam neměla, a opustila své původní poslání. Scházela se příliš často a oddávala se detailním analýsám, které vyzněly nesprávně. Soudruh Nezval se zpočátku účastnil schůzí a viděl, jak autoři z nich odcházeli podlomeni a zdrceni. S. Plevovi byla povídka Budík tak rozpitvána, že se omlouval, že si vůbec

dovolil pro film psáti. Věci jdou tak daleko nejen ve Filmové radě a dramaturgii, ale i v pobočkách, např. v Brně. Existuje dokument o tom, že se debatovalo o tom, zda se v dětském filmu může objevit prase, protože to znamená jatarnice a jelita a to prý je hrubý materialismus. Bylo by lepší, kdyby se Filmová rada sešla jen několikrát do roka. Ve Filmové radě byla atmosféra taková, že když podal s. Nezval konkrétnější analýsu řeklo se: „no, to je Nezval, umělec“; s. Nezval po svém návratu z dovolené tam vůbec přestal docházet, protože se tam necítil dobře.

Bylo nesprávné, že s. Rossa, předseda Filmové rady, byl členem Ústřední dramaturgie. Je těžké působiti současně ve dvou orgánech; tvůrčí pracovníci měli z toho hrůzu. Věděli, že jejich dílo se jim rozpitvá tak, že na tom nebudou s chutí pracovat. Vezměme např. film „Chceme žít“⁽⁸⁾. Scénář byl slušně postaven Zemanem, který je dobrým režisérem a byl by film udělal snesitelně a nepřeháněl by; po rozboru, kterému to bylo podrobena ve Filmové radě, resignoval a od věci ustoupil, protože si s tím nevěděl rady. Věc se pak dostala do rukou režiséru, který nebyl dobře zvolen. E. F. Burian z toho udělal věc křečovitou a špatnou. Nového román jest přece literárním dílem, které má své hodnoty. Filmaři nabyli dojmu, že to, co řeknou soudruzi, kteří do Filmové rady byli dáni ze sekretariátu strany, jest názor strany. A tak, kdyby z 15 lidí bylo 12 proti, podřídili se z přesvědčení, že musí býti disciplinovaní. Jejich názor byl brán od počátku jako názor strany, proti kterému se nedá nic dělat. Jakmile soudruzi ze sekretariátu řekli „a“, i když většina byla pro „b“, upustilo se od „b“ a schválilo se „a“. S. Nezval uvedl, že jako člen Filmové rady věděl, že s. Rossa odpovídá před stranou za film. Do dramaturgie nechodil, ale bylo mu řečeno, že i tam brali slovo s. Kúna jako slovo strany a jeho postavení jako sekretáře s. Slánského bylo pociťováno autoritativně.

Filmoví pracovníci byli přestrašení, domnívali se, že tam mají politické komisaře; s. Míka se choval hanebně, když mohl říci, že je příznačné, jakými lidmi se obklopuje s. Kopecký, a myslel tím s. Štolla a Taufera.

Filmová rada tak, jak je, nemůže zůstat. Je nutno spoléhati na odborníky, aby dali směrnice, ale jest uvažovati, zda mají býti stálými experty. Soudruh Kopecký když přijel z Košic, měl plán Filmové rady. Viděl ji jako filmový sovět s převahou umělců. I FIUS, kde byla převaha umělců, přes své chyby měl dobrý odhad, zvláště když tam přišel soudruh Hendrych, který dovedl idee prosazovati lidským způsobem. To, co dělala Filmová rada, to bylo vtírání se v uměleckém díle takovým způsobem, jak to umělecké dílo nesnese. Tento orgán se musí přiblížiti tomu, co myslel s. ministr Filmovou radou.

Nebylo nejšťastnější, že se soudruh Rossa na tu funkci uvázel. Konečné posouzení uměleckého díla, jímž film je, musí dělat člověk s převahou uměleckých zkušeností. Dále uvádí s. Nezval, že umělci zajisté mají určité politické vědomosti, ale jsou zvyklí hledati formu vyjádření. A člověk, který nemá zkušenosti s filmem a uměním tomu dává těžko direktivu. Fakt je, že to neklapalo.

Ve Filmové radě se objevil puritanismus, člověk měl dojem, že sedí ve společnosti pastorů; život se tam scvrkal na novinářské zprávy, jako by lidé nebyli lidmi. Fakt je, že umělec tomu rozumí lépe.

Soudruh Kopecký vzpomenuł éry uměleckých šéfů; nestačili na tematiku. Když film byl dobrý, tematika byla špatná. Např. film „Kraťas“⁽⁹⁾ a „Čapkovy povídky“⁽¹⁰⁾. Ukázalo se,

že umělečtí šéfové na to nestačí. Období od května do února bylo obdobím tematického kolísání; po únoru jsme nastoupili jednoznačně cestu k socialismu. Proto jsme kladli veliký důraz na tematiku a pověřili jsme Filmovou radu, aby střežila tematickou linii. Z FIUSu, bývalé Filmové rady, jsme udělali dramaturgii, která se měla zabývat uměleckým projednáváním témat, jež by Filmová rada shledala politicky správnými. Stalo se, že do dramaturgie vnikly cizí elementy neznající uměleckou práci filmu. Bylo to riskantní vzít Míku, vychovance E. F. Buriana, z divadla a dát ho do filmu. Chce vytvořit 2 skupiny filmových tvůrců vedené politickými komisaři. Nemá úctu, kterou všichni cítíme k činitelům jako Štoll, Taufer a ostatní. Rossa nedorostl na tuto roli. Soudruzi jako Štoll, Brousil aj. nemohli do schůzí chodit, zůstal tam však za bezpečnost s. Pokorný a Potůček a s. Rossa se o ně začal opírat a vyjádřil se, „že neví, zda si to nechá s. Potůček líbit“. S. Pokorný má své poslání z hlediska státní bezpečnosti, ale nemůže o věci rozhodovat. Prostě se to zvrhlo a nakonec se z toho stal mocenský zápas. Míkův výrok týkající se s. Štolla a Taufera jest něco neslýchaného a zakládá důvod pro disciplinární řízení. Není náhoda, že se obrací proti soudruhům, kteří se tak exponovali v zápase na literárním poli proti určitému směru. Je v tom souvislost. Nedělejme si iluze, směřovalo to proti vedení filmu, přičemž se nehledělo na to, že se zarazí zdravý vývoj. Místo aby spolupracovali, vnesli do toho diferenciaci. U Wericha byli, to nelze zapřít. Werich není členem strany; a najednou se s. Rossa dostává na jednu linii s Werichem; ale Werich pochopil, že se zde jedná o frakční pikle.

Soudruh Štoll poznamenal, že byl přítomen poradě o reorganizaci filmu. Filmová rada měla určovat tematiku, ale co nejméně zasahovat do umělecké věci. To měla dělat dramaturgie. S. Štoll předpokládal, že se Filmová rada bude scházet jednou za měsíc, řekne, co je třeba, a ostatní odpovědnost že ponesou umělci. Pak nastala změna, Filmová rada se začala scházet často a číst scénáře a na to již neměl času. Zásadní reforma byla správná, odpovědnost měla být přenesena na umělecké pracovníky, na dramaturgii. Největší chyba se stala v tom, že ústředním dramaturgem se stal s. Míka. K tomu připomíná, že před časem byl přítomen ve Zlíně, kde si mu soudruzi stěžovali, že ve hře „Botostroj“ inscenované s. Míkou jsou naturalisticky ponechány hrubé nadávky, což prý působilo hrozně na publikum. Umělec by těžko pustil na jeviště taková slova. Síla sprostoty se musí ukázat jinak. Režíroval to s. Míka. Proto byl s. Štoll udiven, když se dozvěděl, že s. Míka se stává šéfem uměleckého sboru. Spolupráce politiků a umělců je nutná, protože mnoho umělců není na politické výši. S. Štoll podotýká, že s. Rossa se s ním často radil, jak věci zařídit.

Další otázka jest, jak tematiku udělat produktem umělecké tvorby. Nechce oslabovati charakteristiku s. Kopeckého, ale pokud jde o s. Rossu má dojem, že tam stál osamocen. Často si vyžadoval rady.

Soudruh Kopecký se zmínil ještě o filmu „Chceme žít“; Hájek film chválil a gratuloval autorovi. „Kufáka“⁽¹¹⁾ také chválil.

Soudruh Macháček uvedl, že po natočení části exteriérů odmítl s. Burian, aby se někdo na práci podíval. Hájek viděl natočenou část a napsal Burianovi dopis, v němž mu nadšeně sděluje, že to bude školou, jak se to má dělat.

Soudruh Kopecký se rozhovořil o tom, jak celá reorganisace, jak byla před rokem dohodnuta, přinesla klady. Byl zvýšen počet tvůrčích pracovníků a překonána krise nedostatku scénářů. Pokud jde o činnost Filmové rady, s. Macháček vytýčil její hlavní nedostatky. První úkol, plánování dlouhodobé, perspektivní, bylo slabé. Filmová rada se intenzivně zabývala plánováním krátkého filmu. Činnost Filmové rady se soustřeďovala na probírání a schvalování scénářů. To je tolik materiálu, že to vyžaduje časté, dlouhotrvající schůze; materiál nebyl zvládnut a úroveň diskuse byla nízká. Složení Filmové rady nebylo takové, aby mohla plnit všechny úkoly. Znal její členy ze stranické práce, ale domníval se, že dojde k reorganizaci. Další chybou byla dvoukolejnost Ústřední dramaturgie. Když se posuzuje scénář, není možno odtrhnout dramaturgickou stránku od ideové. Dramaturgie celou řadu rozhodování vědomě ponechala Filmové radě, zvláště nepříjemná rozhodování, a z toho se takřka vyvinul systém. Fakt jest, že se tam dělala práce dramaturgická, ne dosti kompetentně, vedly se debaty o detailech a scénách, ale málo se mluvilo o celkové koncepci scénáře a jeho ideově politickém zaměření. Další chybou bylo, že práce nebyla rozdělena a všichni dělali všechno. Konečně poslední chybou byla nejasnost v základních úkolech Filmové rady. Filmová rada byla také nedostatečně spojena se soudruhem Kopeckým i s ústředním ředitelstvím a rozhodovala o filmech, aniž by dostatečně znala potřeby státního filmu.

Bylo konstatováno, že veliká řada nejvýznamnějších členů do schůzí nechodila a ani soudruzi, kteří tam chodili, např. Václavík, aktivně nevystupovali. Míka tam aktivně nevystupoval, tlumočil jen stanovisko Ústřední dramaturgie. Opatřením ke změně by mohlo býti:

Důkladná reorganisace Filmové rady a její posílení. Nebylo by správné ji ustavit jako sbor resortních zástupců. Je třeba, aby byla autoritativním orgánem, zmenšiti na minimum dramaturgické úkoly a soustředit práci na pole ideové. Méně schůzí, dále odloučit krátký film. Je třeba zachovat nějakou formu Filmové rady včetně schvalování scénáře, ale práci rozdělit; ve Filmové radě musí býti kulturně-politické authority. Je nutno zlepšit a zintensivnit práci Ústřední dramaturgie. Rozhodování se přenechávalo Filmové radě. Bylo by třeba koncentrovati filmové tvůrčí kolektivy, zmenšiti jejich počet, vybrati z nich nejlepší. Není možno slučovati stranické funkce s funkcemi státního filmu. Nebylo by správné obviňovat s. Rossu, že vystupoval jako autorita strany. Jeho postavení vedlo k tomu, že se to tak vykládalo. I to je třeba odstranit.

Soudruh Nezval připomenul, že není možno, aby naše výroba byla různými orgány odloučena od generálního ředitele. Ten není jen osobností hospodářskou, ale je to člověk, který má veliké zkušenosti politické i kulturní; intriky se zde musely dělat. Soudruh Václavík může říci, jak se vyjádřil s. Rossa o s. Macháčkovi – že sice do kultury také dělал, ale že je z nemocenské pokladny – zatímco na druhé straně o Václavíkovi zase říkal něco jiného.

Soudruh Václavík vysvětlil, že je pravdou, že s ním s. Rossa takto mluvil, ale nechal si to pro sebe a s. Macháčkovi nic neříkal. Teprve když mu s. Macháček říkal, co mluvil zase o něm, uznal, že je nutno si tuto věc ujasnit, a řekl s. Macháčkovi, že se o něm s. Rossa vyjádřil, že se dostal na okraj filmového dění, že je sice pravda, že do kultury něco dělal, ale že pobyt v nemocenské pojišťovně na něm zanechal stopy. Soudruha

Václavíka také překvapilo, když mu s. Rossa na cestě do SSSR říkal, že neví, co budou dělat, až bude provedena reorganisace, protože funkce ústředního ředitele nebude. Pak vstoupil také s. Míka a vyjadřoval se proti režisérům Weissovi, Vávrovi a Fričovi; upozornil ho, že to nesmí, že touto cestou jít nesmí. A tak narostla celá řada věcí, že člověk nevěděl, kde stojí. Datuje se to z doby návratu ze Sovětského svazu.

Je třeba vyjasnit kompetenci podnikových činitelů, aby nedocházelo k tomu, že když udělá Filmová rada doporučení a pak se věc musí změnit, aby se na to nepohlíželo tak, že je to podkopávání autority Filmové rady. Tak se dostáváme na dvoukolejnost – na jedné straně podnikoví činitelé a na druhé Filmová rada.

Soudruh Kopecký poznamenal, že film, který byl tematicky schválen Filmovou radou s tím, že se udělají dodatky, se začal točit a zarazil se pak proto, že dodatky tam nejsou, ale to již toho bylo asi za milion Kč hotovo. O filmu pak rozhodl s. Kopecký, že se bude točit a pověřil s. Nezvala, aby rychle scénář prohlédl a snažil se film uvést do produkce.¹²⁾

Soudruh Macháček k tomu dodal, že to bylo glosováno ve Filmové radě – Filmová rada prý učiní rozhodnutí, ale ministr to schválí a pověří Nezvala, aby to v brigádě udělal.

Soudruh Kopecký pak udělil slovo s. Kúnovi.

Soudruh Kún uvedl, že na něj padlo obvinění z frakcionářství. To odmítá. Vítá ale slova kritiky, která se vztahuje na úsek jeho práce. Byl pouze členem Ústřední dramaturgie a jeho práce spočívala v tom, že četl náměty, povídky a scénáře, které kritisoval, a radil, jak co dělat. Byla to tatáž práce jako ve FIUSu. Byl si vědom nebezpečí, že soudruzi se budou domnívat, že to, co řekne, je mínění strany. Když přišel do FIUSu, projednával se tam námět „Dva ohně“¹³⁾; většina členů byla proti. Poněvadž viděl, že je to první film s problematikou února, začal jej zachraňovat. Svůj názor řekl on i s. Rossa a FIUS to schválil. To samé bylo u tématu „Vzbouření na vsi“¹⁴⁾, kde byli ostře proti. On i soudruh Rossa proti tomu ostře bojovali, aby byli vnějším útvarem, a snažili se o zapojení. Nakonec se to více méně podařilo. Není možno, aby posudek jeho a posudek s. Rossy byl diktaťem. Ze zápisů je vidět, že kritisoval a ostatní nepapouškovali; jeho posudek vždy souhlasil např. s posudkem s. Pujmanové a s. Konráda. Nejde o frakci mladých proti starým, jejíž hlavou nebo členem by byl. Ze zápisů Ústřední dramaturgie je vidět, že náměty Hájkova kolektivu nejvíce kritisoval. Vytýkal např., že to jsou schémata a že tam musí být postavy. A že nejde o něco podobného jako v literatuře, je jasné z toho, že s. Kún byl jeden z prvních, kteří proti těm lidem vystupovali již dávno předtím, než se ta věc vůbec otevřela. Nedomnívá se, že v Ústřední dramaturgii byla frakce. Nemá zdání o tom, jak probíhá život na Barrandově v kolektivech. Na Barrandov chodil jen na schůze Ústřední dramaturgie. To se spíše může jevit podle návrhu Míkova, ale o tomto návrhu neměl zdání, nevěděl o něm a když se dověděl o funkci politického komisaře, byl prostě zděšen. Pokud pak jde o posuzování, uznává, že jim mohou být činěny výtky.

Soudruh Kún prohlásil, že se nikterak neztotožňuje s Míkovými návrhy, že neměl nejmenšího tušení, že existuje nějaká frakce, natož aby ji byl vedl. Pokud se týče Vávry, když udělal „Němou barikádu“¹⁵⁾, gratuloval mu jako jeden z prvních. Nejlepší by bylo, kdyby Plachta sám řekl, jak ty věci byly.

Pokud se týká filmu „Chceme žít“, byl proti první verzi, protože je to látka neúspěšná. Jeho názor se lišil s Hájkovým pojetím.

Soudruh Kún znovu opakoval, že může s dobrým svědomím prohlásiti, že o věci neměl tušení. Práci ve filmu začal ne jako funkcionář strany, ale jako člověk, který na základě toho, co ve straně načerpal, chce filmu pomoci. Zda se mu to podařilo, či ne, to je věcí kritiky; nikdy však nediktoval. Členové Ústřední dramaturgie mohou říci, jaká byla jeho práce.

Soudruh Nezval podotkl, že v Karlových Varech mu říkal s. Konrád o dojmu, kterým soudruzi Kún a Rossa působili.

Soudruh Kún pokračoval dále, že pokud jde o Wericha, mohl soudruh Kopecký mysliti, že jde o intriku, pod dojmem, jak mu to bylo referováno.

Ve filmu se připravuje reorganisace. V ředitelství byly diskutovány všechny možné věci s režiséry a členy Ústřední dramaturgie. Soudruh Rossa si pozval Wericha v souvislosti s tím, jak budou řešeny kolektivy a reorganisace. Na cestě k s. Rossovi potkal s. Kún s. Maršálka a pozval ho, aby šel s ním, že tam bude Werich a že se bude povídat o filmu. Druhý den vytýkal s. Rossovi, že jako stranický funkcionář říká Werichovi, který není členem strany, aby šel uvádět některé věci na pravou míru. Mluvil o tom i se soudruhem Hendrychem, a tak je vidět, že nešlo o intriku a že se proti tomu ozval. Neuzavírá se kritice; do filmu šel s nejlepší vůlí pomoci. Chybou bylo, že tam nebyl poslán někdo, kdo by si dovedl zjednat autoritu. Obvinění, že se zúčastnil intriky musí odmítnouti, protože to není pravda.

Pokud jde o s. Míku, přiznává svou chybu. Když se tak dlouho hledal ústřední dramaturg a přišel s. Rossa s dotazem, koho navrhnouti, doporučil mu s. Míku. Při svých zájezdech do Gottwaldova viděl, jak tamní kolektiv roste, viděl, jaké je tam nádherné pracovní ovzduší. Není náhodou, že tento kolektiv dovedl zpracovati dílo s. Zápotockého. Jejich dramaturgický plán byl nejjasnější. A tento kolektiv byl dílem s. Míky. Doporučil sice s. Míku, ale o jeho jmenování nerozhodoval. Je chybou, že tato funkce nebyla domyšlena, ale kritika by patřila všem soudruhům.

Soudruh Kún tvrdí, že o žádném komplotu neví; nevěří rovněž, že by nějaký komplot mladých byl. Jediný, kdo v tomto směru by mohl sklouznouti na scestí, jest Hájek, protože si bere nejtěžší úkoly, vybírá si nejobtížnější témata a při tom své věci hájí.

Na dotaz s. Nezvala, zda neví, že měl býti vedoucím distribuce, odpověděl s. Kún, že o tom nemá zdání. Uznává svou chybu, že se omezoval na práci v Ústřední dramaturgii a když mu s. Míka např. dával návrh na spolupráci s divadlem nebo na školu režisérů, odkázal ho, aby to projednal se s. Rossou nebo s. Macháčkem. Chyba byla také v tom, že o tak velké věci, jako je reorganisace filmu, s Míkou nikdo nejednal.

Soudruh Pavlík poznamenal, že na Slovensku bylo všeobecně známo, že s. Macháček odejde a na jeho místo že přijde někdo jiný.

Soudruh Kún odpověděl, že s touto věcí nepřišel do styku; dělal scénáře. Odmítá dále obvinění, že se dopouštěl chyb, které jsou v souvislosti s událostmi na poli literatury. Probojoval tematiku jiráskovskou proti úsměškům jiných členů dramaturgie. Jak vznikl „Pan Novák“¹⁶⁾? Potkal na ulici Plachtu, který si mu stěžoval a varoval ho před starými machry ve filmu. Vyzval ho, aby přinesl námět a pozval ho do sekretariátu. Tam Plachta vykládal o „Panu Novákovi“ tak, že se všichni smáli. Když přišel pak s. Kún

do dramaturgie s Plachtovým námětem, setkal se se stanoviskem vedoucího skupiny, neví již zda to byl Klos nebo někdo jiný, aby to Vávra nebo Weis napsali. Ale to by bylo na dlouhé lokty, a proto Plachta šel k Macháčkovi a bylo to hned.

Soudruh Kopecký podotkl, že v SSSR se o tyto věci stará sám Bolšakov¹⁷⁾ a ukládá literátům, aby napsali různá témata. Je to v podstatě soutěžení.

Soudruh Rossa ke kritice Filmové rady uvádí, že ji přijímá. Neplnila úkoly, které dostala. K tematickému plánu říká, že když o tom bylo jednáno a na ústředním sekretariátu byl vypracován návrh reorganisace, neměli představu o tom, co je to vlastně tematický plán. Filmová rada nezačala svou činnost u čistého stolu. V tvůrčích kolektivech byla rozpracována spousta práce v různých stadiích a Filmová rada ji měla zkontrolovat. To vedlo k tomu, že místo navržených 2 schůzí měsíčně se konaly schůze týdně. Proto někteří členové do schůzí nechodili. Soudruh Rossa si byl dobře vědom své odpovědnosti a snažil se přimět tyto soudruhy, aby se schůzí zúčastnili. Ale nepodařilo se mu to. Proto když asi před dvěma měsíci jednal se s. Macháčkem a Václavíkem o reorganizaci dramaturgie, postavil též otázku Filmové rady; je třeba, aby odpovědní činitelé ve straně rozhodli, aby členové, kteří byli jmenováni, do schůzí Filmové rady také docházeli, případně aby byli osvobozeni od funkcí jiných.

O tematickém plánu byly vedeny diskuse, když přišla zpráva o cestě do SSSR, kde bude provedeno o těchto otázkách školení. Proto byly rozpravy zastaveny a učiněna dohoda, že plán bude sestaven po návratu z SSSR. V sestavení tematického plánu jsme byli omezeni výrobou jako takovou. Natočení filmu trvá delší dobu; nebylo možno sestavit plán, který by dával témata zastaralá. Bylo nutno sáhnouti po tématech, která byla ve tvůrčích kolektivech rozpracovaná, protože zde byla naděje, že do stanovené doby budou hotová. Proto není obraz tematického plánu takový, jaký by měl býti. Tematický plán byl dán dramaturgii, aby ho rozpracovala ve výrobní plán. Členové tomu měli napomáhati. Např. s. Nedvěd si vzal za úkol, že pro film o jednotném družstvu sežene materiál a upozorní literáty.

To, že se Filmová rada orientovala na dramaturgickou práci souvisí od vlastního způsobu posuzování. S. Rossa se snažil to uvést na správnou kolej, ale soudruzi ve Filmové radě říkali, že mají-li rozhodovati o scénáři, musí ho znát, protože nesprávnou věc nemohou schváliti. (Např. jede-li vlak, musí strážce státi před strážním domkem.)

Soudruh Macháček podotkl, že Plachtův film by nebyl natočen do sjezdu strany, kdyby byl šel Plachta do dramaturgie. Režisér dostal pokyn, aby respektoval pokyny Vávry, Nezvala a Rossy.

Soudruh Rossa k tomu dodal, že v této věci byl obviňován, že nehájí zásadu, že všechny věci musí projíti Filmovou radou a Ústřední dramaturgií, ale hájil se tím, že s. Macháček má zájem na tom, aby to šlo rychle.

A pokud se týče podrobností, Filmová rada se snažila, aby ve filmu bylo vše správné a členové se zlobili, když na jejich připomínky nebyl brán zřetel. Proti sboru, který se usnášel, nebylo možno zasahovati. Umělci byli v kritikách ještě tvrdší. Ostatně v SSSR lícili režiséri, že jejich poměr k Filmové radě je právě takový jako u nás.

Soudruh Nezval se dotázal, proč se v novinách nesprávně píše „Státní filmová rada“.

Soudruh Macháček poznamenal, že po návratu delegace z SSSR se začalo mluvit o Státní filmové radě. Dotázal se proto s. Bareše, který odpověděl, že Filmová rada je poradní orgán.

Soudruh Rossa uvedl, že nebyla stavěna otázka, aby Filmová rada byla rozhodujícím orgánem. U s. Bareše byla položena otázka, zda mají být dva schvalovací orgány. Bareš říkal, že má být jen jeden schvalovací orgán, a to Filmová rada. Se strany s. Rossy nebyla tendence, aby Filmová rada byla orgánem rozhodujícím. Vyvinulo se to snad z toho, že tam chodili autoři vyslechnouti úsudek a nabyli dojmu, že je to poslední instance. Bylo však vždy řečeno, že tento návrh se podává soudruhu ministrovi, tím bylo řečeno, že o věci Filmová rada nerozhoduje.

Soudruh Kopecký k tomu poznamenal, že členové Filmové rady byli většinou nefilmaři, vedle autorů, kteří to měli vésti. Při procítání scénářů si spíše všimli podrobnosti než umělecké linie. Je záhadou, kdo sestavil složení Filmové rady.

Soudruh Rossa uvedl, že podal návrh, ale ne jmenovitý. Má za to, že v Kulturní radě bylo usneseno, že tam mají přijít zástupci dělnictva. Kdyby se však Filmová rada scházela tak, jak byla sestavena, mělo by to jiný průběh.

K otázce s. Míky: byl hledán ústřední dramaturg, na kterého byly kladeny veliké požadavky. Měl to být člověk vysokých kvalit. S. Rossa navrhoval Broušila, ale marně ho přemlouval.

Soudruh Kopecký k tomu podotýká, že ústřední dramaturg musí být člověk, který má přímý kontakt stranický. Předsedou Filmové rady měl být s. Nezval; nějakým podivným způsobem se stalo, že za předsedu byl navržen s. Rossa, který tam měl být tajemníkem. V Kulturní radě byl dán souhlas, aby tam byli tři lidé z ÚRO.

Soudruh Rossa znal málo s. Míku, ale věděl o něm, že je v Gottwaldově, kde na sebe divadlo upozorňuje. Míka byl uměleckým ředitelem divadla, a proto myslel, že by mu mohla být dána možnost. Proto ho navrhl na zkoušku.

Soudruh Macháček vysvětlil, že soudruh Míka byl jmenován a prozatímne pověřen vedením Ústřední dramaturgie. Uznává svou chybu v tom, že podlehl naléhání s. Rossy a Kúna.

Soudruh Rossa se s. Míkou neshodoval a vytýkal mu jeho plán na cestě za s. Barešem.

Soudruh Kopecký se na to dotázal s. Rossy, proč mu neřekl o tom, že jede za s. Barešem, když den předtím byl u něj. Jako předseda poradního sboru ministra má mu hlásiti, že jede za s. Barešem. To je nepřipustná illoyalita.

Soudruh Rossa to vysvětluje tak, že sledoval to, aby s. Míka slyšel kritiku svého názoru. Celou cestu k soudruhu Barešovi se s ním o věci přel. Souhlasí s ním, pokud se týká nutnosti výchovy nových lidí, ale ví, že nelze zamítati lidi staré. K soudruhu Barešovi se jel radit.

Soudruh Kopecký vytknul s. Rossovi neupřímnost, což jest pro bolševika největší hanbou. S. Rossa šel i k s. Zápotockému, jednali o filmu, aniž něco řekl s. Kopeckému, což činilo dojem, jako by chtěl i s. Zápotockého stavět proti s. Kopeckému a vedení filmu.

Soudruh Rossa vysvětlil, že za s. Zápotockým nešel jako za předsedou vlády; tři roky vedle něho seděl. Se s. Macháčkem vždy mluvil upřímně a vše mu řekl. S. Macháček by mohl nejlépe říci, jaký byl jeho poměr k němu. Když se jednalo o osobu generálního ředitele, byl s. Rossa pro s. Macháčka. Se s. Václavíkem vycházel dobře a pokládal ho za přítele.

Soudruh Kopecký vytknul, že je neupřímné štvátí proti sobě vedoucí soudruhy. Nepamatuje se, že by se ptal na mínění s. Rossy při jmenování generálního ředitele a odmítá to.

Soudruh Nezval podotkl, že s. Macháček je prvním v úřadě, pilně a poctivě pracuje, je to člověk kulturní a jak přijde k tomu, aby se mu najednou věci hroutily. Je pak nucen část svého drahocenného času na to věnovati.

Soudruh Rossa vysvětloval, že se soudruhem Václavíkem mluvil o soudruhu Macháčkovi proto, že byl toho názoru, aby s. Macháček byl přitažen k práci. O scénářích se rozhodovalo ve Filmové radě a Ústřední dramaturgii a chtěl, aby své slovo k tomu řekl i generální ředitel.

Soudruh Václavík znovu podotkl, že si ty věci nechal pro sebe, ale když se pak dověděl o tom, co říká s. Rossa zase o něm soudruhu Macháčkovi, bylo mu jasné, že je třeba tyto otázky proventilovati.

Soudruh Nezval dodal, že o cestě do SSSR nepodal soudruh Rossa Kulturní radě referát.

Soudruh Kopecký podotkl, že v SSSR byli uvedeni v omyl; mysleli, že s. Rossa je sekretářem C. K. [ÚV], což je velmi vysoká hodnost. A soudruhu Rossovi se tam dostávalo všemožných poct.

Soudruh Rossa uvedl, že se za sekretáře nevydával a neměl vliv na to, jak byl uváděn. Hlásil se vždy jen jako předseda Filmové rady.

Pokud se týká s. Míky, nikdo se s ním neradil, nikdo mu neříkal, jak má pracovati, proto s. Rossa myslel, že to bude pro něj poučením, bude-li moci diskutovati se s. Barešem. Se soudruhem Kopeckým je těžko dosáhnouti rozhovoru. Soudruh Hendrych byl vždy informován.

S plánem s. Míky neměl s. Rossa nic společného a neschvaloval ho. Proto se také stalo, že o tom soudruh Míka soudruhu Barešovi neříkal.

Původní scénář filmu „Chceme žít“ byl Filmovou radou zamítnut.

Soudruh Nezval dodal, že souhlasil s filmem a žádal, aby Zeman film opravil; film byl ze 2/3 dobrý, ale poslední třetina byla špatná a je nutno ji předělat.

Soudruh Kopecký k tomu dodal, že sám ujistil s. Nového, že se to dá zachránit. Ale pak to dostal bez jeho vůle E. F. Burian.

Soudruh Rossa tvrdil, že film byl projednáván ve Filmové radě dvakrát.

Soudruh Kopecký uzavřel debatu poznámkou, že řeč s. Rossy byla totálním bankrotem.

Soudruh Hendrych je toho mínění, že je nutno vyjít ze stavu našeho filmu. Od února přes různé chyby a i vážné nedostatky postoupil náš film kupředu. To je třeba konstatovati především. Rozhodnutí po únoru, aby ideově a politicky byl posílen kolektiv tvůrčích pracovníků, bylo správné. Soudruh Hendrych se chce především zabývat

prací komise pro film při ústředním sekretariátu strany, jejímž referentem soudruh Rossa byl.

Soudruh Hendrych nechce z někoho snímati vinu, ale nakonec za práci odpovídá komise jako celek. Hlavní nedostatek byl v tom, že komise nepracovala náležitou metodou a způsobem, jak bylo zapotřebí. V této komisi byli zastoupeni všichni odpovědní soudruzi ve filmu; komise nevěnovala dosti pozornosti tvůrčím otázkám ve filmu. Vinou kulturního a propagačního oddělení jest, že nežádalo podávání zpráv na schůzích, případně pokud šlo o věci závažné, na schůzích Kulturní rady. S. Rossa se sice radil se s. Štollem a s. Barešem i se s. Hendrychem a mluvilo se o otázkách filmu, ale o těchto otázkách se jenom mluvilo, ale nejednalo se o nich. S. Rossa nebyl v otázkách filmu dostatečně obeznámen. Tyto své nedostatky cítil a hledal na různých místech oporu, radil se, byl však ve svém rozhodování nerozhodný. Tento způsob práce se nakonec projevil tak, jak to vidíme. K tomu přistoupily i další věci. Vznikalo kamarádství a stíraly se hranice mezi funkcionářem sekretariátu, mezi referentem a druhými soudruhy. Soudruh Macháček udělal do jisté míry chybu v tom, že s. Rossovi ponechal rozhodování v tvůrčích otázkách, a má vinu na tom, že to vypadalo i navenek i ve filmu tak, že s. Macháček je zde jen pro věci hospodářské; a mohla tu být tendence i ze strany s. Rossy, aby se takové rozdělení vytvořilo. A k tomu přistoupily i další věci. Např. delegace do SSSR. Fakt jest, že s. Rossovi se dostávalo vysokých poct a s. Rossa byl považován za vedoucího člověka ve filmu. Nakonec všechno vypadalo tak, jako bychom připravovali ve filmu dualistické vedení, jako bychom chtěli věci udělati jinak, než jak byly dělány dosud. S. Hendrych se nechce zmiňovati o věcech, které s. Rossa dostatečně nevysvětlil, o záležitosti mezi s. Macháčkem a Václavíkem. To třeba řešit odděleně.

V návštěvách u s. Bareše nemůže být a není nic zlého. Soudruh Bareš je člen předsednictva, otázkám filmu se věnuje a měl i při své nemoci možnost film dobře sledovat. Proto vyjadřoval své stanovisko a soudruhům radil.

Bude nutno přistoupiti k určitým personálním změnám, které se nevyřeší zde. K dobru ve filmu nepřispělo, že se kumulovala funkce referenta pro film s funkcí člena dramaturgie a předsedy Filmové rady. Když byl dáván souhlas k jmenování s. Rossy, bylo to s úmyslem převést jej během určité doby úplně do filmu. Původní plán byl, aby s. Rossa byl tajemníkem ředitelství. Byli jsme si stále vědomi, že není správné, aby referent ústředního sekretariátu zastával funkci ve filmu.

Nyní několik slov o Filmové radě a Ústřední dramaturgii.

Pokud jde o tvůrčí kolektivy, jest vidět, že se u některých projevíly ultralevé tendence, i když se to nedá přirovnávat k situaci na literární frontě. Z nedostatku umělecké kvalifikace se stávalo, že ideologie z díla trčí jako kostra z masa. Míka, zdá se, byl do jisté míry vulgarisátor. Na druhé straně možno pozorovati přímo zákonitý jev. Když byly kritikovány věci na literární frontě, mobilisovalo to do určité míry ty lidi, kteří chtějí film odideovět. Příkladem toho jest, jak Klos diskutoval o těchto věcech. To by prakticky znamenalo, že bychom nemohli vůbec umělecky tvořit. Mluví se o debaklu našeho filmu, protože na něj klademe vysoké ideové požadavky. Tyto tendence se ve filmu projevíly a přispíval k tomu dosti nešťastný postoj Filmové rady, to, že si neujasnila své úkoly. Filmovou radu však potřebujeme. Potřebujeme takový orgán, který by pomáhal ideově a bděl by nad ideovostí filmu. To je požadavek, ze kterého není možno slevit.

Nakonec se ukázalo, že do Filmové rady chodili a pracovali tam lidé, kteří neměli ponětí o uměleckém díle. Filmová rada umělcům málo pomáhala. Na druhé straně ve Filmové radě se ovšem může leccos říci, ale nakonec je posudek, na němž se všichni shodnou, posudek, který musí být náležitě formulován.

Filmová rada se má zabývatí tematickým plánem, kontrolovat náměty a scénáře, přičemž mnoho záleží na tom, jak bude práce Filmové rady organisována.

Hlavní jest, aby byla posílena dramaturgie, aby dramaturgii byly předkládány ke schválení a k vyjádření náměty, které budou propracovány, aby tvůrčí kolektivy si povolaly experty a poradce.

Soudruh Hendrych navrhuje, aby se při Kulturní radě zřídila komise pro věci filmu, složená ze 7 – 8 členů, kteří by straně odpovídali za všechny otázky filmu, otázky výrobní a především otázky tvůrčí a podávali Kulturní radě referáty.

U tvůrčích pracovníků je třeba vytvořit stranickou skupinu se stranickým vedením. Měli by tam být nejlepší režiséři a scenáristé a diskutovaly by se tam po stranické linii všechny otázky filmu.

Tím by byla zajištěna veškerá práce, přičemž za vedení celého filmu jsou odpovědni soudruzi, kteří ve filmu jsou, tj. s. Macháček a celá ředitelská rada, která ty věci nakonec řídí.

Každý scénář, než jde do výroby, by měl být podepsán s. Macháčkem a po vyjádření Filmové rady soudruhem Kopeckým. Kromě toho je nutno ustavit nějaký sbor, který prohlédne filmy, než jdou do kin.

Soudruh Kopecký k tomu poznamenal, že film nemůže jít do oběhu dříve, než ho vidí s. president.

Soudruh Nečásek doplňuje poznámku s. Kopeckého tím, aby Kulturní rada shlédla filmy a sama rozhodla, který má jít k posouzení soudruhu presidentovi.

Pokud jde o složení Filmové rady, je třeba provést personální změny. Musí tam být autoritativnější lidé. Její práce bude odlehčena, takže se může scházeti jednou měsíčně, a tak bude možné, aby tam docházeli i soudruzi, kteří jsou příliš exponováni, jako s. Štoll, Taufer i Nedvěd. Je třeba posílit i dramaturgii.

Soudruh Kopecký navrhuje, aby dramaturgii tvořili představitelé tvůrčích kolektivů. Vedoucím by byl ústřední dramaturg, vedle něho 2 náměstkové a tajemník. Představitelé tvůrčích kolektivů by tvořili plenum. Soudruh Kopecký navrhl, aby ústředním dramaturgem byl s. Fábera a jeho náměstky soudruh Dvořák a Kabelík. Kolektivy, které se neosvědčily, se rozpustí. Literáti se mohou stát experty Ústřední dramaturgie a budou se vyjadřovati k uměleckým věcem (Biebl, Pujmanová, Konrád, Mařánek; S. Pujmanová projevila zájem o Filmovou radu). V debatě, která se rozvinula, bylo doporučeno, aby tajemníkem se stal s. Kún.

Soudruh Hendrych navrhl, aby dramaturgie krátkého filmu byla oddělena.

Usnesení, která vyplynula z debaty:

Reorganisace Filmové rady.

Subkomise při Kulturní radě.

Schvalování filmů ve výrobě a případné zásahy.

Kulturní rada zhlédne všechny hotové filmy a navrhne, které mají býti dány k posouzení soudruhu presidentovi.

Posílení Ústřední dramaturgie.

Veškeré návrhy budou předneseny v organizačním sekretariátě, kde bude o filmu referovat s. Macháček; koreferát bude mít některý z členů sekretariátu. V organizačním referátu bude vyřešen i případ s. Rossy proti s. Václavíkovi.

Na dotaz s. Macháčka bylo doporučeno, aby film „Hamlet“¹⁸⁾ byl uveden v kinech až v lednu.

SÚA, ÚV KSČ, fond 19/7, 760, I.

1) Neúměrné množství adaptací Jiráskových děl v dramaturgickém plánu ČSF vyvolala tzv. jiráskovská akce iniciovaná v roce 1948 Zdeňkem Nejedlým a zaštitěná Klementem Gottwaldem. Do akce, která měla přispět k rozšíření Jiráskova díla a jeho pohledu na české dějiny, se zapojil také Čs. státní film.

2) KARHANOVA PARTA (Václav Wasserman, Zdeněk Hofbauer, 1950).

3) Národněsocialistický poslanec JUDr. Antonín Hřebík, starosta Čs. obce sokolské, přišel v roce 1947 spolu s dalšími nekomunistickými poslanci se zákonodárnou iniciativou, která měla přesněji vymezit rozsah zestátnění kinematografie a umožnit další existenci spolkových kin. Komunistické kruhy na to zareagovaly ofenzivní kampaní, jejíž součástí bylo i vydání propagandistické brožury *Znárodněný film a pokusy o jeho „odnárodnění“* (Praha 1947), kde byl Hřebíkův návrh také publikován. Blíže k tomu viz: Šimon Eisemann, *Osudy spolkových biografů v poválečném Československu*. „Iluminace“ 11, 1999, č. 4, s. 53 – 84.

4) PRIHRADA (Pafo Bielik, 1950).

5) KATKA (Ján Kadár, 1950).

6) OCELOVÁ CESTA (Vlado Bahna, 1949).

7) Srov. *O socialistickém realismu. Z referátu ministra informací a osvěty Václava Kopeckého na IX. sjezdu KSČ*. „Kino“ 4, 1949, č. 12 (9. 6.), s. 163 – 164.

8) CHCEME ŽÍT (E. F. Burian, 1949).

9) KRAKATIT (Otakar Vávra, 1948).

10) ČAPKOVY POVÍDKY (Martin Frič, 1947).

11) Jde o satirickou divadelní hru Vratislava Blažka *Kde je Kuťák?*, která měla v Divadle satiry premiéru 14. 10. a derniéru 19. 10. 1948 a která přispěla ke zrušení tohoto divadla i k zavržení satiry jako žánru. Srov. Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945 – 1956*. Torst, Praha 1998, s. 344 a 566.

12) Jde o film PÁRA NAD HRNCEM (Miroslav Cikán, 1950).

13) DVA OHNĚ (Václav Kubásek, 1949).

14) VZBOURENÍ NA VSI (Josef Mach, 1949).

15) NĚMÁ BARIKÁDA (Otakar Vávra, 1949).

16) PAN NOVÁK (Bořivoj Zeman, 1949).

17) I. G. Bolšakov – ministr kinematografie SSSR.

18) HAMLET (Laurence Olivier, 1947).

Diskutující účastníci schůzí Kulturní rady:

Gustav BAREŠ (1910 – 1979) – novinář, komunistický politik a propagandista; 1945 – 1946 šéfredaktor Rudého práva, 1947 – 1952 šéfredaktor Tvorby, 1949 – 1951 zástupce generálního tajemníka ÚV KSČ, 1946 – 1949 vedoucí kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, od 1948 člen Kulturní rady ÚV KSČ a od 1950 člen jejího předsednictva, 1951 – 1952 tajemník ÚV KSČ a člen organizačního sekretariátu ÚV KSČ, 1946 – 1952 člen ÚV KSČ.

ČERNÝ – v letech 1948 – 1950 člen Kulturní rady ÚV KSČ (vlastní jméno nezjištěno).

Jiří HENDRYCH (1913 – 1979) – komunistický politik; 1945 – 1951 pracovník kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, od 1948 člen a od 1950 člen předsednictva Kulturní rady ÚV KSČ, 1947 – 1948 člen FIUS, 1950 – 1951 předseda Filmové rady, 1946 – 1971 člen ÚV KSČ.

Václav KOPECKÝ (1897 – 1961) – komunistický politik; 1945 – 1953 ministr informací (a osvěty), od 1948 předseda Kulturní rady ÚV KSČ, 1951 – 1952 předseda Filmové rady.

Miroslav KOUŘIL (1911 – 1984) – architekt, scénograf; 1948 – 1951 člen a později předseda Divadelní a dramaturgické rady, 1947 – 1949 vedoucí kulturního odboru kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, 1949 – 1953 náměstek ministra informací a osvěty; řídil (1.) osvětovou a informační skupinu MIO.

Vilém KÚN (1917 – 2000) – propagandista a novinář; politický pracovník ÚV KSČ, po únoru 1948 tajemník R. Slánského pro oblast kultury, 1947 – 1948 člen FIUS, 1950 – 1951 předseda redakční rady Studia dokumentárního filmu.

Oldřich MACHÁČEK (1902 – 1990) – od 1946 řídící pracovník kinematografie; 1948 – 1954 ústřední ředitel Čs. státního filmu, 1950 – 1955 člen předsednictva Filmové rady, 1952 – 1953 předseda Filmové rady.

Jaroslav MÁLEK (1911 – ?) – do roku 1951 ústřední ředitel distribuce.

František NEČÁSEK (1913 – 1968) – novinář a politický pracovník; 1949 – 1953 přednosta kulturního a osvětového odboru Kanceláře prezidenta republiky, 1950 – 1955 člen předsednictva Filmové rady, od 1950 člen předsednictva Kulturní rady ÚV KSČ, 1949 – 1951 člen předsednictva Národní ediční rady české.

Zdeněk NEJEDLÝ (1878 – 1962) – historik, muzikolog, publicista a politik; 1948 – 1953 ministr školství, věd a umění, od 1948 člen Kulturní rady ÚV KSČ.

Vítězslav NEZVAL (1900 – 1958) – básník a dramatik, od 1945 ministerský úředník; 1945 – 1948 přednosta V. (filmového) odboru ministerstva informací a osvěty, 1949 – 1951 osobní poradce ministra informací a osvěty pro věci filmu, 1949 – 1950 člen Filmové rady.

Ondrej PAVLÍK (1916 – 1996) – slovenský politik a školský pracovník; 1948 – 1950 pověřenec informací, od 1950 člen předsednictva Kulturní rady ÚV KSČ, 1953 – 1955 první předseda Slovenské akademie věd.

František PILÁT (1910 – 1987) – technický a řídící pracovník kinematografie; 1948 – 1951 náměstek ústředního ředitele ČSF pro plánování a výzkum.

Bohdan ROSSA (? – ?) – politický pracovník; pracovník kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, 1947 – 1948 člen FIUS, 1948 – 1949 člen Ústřední dramaturgie, 1949 předseda Filmové rady.

Kazimír STAHL – rozhlasový pracovník; 1948 – 1952 generální ředitel Čs. rozhlasu, 1948 – 1950 člen Kulturní rady ÚV KSČ.

Július ŠEFRÁNEK (1906 – 1973) – novinář a politický pracovník; do roku 1953 pracovník ÚV KSS, vedoucí kulturně-propagačního oddělení ÚV KSS.

Ladislav ŠTOLL (1902 – 1981) – literární kritik, publicista; 1946 – 1981 člen ÚV KSČ, 1946 – 1949 profesor a 1949 – 1952 rektor Vysoké školy politické a sociální, 1947 – 1948 člen FIUS, 1949 – 1950 člen Filmové rady, 1950 člen předsednictva Kulturní rady ÚV KSČ, 1949 – 1951 člen předsednictva Národní ediční rady české.

Vladimír VÁCLAVÍK (? – ?) – v poúnorových letech řídící pracovník kinematografie; 1948 náměstek ústředního ředitele ČSF pro výrobu, 1948 – 1951 ústřední ředitel výroby ČSF, 1949 člen Filmové rady, 1950 – 1951 člen pléna Filmové rady, 1950 – 1951 předseda ústřední dramaturgie pro kreslený a loutkový film.

(Biografická data byla čerpána z připravované knihy: Jiří Knapík, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 – 1953*. Rkp., Opava 1999 – 2000.)



Dvoj pohled

Dialektika filmu, dialektický film

Na kazete s týmto filmom je napísané: *Únos, drama, r.: J. Kadar, E. Klos, ČR, 1952*. Keď som si film prvý raz pozrel, hneď sa vo mne vynorili pochybnosti, či je pomenovanie ÚNOSU ako drámy primerané. Tým však nechcem povedať, že sa z tohto filmu napriek zámeru jeho tvorcov medzičasom stala komédia. Je síce pravda, že mnohé scény tu stratili dramatický náboj (ak ho, pravda, niekedy vôbec mali), že bojovné postoje, heslá a zvolania vyznievajú ako karikatúry seba samých, že konflikt sa rozvíja a rieši s detinskou naivitou, celkovým vyústením všetkých týchto premien však nie je prechod do žánru komédie. Niekoľkokrát som sa pousmial, no oveľa častejšie som musel myslieť na vážne problémy dialektiky a jej priam smrteľne vážne pôsobenie vo filme. Skrátka, žiada sa mi doplniť strohé označenie „dráma“ adjektívom „dialektická“, ktoré by nám trochu viac približovalo hybné sily pracujúce v pozadí tohto príbehu o unesených, násilne zadržovaných a napokon vrátených občanoch socialistického štátu.

Čo iné ako dialektika nám umožní pochopiť komplikované a ďalekosiahle siete súvislostí, ktoré sa spriadajú medzi jednotlivými udalosťami vstupujúcimi do tohto deja! Pochopiť, ako americké bombardovanie Ostravy na konci vojny súvisí s výsledkom vnútorného zápasu vo vedomí inžiniera Prokopa, ktorý sa rozhoduje medzi vžitou tendenciou uchýľovať sa k apolitickému odborníctvu a prebúdžajúcou sa potrebou postaviť sa proti silám zla – to si naozaj vyžaduje schopnosť dialekticky prekonávať hranice a bariéry akéhokoľvek druhu. Tá istá schopnosť nás privedie k pochopeniu súvislosti, ktorá výsledok inžinierovho rozhodnutia postaví sa na stranu pokroku prenesie do sály Spojených národov a urobí z neho dôležitý faktor v jednom kole diplomatického boja proti intrigám imperialistov. Naozaj, treba vedieť, že všetko so všetkým súvisí, treba si osvojiť dialektickú schopnosť odhaľovať skryté príbuzenstvá aj medzi tými najvzdialenejšími javmi.

Dialektika však učí nielen to, že svet je pospájaný sieťami súvislostí, ale aj to, že tento svet je v neustálom vývine a že zdrojom tohto vývinu sú protirečenia. Koľko vďačných príkladov pre pochopenie rozporuplnej povahy sveta nám tento film poskytuje: protirečenie medzi privátnym a spoločenským (mladá manželka trucuje, lebo sa nevie zmieriť s tým, že jej manžel krátko po svadbe odchádza na stavbu veľkej elektrárne do Sovietskeho zväzu); protirečenie medzi odborníctvom a politickým videním problémov (inžinier Prokop a jeho odmietanie politického prístupu, ktoré sa prejavuje ešte aj v tom, že nečíta prvú stránku novín); protirečenie medzi predpísanou úlohou v buržoáznej inštitúcii a triednym vedomím (americký vojak v sebe odhaľuje, k čomu ho zaväzuje jeho robotnícky pôvod). A nad tým všetkým je dominantné protirečenie medzi silami pokroku na jednej strane a silami reakcie, úpadku a agresie na strane druhej. Zo stretnutia

týchto dvoch hlavných protikladov sa odvíjajú konflikty na rovine individuálnych vedomí a činov.

Táto dialektika si vyžaduje, aby neostali nijaké pochybnosti, kam celý vývoj smeruje a komu dejiny pririekli konečné víťazstvo. Hlasovanie o programe valného zhromaždenia Spojených národov sa síce podarí zvrátiť, lebo sú tu ešte stále takí prisluhovači amerického imperializmu ako Chile alebo Juhoslávia, no už aj americký generál musí uznať, že napriek všetkým úsiliam o zvrat to s nimi všetkými ide „od porážky k porážke“. Odpoveďou na komploty vojnových štváčov je záverečné hlasovanie o skrátení termínu odovzdania novej oceliarne. Návrh predložil inžinier Prokop, z ktorého sa po únose stal politicky uvedomelý človek. Výsledok: jednohlasne prijaté.

Spojenie všetkých týchto dialektických zásad sa prejavilo v dvoch postupoch pri radení scén a záberov. Predovšetkým tu funguje úsilie zachytiť čo možno najväčší rozsah (treba povedať, že pre umelecké ambície filmu z toho vzišla úplná pohroma). Autori filmu chceli ukázať nielen kriminálne aktivity únoscov lietadla, ale aj zhubnú činnosť ich spojencov, takže svoje musel dostať Farský úrad u sv. Štěpána (odhalený ako hniezdo špiónáže), bývalý podnikateľ, ktorý sa s vládou ľudu nikdy nezmieril, džezový hudobník, ktorému zrejme už sama povaha jeho hudby znemožnila nájsť správnu politickú orientáciu atď. Nestačilo zobrazovať amerických agresorov, museli k nim vzápätí jeden po druhom pribúdať predstavitelia ich napomáhачov a lokajov: karieristi, revanšisti, vojnový zločinci, juhoslovanskí zradcovia atď. Podobná expanzívna aktivita rozširovala rady zobrazovaných predstaviteľov tábora pokrokových síl, takže ku konci filmu nadobúdame dojem, že v západných krajinách zbadačení proletári už len čakajú na vhodnú chvíľu a revolúcia je tu za dverami. Aby sa v tom divák nestratil, bolo potrebné túto prehliadku typov uviesť do pohybu a na to poslúžil druhý princíp, princíp kontrastu: oproti rozhodnému postoju zjednotených občanov socialistického štátu sa musí ukázať rozklad v radoch nepriateľa; po záberoch na zvrhlosti americkej zábavy a dekadenciu jej konzumentov (neuveriteľne stupídna scéna Munich follies) nasleduje záber na odhodlané postoje našich; po orgiách džezového kvílenia príde zdravo bujaré poskočenie pri speve ľudovej piesne; a keď sa na okno temnej ubytovne pre utečencov prilepí zúfalá tvár trubkára, ktorý pochopil fatálne dôsledky svojho omylu, čakajme za tým záber na rozveselených občanov, ktorí sa už tešia na návrat a pri pohľade na československú zástavku roní slzy radosti.

Nebudem teraz bližšie hodnotiť, k akým umeleckým výsledkom uplatňovanie týchto dvoch princípov vo filme viedlo. Asi by to nebolo veľmi zaujímavé pokúšať sa teraz o uplatňovanie hodnotového prístupu. Oveľa zaujímavejším sa mi javí zistenie, že táto dialektika tu v priamom rozpore so svojím proklamovaným zámerom zachytávať vývin nového nevyhnutne degraduje na akúsi mechaniku, ktorá zasa s rovnakou nevyhnutnosťou likviduje takmer všetko, čo z filmu robí svet aspoň dočasne akceptovaných ilúzií. Možno tento film robí výnimočným práve dôslednosť, s akou mechanicky produkuje jednotlivé obrazy, pričom sa zbavuje sa možností využívať hru fikcií na unášanie divákovho vedomia. Poznáte efekty tejto hry: vtiahne nás a my si prestaneme všímať, že hrdina, ktorý v divočine už niekoľko dní bez oddychu uniká pred prenasledovateľmi, má stále hladko vyholenú tvár, že detektív po úderoch, ktoré by profesionálneho boxera vyradili aspoň na týždeň, s prehľadom pokračuje v pátraní, že cudzinci odrazu začnú

hovorí našim jazykom, že čas a priestor sa podľa vývoja príbehu skracujú alebo predlžujú. To všetko filmu uveríme, a to aj filmu bez väčších umeleckých kvalít, technicky nedokonalému, a dokonca poznačenému ideologickým poslaním. Podmienkou je, že sa nevzdá svojich prostriedkov vytvárať ilúziu. ÚNOS sa ich vzdáva so sebaničivou dôslednosťou. Nie však tak, že by sa usiloval o realizmus: on chce byť reálnejší ako sama realita, chce byť jej zákonom, jej dialektikou. Preto v nás pevné zosobnenie dialektiky sveta, súdruh poslanec neprebúda ani záchvev priania stotožniť sa s ním, preto mu neveríme, keď sa po výsluchu tak rýchlo pozviecha, preto v nás jeho rozhodné postoje vyvolávajú asi toľko sympatií ako slová nemenného zákona odriekané z tribunálu dejín. Preto si hneď všimneme všetky technické a režijné nedostatky, preto nás ruší, keď Američania hovoria česky, preto zachytávame to, čo by sme mali prehliadať. Nejde pritom o nedokonalosť technických prostriedkov a režijných postupov alebo, lepšie povedané, ide o to, že táto nedokonalosť sa tu spája s dokonale fungujúcim mechanizmom dialektického produkovania obrazov a scén. A práve toto spojenie nám zabráňuje, aby sme sa nad naivitou ideologickej priamočiarosti tohto filmu usmievali. Nie, nie je to komédia proti vôli svojich tvorcov. Je to dialektická dráma. A ak sa v tejto dialektike niečo obracia do svojho protikladu, tak výsledkom je tentoraz mechanika, zabíjajúca svet fikcie.

Miroslav Marcelli

Dvoj pohled

Únos z reality do snu

Film *ÚNOS*, který v roce 1952 natočili Ján Kadár a Elmar Klos s celou plejádou tehdy předních, ba nejpřednějších herců od Jiřího Dohnala, Eduarda Kohouta či Miloše Nedbala přes Ladislava Peška, Bohuše Záhorského, Václava Irmanova a Miloše Kopeckého až k Rudolfu Deylovi mladšímu, Rudolfu Hrušínskému či Josefu Hlinomazovi, má všechny požadované atributy umělecké produkce té doby, a přece se od všech něčím znatelně odlišuje. Možná proto, že naplňuje její princip s takovou zaujatostí, aby konstrukce zanikla a ukázala se jakožto přirozenost – což pak tento film ve změněném kontextu obnažuje do té míry, že všechna přirozenost mizí a tento princip sám se vyjevuje téměř jako hegelovský absolutní duch. A přesto je i tehdy ve filmu cosi navíc, zvláštní dvojsmyslnost pronásledující jeho evidentní schematičnost.

Dnes můžeme jen odhadovat, proč tento výpravný opus vznikl, ale jeho příběh sám (únos civilního letadla s pasažéry do americké okupační zóny v Německu) naznačuje směr. Zjevně měl působit jako svého druhu pedagogické odstrašování, měl být – a tady již začíná ona podivná dvojsmyslnost – prevencí latentní choroby a zároveň apoteózou zdraví, které napříště již nesmí být ohroženo žádnou nákazou. Což je – právě ale v souladu se schematickým viděním – ideál zdraví individuálního stejně jako společenského, jak jej, stručně řečeno, postuluje ideologie. Lékem tedy není acylpyrin, nýbrž viagra, formulováno jazykem dnešním (v závěru filmu je ostatně příznačně řeč o tom, že nová tavírna bude stát o několik let dříve, než předpokládal plán).

Protože imunitní systém sám o sobě, imunitní systém jakožto biologický a přirozený, je nedokonalý, je nezbytná (sociální) prevence. Právě proto je ale nesmírně důležitá expozice filmu, která předchází i titulky, protože expozice zde zaujímá místo preventivního předcházení mylného čtení. První záběr má všechny znaky filmového týdeníku: „Letecká trať Praha – Ostrava. Desítky osob, lidé všech povolání spěchají denně vzdušnou cestou mezi hlavním městem a kovárnou pětiletky, aby přes den obstarali svoji práci a večer byli zase doma. Jednoho jarního dne letadlo, které mělo jako obvykle přistát v 8 hodin 15 minut v Praze, nedoletělo,“ říká hlas profesionálního spíkra. Co však je zde nejvíce nápadné, je zcela plynulý přechod od dikce žurnálu k fiktivnímu příběhu. Expozice nejen neruší, nýbrž (z pozdějšího je zřejmé, že ve jménu společenského i individuálního zdraví) přímo likviduje to, co se nazývá estetickou distancí. A to není nahodilé, to je záměrné: divákova nezúčastněnost, pouhá libost je již symptomem nemoci. Kromě toho dikce filmového zpravodajství stírá i distanci mezi skutečností a utopií (cestovat letadlem do práce a domů je zjevně samozřejmost). Ve stejné strategii stírání každé distance, každého intervalu pokračuje pak i úvodní text po titulcích: podobnost filmu se skutečností je sice neúmyslná, i když nikoli náhodná, upozorňuje text v první větě,

kteřá ještě náleží expozici a která vzápětí, bez přechodu, přejde k prvnímu jednání příběhu, k jeho lokalitě, kterou je „jedna z úzkých uliček staré Ostravy“ a ke smutným „hrdinům“ příběhu, který se bude odehrávat v následujících sto minutách: „individua, jejichž hodiny jsou sečteny“. Jako jsou *de facto* eliminována tato individua, je eliminován i interval mezi začátkem a koncem příběhu, v němž tkví narativní napětí: v tomto filmu nemá napětí co dělat, jakkoli je to film bezmála akční.

Pokud bychom všechna úvodní upozornění četli jako informace pro ty, kdo ještě nic nechápou, nebyli bychom asi daleko od pravdy, ale to není důležité, neboť těm film určen není. Smyslem sociální prevence je sice odstrašit, ale to je protismyslné, protože ideologie silou své zřejmosti předpokládá, že všichni jsou již dávno přesvědčeni, a tedy je jejím smyslem především ubezpečit; těm, kdo žádný dobrodružný příběh neočekávají, se zde na oplátku dostává jistoty, že žádný zvrat skutečně nepřijde, takže mohou toto simulakrum napětí klidně konzumovat.

Zde by na okraji bylo možné alespoň poznamenat, že v likvidaci distance jde tento film (a jiné jemu podobné) tak daleko, že se pokouší setřít i rozdíl mezi hercem a civilní osobou určitou roli ztělesňující; fyziognomicky podezřelí herci stejně jako herci „minulé doby“ budou samozřejmě obsazováni do rolí záporných, zatímco ti z nastupující, „zdravé“ generace se ocitnou spíše v rolích kladných. A o dalších možnostech tohoto postupu už ani není třeba mluvit.

Kdyby nebylo všech těchto předznamenání (přičemž signifikantní je už sama zmínka o *úzkých* uličkách *staré Ostravy*), byl by ÚNOS na svou dobu skutečně zdařilý akční film. Skupina únosců (domácích agentů americké CIA z řad příslušníků minulého režimu) je sice včas zlikvidována Státní bezpečností, přesto ale k únosu letadla dojde (ne všechny se podařilo včas „zjistit“), byť na jeho palubě je teď většina těch, kdo jsou do americké okupační zóny odvezeni proti své vůli. Jádrem zápletky jsou důležité plány ostravského inženýra, který s nimi letěl na pražské ministerstvo, a neméně důležitý rozhodný odpor komunistického poslance, k němuž se spontánně přidá většina ostatních. Listiny jsou zničeny (snědí je ti, kdo se nenechali svést), celý únos končí politickým fiaskem, které se přeneso i na půdu Spojených národů. Jakkoli je toto narativní popředí filmového dění významné, je stejně důležité, ne-li důležitější i jeho pozadí (což je další případ na stírání všech distancí), které je však čitelné jen skrze zvrstvenou síť (jednoduchých, protože schematických) kódů: hrozba nového vyzbrojování Německa, podporovaného Američany („obležení“, tedy zdraví je ohroženo nikoli zevnitř, nýbrž zvnějšku), proti které stojí jako hráz spojenci České republiky atd.

Do makroskopické kodifikace se pak vepisují kódy mikroskopické, jejichž rastr je sice jemnější, ač ani zde nemůže být o nějaké složitosti řeči (ideologie, která likviduje distance, samozřejmě nepřipouští, že každé čtení vyžaduje znalost určitých kódů). Je pravda, že i zde – analogicky – stojí lidé práce proti individuům, jejichž hodiny jsou sečteny, ale ani lidé práce nemají stejnou „hodnotu“, i v nich se skrývá virus: dělníci, taviči, montážníci, vojáci lidové armády, dokonce i inženýři jsou stále v přímém či nepřímém styku s hmotou, a z ní pak do sebe zčásti pořád ještě přejímají její hutnost a neprůhlednost (což je jakožto protiklad průhlednosti a jasů ideje symptom zatížení, poskvřina, které budou v budoucnosti zbaveni). Všichni tito lidé práce mají vlastní hodnotu teprve tehdy, pokud tuto hmotnost v sobě překonávají (vnější manifestací tohoto zápasu s masivností

bývá „váhání“, „nerozhodnost“) a pokud se blíží éteričnosti andělů: viz stachanovci v dílnách, montážník, který opustí mladou manželku a odjíždí do sprátené ciziny budovat. I práce je jen přechodnou podobou Ducha, která bude jednou překonána stejně tak jako buržoazie (jenže: film samozřejmě stírá i čas, rozdíl mezi přítomností a budoucností, a proto má tak důležitou úlohu úvodní záběr na letadlo v oblacích a slova o tom, že jím cestují lidé z práce domů a naopak). Překonání hmoty je tedy patrnější až v Poslanci (zjevně bývalý dělník), který je ústřední postavou filmu a který pracuje již jen svým nezlomným duchem, a proto je mezi ústředními postavami, ač nikoli v samém jejich středu opatrný Inženýr jako ta podoba ducha, která sice vězí v technice, ale právě proto ještě nezpřetrhala všechny vazby na hutnou hmotnost. Naopak Trumpetista je zde podobou Prostitutky: dává lidem zdánlivě éterickou, nehmotnou radost, která je však pochybná jednak proto, že jeho „hudba“ (nejspíše swing či jazz) svádí k tanci (duch je nucen zmítat se v těle, aniž je s to z tohoto omámení vyjít, je tedy ujařmen temnou tělesností), jednak proto že tuto radost dává všem, kdo zaplatí. Brutalita Američanů a Němců je pak jen samozřejmým svědectvím o tom, že jejich svět již dávno zanikl (nejlépe je to patrné na Josefu Hlinomazovi v roli neurvalého barmana v americké vojenské kantýně).

To, že ideologická díla z padesátých let (ať už vznikala jinde, anebo jiná z jiných let) jsou dnes snadno sémioticky čitelná, je věc známá, ba banální. Máme-li jim skutečně rozumět, je třeba překročit poměrně úzký rámec sémiotického dešifrování a zamyslet se nad těmito díly také z jiného úhlu pohledu. Jak vůbec takové opusy mohly fungovat? A co vlastně bylo jejich „sdělením“? Médium samo – řekli bychom dnes. Ale jakkoli je to odpověď jistě správná, ani ona příliš neuspokojí. Jistě: ke stírání distancí patří také snaha zrušit i rozdíl mezi signifikací a konotací, protože prevence nemoci vyžaduje zvládnout i nepředvídatelnost kontextů, tedy je třeba pokusit se alespoň uzavřít konotaci do hranic významu. Jenže – každá ideologie, třeba by byla sebezáslepenější, ví, že bujení různých akcesorních významů nikdy neovládne a že zkrátka nikdy nebude mít plně pod svou kontrolou všechna „temná zákoutí staré Ostravy“.

Kadárův a Klosův ÚNOS však podává i v této věci zcela jasnou odpověď: má-li takový film fungovat způsobem, jakým fungovat má, je nezbytně nutná spolupráce diváka, který ochotně doplňuje správný kontext a disciplinovaně volí pravé konotace, jsa do té míry angažován, že ty špatné mu ani nepřijdou na mysl. Pak je zdrav. Je zdrav, protože je ochoten ke spolupráci, k níž ho tento typ artefaktu vyzývá a k níž ho zavazuje. Proč by také jinak lidé chodili na tento typ filmů?

Nepříjemná otázka, kterou by pak ještě bylo možné klást, by zněla: a kdy tohle všechno vlastně skončilo? Odpověď je poněkud háklivá, ale nelze se jí vyhnout: v okamžiku, kdy si například čtenáři románů, jako byla *Smuteční slavnost* Evy Kantůrkové, *Zelené obzory* Jana Procházky či *Sekyra* Ludvíka Vaculíka, řekli: a co je nám vlastně po tom, že komunisté dělali chyby a teď je napravují. Vždyť to od počátku byla jejich hra s jejich pravidly. Co je nám po nich.

Miroslav Petříček jr.

ILUMINACE

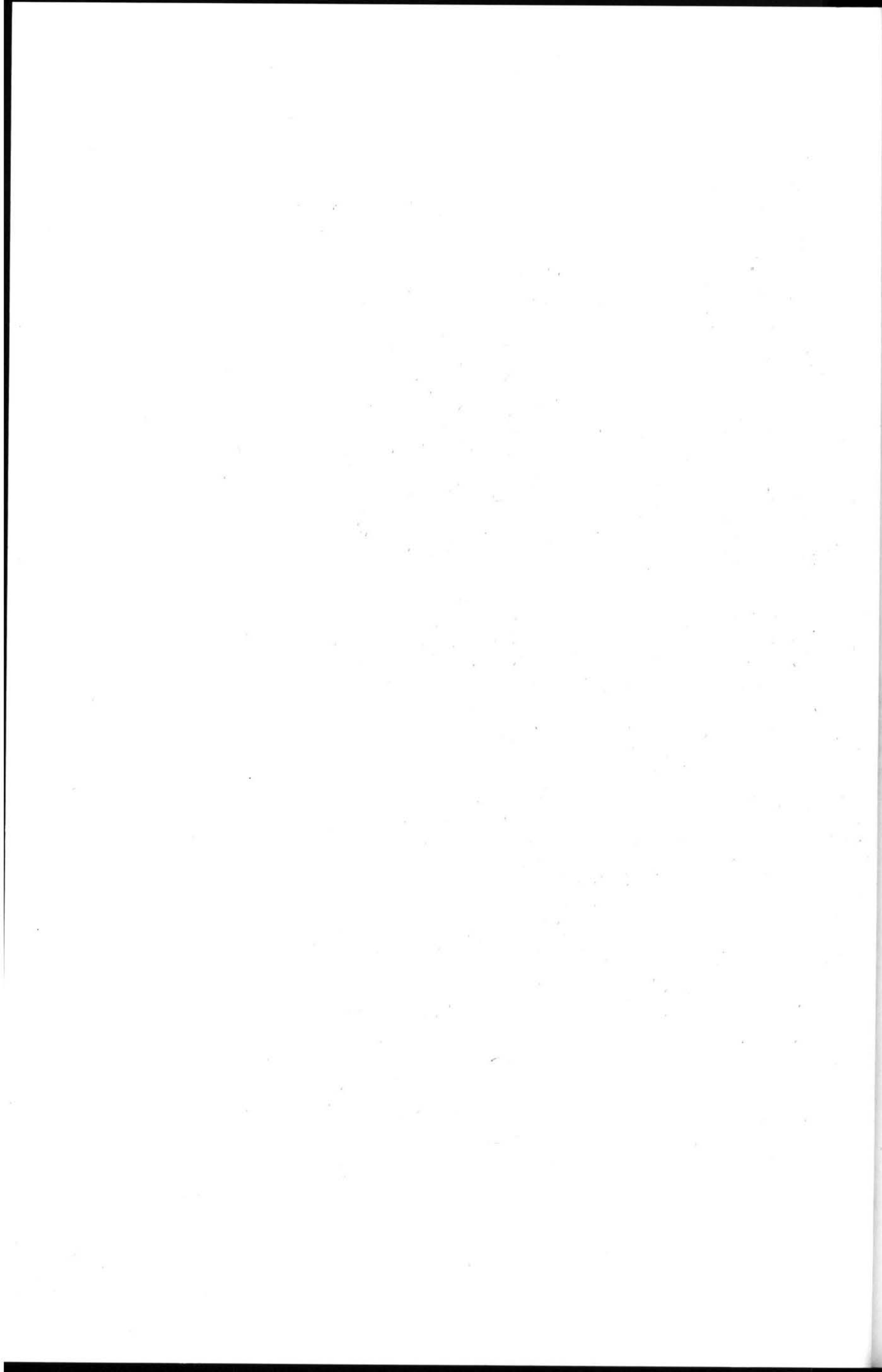
Miroslav Petříček jr.: Únos z reality do snu

Únos

Studio uměleckých filmů, Praha, 1952

Režie: Ján Kadár, Elmar Klos. **Námět a scénář:** Břetislav Kunc, Ján Kadár, Elmar Klos. **Kamera:** Rudolf Milič. **Střih:** Josef Dobřichovský. **Hudba:** Jiří Šust. **Zvuk:** Milan Novotný. **Architekt:** Karel Lier. **Kostýmy:** Bohumil Sochor. **Masky:** Vladimír Černý. **Výroba:** Gustav Rohan, Rudolf Wolf.

Hrají: Jiří Dohnal (poslanec Horvát), Ladislav Pešek (ing. Prokop), Antonín Klimša (Gerbec), Jaroslav Mareš (Toník), Božena Obrová (Liduška), Bohuš Záhorský (doc. Ryšánek), Miloš Kopecký (Rychman), František Hanus (lesník), Rudolf Deyl ml. (ing. Karfík), Lída Vostrčilová (Gavendová), František Klika (Řezníček), Eduard Dubský (Grábner), Rudolf Hrušínský (Král), Oldřich Vykypěl (Brázda), Miloslav Holub (Šimáček), Jaroslav Zrotal (Bernát), Ladislav Boháč (čs. konzul), Mikuláš Huba (čs. delegát v OSN), Karel Peyer (předseda OSN), Jaroslav Průcha (sovětský delegát), Bedřich Karen (Jacobs) ad.



Obzor

Historie jistých tendencí filmové historie

David Bordwell: *On the History of Film Style*.

Harvard University Press, Cambridge, MA – London 1997, 322 stran.

Pro Davida Bordwella, jenž je znám jako jeden z čelných představitelů neoformalismu, neexistuje ostrá hranice mezi filmovou teorií a historií: myšlenku prosazovanou mj. mysliteli frankfurtské školy, dle níž se zkoumání teoretická a historická navzájem předpokládají (každému empirickému výzkumu předchází – ať už přiznaně či nikoli – určitá teoretická rozhodnutí, stejně jako každá teorie musí do jisté míry vycházet z empirických zjištění), přejímá důsledně za svou. Důkazem toho je i kniha *O historii filmového stylu*, jež není ani tak pokusem o vytvoření vlastní souhrnné historie filmového stylu (svůj částečný příspěvek ke stylistické historii přináší v rozsáhlé šesté kapitole, kde zkoumá, jak se ve filmu rozvíjela práce s hloubkou pole) jako spíše kritickou historií/theorií této historie, resp. jejích tří hlavních variant.

V první kapitole Bordwell chvályhodně objasňuje svá východiska, záměry a metody. Styl definuje jako „systematické a signifikantní používání technik média“ (s. 4), které se dají rozdělit do čtyř hlavních skupin: 1. mizanscéna (práce s herci, svícení atd.); 2. práce s kamerou (rámování, barevnost atd.); 3. střih; 4. zvuk. Styl je pak „výsledek určitých charakteristických technických rozhodnutí ze strany režiséra“ (s. 4). Historie stylu tvoří dle Bordwella podstatnou součást estetické historie filmu (vedle ní rozlišuje tři další hlavní směry filmové historie: dějiny filmového průmyslu, dějiny filmové technologie a dějiny vztahů filmu ke společnosti či kultuře). Bádání historika filmového stylu řídí dvě hlavní otázky: 1. Jaké jsou signifikantní vzorce kontinuity a změn filmového stylu? 2. Jak mohou být tyto změny vysvětleny? Právě na základě odlišných odpovědí na tyto otázky Bordwell rozlišuje tři hlavní prozatímní výzkumné programy: standardní, dialektický a opoziční. Ty víceméně sdílejí tentýž základní příběh dějin filmu, který ovšem jinak organizují a mají jiná vysvětlení pro změny a kontinuity, jež v tomto příběhu odhalují.

V druhé kapitole se Bordwell zabývá prvním z těchto výzkumných programů. Nazývá ho standardní verze a za jeho představitele považuje např. Sadoula, Brasillache a Bardéche, Arnheima či Rothu. Dle této verze se film stal uměním poté, co přestal být pouhým záznamovým médiem (v okamžiku přechodu od realismu Lumièrů k magické fikci Mélièse). Standardní verze vidí dějiny filmu jako lineární historii odkrývání esence filmu, přičemž dle Bordwella tato víra v esenci filmu byla sice nanejvýš problematičtější (jednak ji každý může vidět v něčem jiném, jednak taková esence dost možná vůbec neexistuje), nicméně se ukázala být produktivní. Zkoumání prvních historiků a teoretiků byla určována jejich výchozím „rozhodnutím“, že film je svébytné umění. Potvrzení jeho specifčnosti bylo hledáno především v práci s kamerou a střihem. To, co nezapadalo do scénáře historiků standardní verze, bylo ignorováno: přehlížena byla práce s hloubkou pole, mizanscéna, ten druh střihu u Portera či Griffitha, který nesloužil k posilování dramatickosti a plynulosti příběhu atd.

Dialektický program historie filmového stylu (popisovaný ve třetí kapitole), jenž specificky přepisuje standardní verzi, se objevuje ve čtyřicátých letech ve Francii s tzv. novou kritikou a lidmi jako Astruc, Leenhardt či Bazin. Základní kánon je rozšířen o nové tvůrce (Renoir, Welles, Wyler), do centra zájmu se dostávají nové stylistické prostředky (dlouhý záběr, hloubka pole), jež pro příznivce „staré“ standardní verze filmové historie nenesou požadovanou estetickou hodnotu,

protože nepotvrzují film coby umění založené na deformaci svého materiálu („reality“), ale naopak jej rozvíjejí v jeho realistické tendenci. Právě to ovšem požadují historici dialektického programu, pro něž esence filmu spočívá – jak to poněkud zjednodušeně popisuje Bordwell – v jeho ontologickém realismu. Zatímco historici standardní verze upřednostňovali „čistý“ film, v dialektickém programu jsou vyzdvihovány i kvality filmů „divadelních“ či „literárních“. Zatímco ve standardní verzi byla za vrcholný stylistický prostředek filmu považována abstraktní montáž složená z heterogenních fragmentů, dialektický program vyzdvihuje *découpage* (rozzáběrování), jež rozbíjí časoprostorový celek do bližších pohledů. Od modernistického pojetí filmu standardní verze se Bazin a jeho současníci odchylují důrazem na realismus, obhajobou filmu jako média, jež svou vitalitu čerpá z toho, že je inherentně populárním uměním (odtud též obhajoba hollywoodských filmů s jejich „neviditelným“, ale propracovaným stylem), i preferencí stylistických prostředků pro standardní verzi nezajímavých či přímo „nepřipustných“.

Ve čtvrté kapitole Bordwell popisuje návrat modernismu, jenž se odehrál jednak v experimentující kinematografii let šedesátých, jednak v dalším odlišném programu dějin filmového stylu. Za hlavního představitele této opoziční verze filmových dějin považuje Noëla Burche. Zatímco Bazin a „jeho“ dialektický program avantgardu víceméně ignoroval, v opoziční verzi je dualita avantgardy a mainstreamové kinematografie hlavním organizujícím principem. Opoziční verze nejen umožnila odkrýt návrat modernismu ve snahách Godarda či Renaise, ale zároveň umožnila znovupromyslet modernismus němému filmu. Vrací se oceňování časoprostorové diskontinuity, abstrakce a stylizace (oproti důrazu na realismus u dialektického programu), modernistická fragmentární montáž je opět stavěna proti dlouhým záběrům a práci s mizanscénou. Nicméně techniky preferované Bazinem a spol. nejsou jednoduše popřeny, ale zakomponovány do nového pojetí, jež klade důraz na dialektické napětí mezi různými stylistickými prostředky, stejně jako mezi tzv. institucionálním módem reprezentace a módy opozičními.

Pátou kapitolu věnoval Bordwell projektům zkoumání filmového stylu během posledních tří desetiletí. Zmiňuje zde několik významných historiků i teoretiků (např. Salt, Gunning, Musser, Thompsonová, Debray) a některé z jejich poznatků, které opět svébytně přehodnocují předcházející tradice historického bádání. Jedna z podstatných změn spočívá ve skutečnosti, že toto přepisování dřívějších dějin se stalo vědomou praxí: historici si uvědomili, že je nutné chápat předchozí tradice spíše jako hypotézy určené k přezkoumání, než jako navždy dané pravdy, na kterých by bylo možné okamžitě stavět. „Revizionismus je produktem profesionalizace filmového výzkumu,“ píše Bordwell (s. 139). Charakteristické pro tyto současné historiky též je, že se nesnaží sepsat všeobšáhle syntetické dějiny filmu, ale spíše se zaměřují na detailní zkoumání úzce vymezených oblastí (ve smyslu prostorovém i časovém).

Bordwell ve své knize velmi přínosně odhaluje dominantní tendence jistých historiků či historiografických směrů, všímá si toho, jak tyto své tendence odůvodňují, i toho, jak ignorují ty filmy a názory, jež nezapadají do jejich příběhu dějin filmu. Bordwell sám se podobnému nebezpečí také neubráníl – daní za obecnost a dramatické vykreslení vzájemně se popírajících a korigujících verzí filmové historie byla jistá zjednodušení. Například shrnout názory všech historiků a teoretiků desátých až třicátých let na jediné společné tvrzení, dle něž (prý) má být film uměleckou deformací reality spíše než jejím záznamem, je příliš generalizující: teoretici a historici těch let dozajista nebyli tak svorní, Bordwell záměrně ignoruje difference mezi nimi. Sporné je též jeho popsání opoziční verze: jednak není zcela jasné, v čem se vlastně liší od standardní verze nebo jestli je „jen“ jejím pokračováním, jednak myšlenky Noëla Burche lze jen těžko brát jako reprezentativní pro všechny modernistické filmové historiky a teoretiky tohoto období.

Mezi hlavní kvality Bordwellovy knihy patří preciznost a metodičnost. Jeho snaha zakotvovat se stále v empirii, v přesných, ověřitelných faktech vede ovšem místy k tomu, že v teoretické

zaměřených pasážích působí jeho psaní poněkud těžkopádně. Bordwell nejen že není ochoten sám se pouštět do abstraktnějšího, filosofičtějšího psaní „evropského“ typu, ale navíc se na takové psaní dívá s až nespravedlivou antipatií, jak dokazuje jeho kritika filmových knih Gillesse Deleuze, kterého (nepřesvědčivě) obviňuje z nekritického převzetí historiografické tradice a následného upevňování historických schémat pomocí jakési nové teologie. Bordwellova touha po „objektivitě“ a přesnosti se signifikantně projevuje též v tom, že klade větší důraz na zkoumání dominantních estetických norem na úkor zkoumání odchylek, originálních inovací (jedním z důsledků je pak i jeho preferování narativního filmu na úkor filmu experimentálního).

Bordwell se na jedné straně snaží budovat víceméně klasickou, systematickou teorii/historii filmu (jasně vymezující objekt svého zájmu, stejně jako svá východiska a metody, jež mají zaručit objektivitu a trvalost poznání), na straně druhé ji rozšiřuje o jisté postmoderní impulsy (nedůvěra k „velkým vyprávěním“ a k „teologickým“ argumentům; důraz na dobovou podmíněnost myšlení a z toho plynoucí vědomí neukončitelnosti procesu poznání, nemožnosti dosažení jediné věčné „správné“ teorie/historie).

Kniha *O historii filmového stylu* je – trochu paradoxně – systematickou studií o přínosech i chybách systémů, které v zájmu své ucelenosti přehlížejí vše, co by jejich jednotu narušilo. Bordwell se při tom přiklání víc na stranu systému, metody: zpětné revize odhalují pochybení a omezení jednotlivých systémů, nicméně ty si i tak – nebo snad právě proto – uchovávají svou hodnotu. Bordwellova svébytně konzervativní verze „dekonstrukce“ filmové historie nechce tuto historii rozmetat, ale očistit ji od nepravd (nejen konkrétních, ale i metodických), a tím ji zachránit.

Helena Bendová

Tri otázky na adresu neo(post)štrukturalizmu

Manfred Frank: *Co je neoštrukturalizmus?*

Sofis – Pastelka, Praha 2000, 434 stran, náklad neuveden.

Manfred Frank, autor monumentálnej knihy *Co je neoštrukturalizmus?*, ktorá zásluhou prekladateľa Miroslava Petříčka vyšla v češtine, je nemecký autor. Tento fakt je v prípade tejto knihy viac než púhe konštatovanie, pretože jeho akademické nemecké hermeneutické školenie výrazným spôsobom poznamenáva lektúru a interpretáciu toho, čo označuje termínom *neoštrukturalizmus*. Aj keď Frank preferuje termín *neoštrukturalizmus* pred termínom *postštrukturalizmus*, ktorý je rozšírený v našom kultúrnom priestore, uvedomuje si problematickosť jeho použitia. Termín *postštrukturalizmus* odmieta preto, že po štrukturalizme nenastúpil svoju víťaznú cestu vo francúzskom filozofickom myslení *postštrukturalizmus*, ale došlo aj k pádu doláru na svetových finančných trhoch a vzniku mierového hnutia. Manfred Frank, a napríklad aj v tomto sa ukazuje jeho hermeneutické školenie, totiž termín *postštrukturalizmus* explikuje predovšetkým dejinne, teda ako niečo, čo chronologicky nasleduje po štrukturalizme. Lenže v tomto prípade prefix *post* má iný význam než dejinný, okrem iného poukazuje na intímnu príbuznosť so štrukturalizmom, ale zároveň aj na jeho transgresiu. To samozrejme neznamená, že termín *postštrukturalizmus* – a vôbec všetky termíny začínajúce prefixom *post* – je neproblematický. Je prinajmenšom tak problematický ako

Frankom navrhovaný termín *neoštrukturalizmus*, pretože tento zase konotuje s inými termínmi, začínajúcimi prefixom *neo*, ako napríklad *neotomizmus*, *neomarxizmus*. Tieto termíny označujú iniciatívy, ktoré sa pokúsili oživiť a prispôbiť tomizmus či marxizmus požiadavkám nového spoločensko-kultúrneho kontextu, a tento spôsob nadväzovania je celkom odlišný od väzby *štrukturalizmus* – *postštrukturalizmus*, okrem iného aj v tom, že postštrukturalizmus opätovne vrátil do hry určité problémy a témy, ktoré štrukturalizmus buď ignoroval, alebo jednoducho vytesnil. Napríklad problém času. No to už predbieham, a preto sa radšej vrátim ku knihe *Co je neoštrukturalizmus?*

Táto kniha sa začína interpretáciou lingvistických názorov Ferdinanda de Saussura. Frank totiž správne vidí v Saussurovej knihe *Kurs obecné lingvistiky* kľúčový, možno dokonca povedať zakladateľský, text štrukturalizmu. Jeho lektúra Saussurovho *Kursu* je mimoriadne pozorná, pri svojej interpretácii nevychádza len z prvej redakcie Charlesa Ballyho a Alberta Sechehaya, ale aj z druhej redakcie Rudolfa Englera. Častokrát tieto dve redakcie komparuje, dáva do protikladu, najmä v tých bodoch, kde sa ukazuje možná príbuznosť štrukturalnej lingvistiky s hermeneutickým myslením o jazyku. Od Saussurových lingvistických názorov Frank kontinuálne prechádza k názorom Claua Léviho-Straussa, mysliteľa, ktorý sa stal najvýznamnejším reprezentantom francúzskeho štrukturalizmu a často aj reprezentantom, podľa mňa nie celkom oprávnené, rigidného, statického štrukturalizmu, radikalizujúceho synchroniu na úkor diachronie.

Interpretácia názorov Ferdinanda de Saussura a Claua Léviho-Straussa je ale v tomto prípade výsostne účelová. Má poslúžiť ako kontrastné pozadie pre pochopenie špecifiky neoštrukturalizmu, najmä Derridovej dekonštrukcie, ktorá v ranom období kriticky nadväzovala na Saussura a Léviho-Straussa. Derridova dekonštruktivistická lektúra týchto dvoch autorov mu umožnila postulovať myšlienku neuzatvorenej de-centrovanej štruktúry, ktorá podľa Manfreda Franka je vôbec „zárodočnou myšlienkou“ neoštrukturalizmu, pretože práve „účinky“ tejto myšlienky sú čitateľné v koncepte derridovského chápania textu, likvidácie sémantickej identity znaku či zmyslu výpovede a spolu s Lyotardovou knihou *Postmoderní situace* predstavujú prológ k samotnému neoštrukturalizmu, ktorému Frank adresuje tri zásadné otázky, poukazujúce nielen na jeho špecifiku, ale aj jeho silu a slabosť.

Prvá otázka sa dotýka fenoménu dejinnosti. Právo odpovedať na túto otázku dostal predovšetkým Michel Foucault, pričom do pozornosti sa dostali jeho knihy *Slová a veci* a *Archeológia vedenia*. Tieto dve knihy síce súvisia, pretože *Slová a veci* vlastne predstavujú Foucaultov koncept archeológie takpovediac v jeho najčistejšom stave a *Archeológia vedenia* je zase akoby „rozpravou o metóde“, adekvátnejšie „rozpravou o archeologickej metóde“, avšak obidve skôr reprezentujú *štrukturalizmus* než *postštrukturalizmus*. Prečo si to myslím? Predovšetkým preto, že v *Slovách a veciach* kulminoval Foucaultov záujem v hľadaní ruptúr, diskontinuít, presekávajúcich dejiny, pričom tieto diskontinuity vytvárajú diskurzne formácie, ktoré sa dajú, samozrejme s určitou dávkou voľnosti, prirovnať k synchronii jazykového systému, vystupujúceho ako všeobecne záväzná norma všetkých prehovorov. Diskurzne formácie sú vlastne praktiky, ktoré umožňujú, aby sa v určitej dobe objavili len určité výpovede, pričom od nastolenia ich moci až do ukončenia vlády určitej diskurznej formácie či epistémy, nebadať vnútri nich nijaký pohyb. Čas je v tomto prípade eliminovaný, je dôsledne spriestornený, takže fakt, že napr. Descartes predchádza Condillac, nehrá nijakú rolu, pretože tak Descartes, ako aj Condillac, respektíve tak texty-výpovede jedného aj druhého sú vlastne produkované pravidlami tej istej diskurznej formácie.

Michel Foucault však je legitímnou súčasťou neoštrukturalistického diskurzu, ale vďaka neskorším textom, medzi ktoré patria knihy *Dohlížet a trestat* a *Dějiny sexuality*. V týchto textoch sa začína objavovať otázka moci a možno povedať, že práve záujem o moc spôsobil obrat ku genealogickému skúmaniu.

Druhou otázkou, ktorú Manfred Frank adresuje neoštrukturalizmu, je otázka subjektu. Opätovne, keď chceme pochopiť, čo neoštrukturalizmus prevádza so subjektom, musíme si pripomenúť, že to bol práve štrukturalizmus, ktorý otriasol istotami suverénneho subjektu, redukovaného na vedomie alebo sebavedomie. Claude Lévi-Strauss na základe štrukturálneho výskumu mýtov rôznych etníc vyslovil tvrdenie, podľa ktorého nie my myslíme mýty, ale mýty sa myslia v nás. Michel Foucault išiel ešte ďalej a na konci svojej knihy *Slová a veci* prorocky zvestoval zánik človeka týmito slovami: „V každom prípade je isté, že človek nie je ani najstarším, ani najtrvalejším problémom ľudského vedenia. Zamerajúc sa na pomerne krátky časový úsek a obmedzený zemepisný výrez – na európsku kultúru od 16. storočia, je možné sa presvedčiť, že človek je v nej nedávnym vynálezom. Nebol to on, ani jeho tajomstvá, okolo ktorých vedenie dlho tápavo blúdilo. Skutočne, medzi všetkými zmenami, ktoré poznačili vedenie o veciach a ich poriadku, vedenie o totožnostiach, rozdieloch, charakteristických znakoch, ekvivalenciách, slovách – skrátka, medzi všetkými epizódami tejto hlbínnej histórie *Rovnakého* vyjavila figúru človeka iba jedna, tá, ktorá sa začala pred poldruha storočím a možno sa práve uzatvára. A vôbec to nebolo oslobodenie sa od starého nepokoja, prechod od tisícročnej starosti k jasnému vedomiu, prístup k objektívnosti, ktorá bola dlho v zajatí viery alebo filozofie: bol to následok zmeny základných podmienok vedenia. Archeológia nášho myslenia poľahky ukazuje, že človek je nedávnym vynálezom. A že sa blíži k svojmu koncu.

Ak tieto usporiadania musia raz zaniknúť, tak ako sa objavili, ak ich raz nejaká udalosť, ktorú zatiaľ nanajvýš tušíme ako možnú, no jej formu a prísľub nepoznáme, rozvráti, ako bolo na konci 16. storočia rozvrátené klasické myslenie – potom sa možno bez obáv staviť, že človek sa vytratí ako tvár z piesku na brehu.“¹⁾

Foucaultove slová sa ukazujú ako prológ k tomu, čo so subjektom previedol Jacques Lacan. Svoju kritiku karteziánskeho chápania subjektu založil na subverzii subjektu symbolickým poriadkom. Musím však povedať, že Lacanova kritika klasického chápania subjektu netvorí podstatnú časť Frankových úvah. Práve naopak, do popredia vysúva Derridovu kritiku Husserlovej filozofie vedomia. Ukazuje, ako Derrida krok za krokom likviduje rovinu predsemiotického vnímania, existenciu zmyslu pred znakovým, predovšetkým jazykovým systémom a ako sa nakoniec Derrida pokúsil nahradiť subjekt tým, čo označuje zvláštnym slovom-neslovom *différance*.

Ďalšími mysliteľmi, ktorí sa výrazne podieľali na neoštrukturalistickej subverzii klasického chápania individuálneho alebo kolektívneho subjektu, boli Gilles Deleuze a Félix Guattari. Frankove interpretácie Deleuza a Guattariho svojou kvalitou výrazne zaostáva za interpretáciami Derridu alebo Foucaulta. Dokonca často o nich hovorí ironickým tónom, spochybňujúcim hodnotu interpretovaných názorov. Môžeme to dokumentovať na tomto príklade:

„Pusíme se tedy do čtení.

Text začíná přívalem vět, který sám stačí, aby na sebe upozornil. (Bojím se ale, že stejně tak pozornost od četby odvrací. Ale suďte sami.)

[...] Funguje to všude, jednou setrvale, jednou přetržitě. Dýchá to, topí to, jí to. Kálí to, líbá to. Ale je chyba říkat *to*. Všude to jsou stroje, ale vůbec ne v metaforickém smyslu: stroje strojů, spřažené a propojené. Stroj-orgán je zapojen na stroj-zdroj: jeden vysílá tok, který druhý přerušuje. Prs je stroj, který vyrábí mléko a ústa jsou stroj, který je ním spřažený. Ústa anorektika váhají mezi strojem na jedení, análním strojem, strojem na mluvení, strojem na dýchání (astmatická krize). Všichni jsme brikoléři; každý má své stroječky. Stroj-orgán pro stroj-energii, toky a přerušování toků. Prezident Schreber má nebeské paprsky v zadku. *Anus solaire*. Nepochybujte o tom, že

1) Michel Foucault, *Slová a veci. Archeológia humanitných vied*. Bratislava 2000, s. 391n.

to funguje; prezident Schreber něco cítí a dokáže o tom teoretizovat. Něco se tvoří: účinky stroje, nikoli metafory.' [...]

Tak to začíná a tímto stylem to pokračuje (lépe řečeno: proudí) na stovkách dalších stránek. Oč zde jde, je vize totálního fungování, které se tu a tam vybíjí archaickými výkřiky nepodmíněného přitakání a přizpůsobení. Přitakání čemu, přizpůsobení čemu? Uvidíme, že tato otázka je nemístná, protože toto proudění nemá žádný cíl či smysl (s. 307).“

Táto, podľa Manfreda Franka problematická a anarchistická, kniha *Anti-Oidipus. Kapitalizmus a schizofrénia I.* je kritikou tradičnej subjektivity, založenej na princípe reprezentácie. A tak keď chceme spochybniť relevanciu termínu *subjekt*, treba začať spochybnením princípu *reprezentácie*. Samozrejme, reprezentácie v oveľa širšom chápaní, než v tom, ktoré poznáme napr. z lingvistiky. Napriek spomínanému simplifikujúcemu výkladu sa Frank domnieva, že „zdravé jadro“ knihy *Anti-Oidipus* spočíva v myšlienke o schizofrenickej podstate kapitalizmu, apersonálnej štruktúry priania a hlavne v dekodujúcej podstate kapitalistickej spoločnosti. Aby však bolo jasné, to dekodovanie (*décodage*) nemožno chápať tak, že by bol kapitalizmus posadnutý dekodovaním v zmysle dešifrovania jednotlivých oblastí svojej kultúry, ale v rozkladaní kódov, rituálov, de-centrácii štruktúr a pod. Túto myšlienku rozvíjajú Gilles Deleuze a Félix Guattari v druhom dieli s názvom *Tisíc plošín. Kapitalizmus a schizofrénia II.* Táto kniha už akoby svojím usporiadaním „dekodovala“ tradičné chápanie knihy. Pozostáva totiž z plošín, nie práve z tisíc, ako ich metaforicky avizuje titul, ale len z pätnástich. Každá z týchto plošín tvorí relatívne samostatný celok, ktorý môže nadväzovať s hociktorou inou plošinou voľne vzťahy. To znamená, že podľa autorov jediné, čo treba urobiť, prečítať najprv prvú kapitolu, ostatné môžeme čítať v ľubovoľnom poradí. Prečo práve prvú? Pretože v tejto kapitole Deleuze a Guattari prostredníctvom RHIZOMU vysvetľujú de-centrované usporiadanie prvkov, anarchistický rád, ktorý nazývajú chaosom. RHIZOM sa tak stáva analógiou Derridovej myšlienky de-centrovanej štruktúry.

Keď sa hovorí o RHIZOME, tak tým istým dychom treba hovoriť o singularitách, o diferenciách a opakovaní, pretože práve tieto termíny patria medzi preferované termíny neoštrukturalistického diskurzu. Gilles Deleuze venoval tomu knihu *Diferencia a opakovanie*. V tejto knihe sa pokúsil oslobodiť diferenciu spod nadvlády identity a opakovanie spod nadvlády všeobecného a zákonitého. Myšlienka o iterabilite ako opakovaní non-identického sa objavuje aj u Jacquesa Derrida a práve táto myšlienka je tým, čo vyprovokovala Frankovu tretiu otázku neoštrukturalizmu.

Tretia otázka by teda mohla znieť: ako vysvetľuje neoštrukturalizmus zmysel a označovanie? Vieme, že štrukturalizmus význam chápal ako výsledok diferencií, ktoré sú stabilizované v synchronii identicky sa opakujúcim jazykovým systémom. Iterabilita, podobne ako to tvrdí aj Searlova teória rečových aktov, je odvodzovaná z latinského *iter*, čo znamená *znova*. Iterabilita sa v tomto prípade chápe ako reverzibilné opakovanie identického – jazykové systému, podmienok vyslovovania rečových aktov. Keďže však aj Derrida, aj Deleuze odmietajú iterabilitu ako opakovanie identického, a naproti tomu, samozrejme každý svojím spôsobom, tvrdia, že iterabilita, to nie je len opakovanie identického, ale zároveň aj produkcia inakého, tak potom musia rezignovať na jednotu zmyslu, na identitu významu znaku. Deleuze, teraz už spolu s Guattarim, to dosahujú rehabilitovaním marginalizovanej pragmatiky, z ktorej vytvárajú najpodstatnejšiu časť lingvistiky, a nekonečným obiehaním znakov, ktoré sú síce vymedzované sieťou diferencií, lenže aj táto sieť nekonečne obieha. Derrida to zase dosahuje tým, že každý znakový systém predchádza princíp diferenciácie – *différance*, ktorý produkuje diferencie. To znamená, že diferencie nespádli z neba ako niečo hotové, ale dejú sa. Iterabilita, ktorá je podmienkou „čitateľnosti“ znakov, niečo mení, ale zároveň aj niečo zachováva. Keby v každom okamihu menila všetko, tak by jednoducho nebola možná komunikácia.

Na začiatku mojej recenzie som uviedol, že Manfred Frank je nemecký autor. To znamená, že má nemecké filozofické školenie, texty francúzskych neoštrukturalistov číta cez prizmu nemeckej akademickej kultúry. Zaiste, proti tomu nemožno mať zásadné výhrady. Avšak miestami sa mi zdalo, že jeho „priľnavosť“ k francúzskemu textu je nedostatočná, a to spôsobuje prílišnú simplifikáciu interpretácii. Zvlášť viditeľné to bolo pri textoch Gillesa Deleuza a Félixu Guattariho, no napriek tomu nedostatku si myslím, že je dobré, že táto kniha bola preložená. Okrem iného aj preto, že môžeme vidieť, ako vyzerá dialóg medzi nemeckou hermeneutickou filozofiou a francúzskym neo(post)štrukturalizmom.

Peter Michalovič

Filmové prostory

Martin Kaňuch (Ed.): *Priestor vo filme / Space in film.*

Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava 2000, 316 stran, náklad 500 výtisků.

Sborník vydaný péčí slovenského Sorosova centra súčasného umenia shrnuje príspevky ze dvou úzce spjatých filmologických akcií konaných v ríjnu 1999: mezinárodného seminára usporiadaného v Bratislave a česko-slovenského seminára usporiadaného v tatranskej obci Vyšná Boca. Spoločným témom jednání byly otázky prostoru ve filmu, či spíše – podle úvodu k publikaci – „myslenie priestoru vo filme, prenikanie a mapovanie filmových krajín, užívanie (si) filmových miest [...], uvažovanie o priestorovosti filmu“ (s. 9). Do príspevků sborníku (celkem jich je 22) se totiž výrazně promítá široké sémantické rozpětí výrazu prostor jak ve filmové oblasti, tak v dalších speciálních sférách a v každodenním životě. Hovoří se o prostoru znázorněném na filmovém plátně, o prostoru filmové (resp. šíře audiovizuální) komunikace, o geografickém prostoru a jeho reflexech ve filmu, o prostorech sociální interakce, o logickém prostoru, o žánru jako prostoru, prostoru vzpomínky a vize, psychickém prostoru, prostoru lidského těla a lidské tváře atd. Zároveň se setkáváme se snahou o maximální proniknutí do významové potenciality prostoru a prostorových vztahů; např. výklad o jugoslávském filmu srbského režiséra Srdjana Dragojeviće PĚKNÉ VESNICE PĚKNÉ HOŘÍ (1996) směřuje od interpretace postavení a funkce tunelu jako dějiště válečného příběhu k mnohonásobné metaforické interpretaci daného prostorového útvaru. Prostor tak vystupuje jako pojem a jev velmi dynamický a mnohotvárný, ale také proměnlivý a unikavý. Pro čtenáře, který ke sborníku přistupuje jako k souboru podnětů a neočekává sbírku hotových pravd, je pozitivní, že příspěvky jsou ve své většině záznamem hledání, pokusu o propracování některého z možných pojetí a o postižení některé z podstatných složek rozsáhlé problematiky. Další prvek, který je obecně třeba hodnotit kladně, představuje převládající analytické zaměření. Četné příspěvky, i když se nezřikají obecných úvah, se „přidrží“ vybraného filmového díla jako báze určující podobu a průběh výkladu. Zároveň probíraná díla v zásadě reprezentují hlavní vývojové fáze světové kinematografie (slaběji je ovšem zastoupen zvukový film třicátých až padesátých let); předmětem pozornosti se stává období před první světovou válkou, klasický němý film, tvorba představitelů filmového modernismu (ta se prosazuje zvlášť vydatně,

mj. dílem Jeana-Luca Godarda, Marguerite Durasové, Carlose Saury), různé podoby filmu současného a také nové experimenty s digitálním obrazem a elektronickým prostorem.

První část sborníku zahrnuje příspěvky z bratislavského jednání, na němž vystoupilo šest filmových teoretiků z šesti různých zemí (texty jsou, s výjimkou pouze česky uveřejněného referátu Jana Bernarda, otištěny jednak v anglické verzi, jednak v překladu do slovenštiny). Organizátoři se zde pokusili realizovat pečlivě prokomponovaný program: Vždy dva autoři (jeden z „východní“, druhý ze „západní“ země) měli podat svůj výklad prostorových aspektů vybraného filmového díla. Záměr byl nesporně velmi slibný, výsledek je však trochu rozpačitý. Čtenářův pocit, že ne všechny možnosti projektu byly naplněny, vyplývá z toho, že příspěvky se spíše míjejí, než doplňují (v jednom případě se minuly natolik, že každý pojednává o zcela jiném filmu). Rozdílnost přístupů (v zásadě jistě předpokládaná a vítaná) zde vede k tomu, že objevujeme jen poměrně málo míst, kde se texty produktivně protínají (ať už v tom smyslu, že z různých směrů dospívají k témuž, nebo tak, že dochází ke konfrontaci).

Autor úvodního příspěvku, známý polský badatel v oblasti filmu a audiovizuálních médií **Wiesław Godzic**, podává v první části svého textu bezesporu užitečný přehled hlavních typů přístupů k filmovému prostoru ve filmové teorii (rozlišuje diskurs formalistický/neoformalistický, sémiotický a narativní) a k tomuto přehledu připojuje textovou pasáž, kterou bychom po vzoru jiných odborných disciplín mohli označit jako kasuistiku – v řadě relativně samostatných odstavců reprodukuje výsledky analýz jednotlivých filmů a teoretické závěry, k nimž dospěli různí autoři zabývající se filmovým prostorem. Následující výklad o filmu Petera Weira **TRUMAN SHOW** (1997) akcentuje napětí mezi filmovým a znázorněným televizním prostorem a v souvislosti s tím otázkou po postavení filmového a televizního diváka. Norský filmolog **Bjørn Sørenssen** pak **TRUMAN SHOW** pojímá jako reflexi oslabování a znejišťování hranic mezi soukromým a veřejným sociálním prostorem.

V dalších statích podávají dva představitelé sémiotického přístupu k umění – Estonec **Anti Randviir** a Fin **Altti Kuusamo** – své úvahy o modelovém a záměrně esoterickém filmu estonského režiséra Suleva Keeduse **GEORGICA** (1998); plné pochopení těchto úvah bude zřejmě řadě čtenářů ztěžovat fakt, že film neznají z vlastní divácké zkušenosti. Randviir, který úzce navazuje na tradice tartuské sémiotické školy, poukazuje především na procesy sémantizace geografického prostoru, při nichž základní důležitost získává protiklad vlastní – cizí; Kuusamo nahlíží na Keedusův film jako na místo prostorové a časové dezorientace. Je ještě potřebné připojit malou poznámku k jednomu bodu Kuusamova výkladu. Autor (s. 106 / 116) rozlišuje prostor přítomného, probíhajícího příběhu a prostor vyprávěný, zprostředkovaný obrazovými retrospektivami a slovním projevem postavy. To je jistě v pořádku, těžko však můžeme souhlasit s tím, že se k označení přítomného příběhu užívá výraz *enunciace*. Dochází tak ke konfuznímu propletení pojmů z různých rovin; *enunciace* („vypovídání“) se přece obvykle vymezuje jako akt produkce textu (výpovědi, vyjádření) a jako stopy tohoto aktu obsažené v textu. Na toto pojetí vlastně poukazuje i připojená zmínka o rozdílu mezi časem vyprávění a časem vyprávěným.

V referátu americké filmoložky **Jacqueline S. Stoecklerové** nacházíme značně obsáhlý výklad o sémantickém zatížení krajiny a hranice (opozice veřejného a soukromého, urbánního a rurálního atd.), přičemž k tomuto výkladu je spíše okrajově připojeno několik poznámek o filmu Joela Schumachera **VOLNÝ PÁD** (1992). Naproti tomu **Jan Bernard** se v celém svém příspěvku soustřeďuje na konkrétní dílo (**NÁVRAT IDIOTA** od Saši Gedeona, 1999) a přesahy k teorii (inspirované zvláště M. M. Bachtinem a jeho koncepcí chronotopu) důsledně spíná s výkladem o něm. Bachtinovské podněty mu poskytly dobrou základnu pro interpretaci znázorněného prostoru maloměsta i pro postavení vztahů mezi **NÁVRATEM IDIOTA** a románem F. M. Dostojevského, na nějž film volně navazuje.

Ve druhé části sborníku je shromážděna řada kratších příspěvků, jež se ve své většině zaměřují na analýzu a interpretaci určitého filmového díla. Např. **Jiří Cieslar** prezentuje italského klasika Federica Felliniho jako tvůrce vázaného na prostor města a prostřednictvím interpretace filmu ROMA (1972) ukazuje, že „Fellini postupně budoval vlastní Řím v topografické i metaforické formě jakéhosi ‚univerzálního‘ města, totiž útvaru, který vše pohlcuje a kam Fellini vpisoval představu ryze svého vesmíru, kde bohem – demiurgem je on sám“ (s. 208). **Marián Brázda** nachází v Kusturicově filmu UNDERGROUND (1995) vertikální rozčlenění prostoru obdobné středověké představě univerza. **Peter Michalovič** se na příkladu filmu NESMÍRITELNÍ (1992) zabývá žánrem westernu jako dynamickou formací. Referát **Petra Szczepanika** je úvahou o elektronickém prostoru a o paradoxech opozice mezi analogovostí a digitálností či mezi tělesností a odhmotněností, jež vystupují do popředí v americkém filmu MATRIX (1999). **Vít Janeček** vidí Murnauova filmového FAUSTA (1926) jako sjednocení světa lidí a mytického živlového světa „na půdorysu kartografie vnitřního prostoru lidské psýchy“ (s. 249). **Stanislava Přádná** se zaměřuje na složitou sémantickou výstavbu Saurova filmu ELISO, MŮJ ŽIVOTE! (1976) a spatřuje v konkrétní vizualitě filmového prostoru (otevřený prostor krajiny – uzavřený prostor domu) průvodce „v abstraktním bludišti času, který svou bezhraničnou rozpínavostí Saurův film mocensky ovládá“ (s. 257). **Jana Dudková** uvažuje o funkcích filmové fragmentace lidského těla dané rámováním záběru, mj. na příkladech z díla Roberta Bressona. Příspěvek **Márie Ferenčuhové** interpretuje prostor filmu Marguerite Durasové INDIA SONG (1974), v němž dochází k naprostému osamostatnění obrazové a zvukové složky, jako metaforu vzpomínajícího vědomí. **Ivan Klimeš** se pak obrací k období, kdy kinematografie teprve hledala své výrazové možnosti, a dokládá, jak se v souboru filmových libret *Das Kinobuch* (1913), napsaném skupinou německých, rakouských a také pražských (František Langer, Max Brod, Otto Pick) literátů, realizovala představa specificky filmového prostoru – prostoru dynamického, bezhraničního, umožňujícího neomezený pohyb.

Alespoň telegraficky se zmiňme o dalších příspěvcích: **Oliver Bakoš** uvažuje o „nebezpečném prostoru ve filmu“, **Jaromír Blažejovský** o „čase a prostoru spirituálního filmu“, **Luboš Ptáček** o „prostoru a narativu v díle Václava Kršky“, **Pavel Skopal** o „televizi jako architektonickém prvku sociálního a fyzického prostoru“. **Michal Babiak** analyzuje film PĚKNÉ VESNICE PĚKNĚ HOŘÍ (srov. k tomu poznámku v úvodní části recenze), **Slavena Pavlásková** EVROPU (1991) Larse von Triera, **Zdeněk Hudec** Godardův film ŽÍT SVŮJ ŽIVOT (1962).

Stručný přehled obsahu sborníku *Priestor vo filme / Space in film* ukazuje, že v něm zainteresovaní čtenáři mohou najít řadu zajímavých a podnětných příspěvků. Rovněž je třeba uvést, že celkové pozitivní působení sborníku vyplývá i z toho, že je výrazem utvářející se tradice pravidelných česko-slovenských odborných seminářů doprovázených soubornou publikací materiálů z jednání. Z předchozího společného setkání vzešel sborník *Hranice (ve) filmu* (NFA, Praha 1999), další sborník doufejme zahrne referáty a diskusní příspěvky ze semináře *Pohyb (ve) filmu*, konaného v říjnu 2000 v Mikulově.

Petr Mareš

Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka

Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka.

Slovenský filmový ústav, Bratislava 2000, 211 stran, náklad 1000 výtisků.

Nová knižná edícia Camera obscura, ktorú začal vydávať Slovenský filmový ústav si kladie za cieľ priblížiť čitateľovi diela súčasných tvoriacich slovenských režisérov. Je pochopiteľné, že takýto úmysel je možné realizovať mnohými spôsobmi – súborom publikovaných článkov a recenzií počnúc a monografickým dielom končiac. Publikácia *Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka* sa však zároveň usiluje o určitú nenásilnú konfrontáciu názorov režiséra (v piatich samostatných rozhovoroch) s teoretickými náhľadmi autorov, ktorých orientácia a zázemie nie sú výlučne filmologické a nepohybujú sa dokonca ani v hraniciach jednej kultúry. Preto výsledný obraz môže byť plastickejší a v konečných dôsledkoch je vlastne i určitou formou svedectva o bezprostrednej situácii v teórii samotnej.

Základ knihy tvoria štyri štúdiá slovenských a českých teoretikov, ktoré sprevádzajú rozhovory s Martinom Šulíkom, celok dopĺňa pomerne rozsiahla fotodokumentácia a napokon, čo je potrebné oceniť zvlášť, i filmografia a bibliografia. Domnievam sa, že práve preto sa podarilo na pomerne malej ploche sústrediť rad názorov, ktoré sú podnetné v mnohých smeroch. Štúdiá i rozhovory sú viazané ku konkrétnym jednotlivým filmom Martina Šulíka, preto nevylučujú čitateľský záujem ani ako samostatné útvary, bibliografické údaje umožňujú pokračovať aj iným smerom, teda za rámec knihy samotnej.

Úvodný *Rozhovor prvý* s Martinom Šulíkom je venovaný obdobiu jeho štúdií a vlastným začiatkom: osobnostiam ktoré ho najväčšmi ovplyvnili, témam, ktoré ho doteraz neopúšťajú. Akcentuje v ňom svoje východiskové pozície pri tvorbe – cestu od námetu alebo písaného scenára až k tvorivému režijnému prepracovaniu. (Rozhovory viedli Marián Brázda, Martin Kaňúch a Peter Michalovič.)

Autorom úvodnej štúdie *Popis filmu Neha* je slovenský filmológ Martin Ciel. Sústreďuje sa v nej na rozbor výrazových prostriedkov filmu a pomerne podrobný popis charakterov i jazyka protagonistov, ktoré vystupujú do popredia v rade nečakaných zvrátov, zvyšujúcich divácky záujem i vnútorné napätie diela. Prejavuje sa to i v celkovej atmosfére filmu: „Pripomeniem dôraz na americké plány a polodetaily (prípadne v menšej miere používané polocelky a detaily) a je jasné, že sa autori pohybovali v strede tabuľky celok – polocelok – americký plán – polodetail – detail – veľký detail. Z toho vyplýva aj stiesňujúca (dusná, uzavretá) atmosféra filmu a následne tiež pocit, ktorý vyvoláva. V tejto situácii výrazne pomáhalo obmedzené svietenie, temné pozadia a pod., ktoré neboli nefunkčné a neatraktivizovali dej, ale účinne ho rozvíjali a udeľovali mu ďalší rozmer. Precízne herectvo všetkých predstaviteľov bolo tlmené podobne, ako bola tlmená farebnosť filmu“ (s. 44). Martin Ciel sa paralelne zamýšľa aj nad problémom filmového jazyka, a prikláňa sa, v súlade s Christianom Metzom, skôr k názoru, že by bolo presnejšie hovoriť o reči, v zmysle Metzových slov, že „film je reč bez jazyka“ (s. 43). Aj keď Ciel v názve štúdie a napokon i v závere proklamuje, že mu skutočne išlo iba o popis a nie o interpretáciu (napr. hereckých prostriedkov a pod.), predsa miestami svoj nesporne citlivý rozbor nevyhnutne zasadzuje i do širších súvislostí. Bohatstvo odkazov na detaily v komparácii s postupmi iných režisérov alebo filmov, v ktorých boli využívané, v analýze kódov či spôsobov zobrazenia prestupuje pomerne hutný text, ktorý ho oprávňuje aj k určitým hodnotiacim aspektom: „Začiatkom deväťdesiatych rokov boli v kontexte slovenskej hranej kinematografie podobné postupy pomerne zriedkavé a nie je (!) pritom dôležité, či boli tvorcami využívané vedome alebo intuitívne. Preto som si mohol dovoliť

v roku 1991 napísať o tejto „štúdii depresívnych stavov a ich vzájomných vzťahov“: „Dokonca by som si trúfol tvrdiť, že je najlepším slovenským debutom po slávnej trojke slávnych debutov Juraja Jakubiska, Dušana Hanáka a Ela Havettu. A keď už porovnávam so slovenským kontextom, tak treba spomenúť i to, že tu máme zase raz film, ktorý vystupuje z radu svojou nadčasovosťou v zmysle zobrazenia všeľudských problémov, platných kedykoľvek a kdekoľvek“ (s. 54).

Filmu NEHA je venovaný aj *Rozhovor druhý*, venovaný najmä dlhoročnej spolupráci Martina Šulíka s Ondrejom Šulajom, kameramanom Martinom Štrbom, výtvarníkom Ferom Liptákom a skladateľom Vladimírom Godárom, ktorého hudba spĺňala aj jednotiacu funkciu voči celku a vlastne (dodatočne) prispela i k jeho vnútornému členeniu: „Film má špirálovitú štruktúru a Vladova hudba mala uzatvárať jednotlivé sekvencie, mala byť akýmsi kontrapunktom. [...] Ale tam som mal zrazu problém – nešla nasadiť na obraz. Akosi to spolu nešlo dokopy. Hudba bola vždy o poriadny kus dlhšia. Strihač Dušan Milko vtedy dostal nápad: hudbu sme nasadili na obraz a keď sa obraz skončil, natiahol čierny blank. Hudba teda znie vo filme mnohokrát v absolútnej tme. Tie miesta mám v NEHE najradšej. Je to taký krátky moment na premýšľanie. Len tak mimochodom, premietajú tieto tmy s veľkou obľubou odstrihávajú“ (s. 64). Rozhovor venuje v tejto súvislosti i pozornosť vzťahom scenára a výslednej podoby diela, miestam, ktoré pritom zohráva náhoda alebo momentálny tvorivý impulz. V konečnom dôsledku však postavy majú premyslenú štruktúru a určitý (pre všetky filmy) charakteristický tvar: „Možno preto vzniká pocit, že v mojich filmoch sú postavy akoby vyčlenené z reality. Sú síce sociálne zaradené, vieme niečo o ich profesiách, ale väčšinou sú to len základné informácie. Tí ľudia sú istým spôsobom vyabstrahovaní. Podobne vnímal naše filmy aj Ondro, ktorý bol dlhý čas divadelník. Zreteľné je to aj na stavbe obrazu. Štruktúry našich filmov sú si veľmi podobné najmä preto, lebo každé stretnutie postáv, každý rozhovor, konflikt a každá fáza rozvíjania témy a príbehu sú akoby dovedené do dôsledkov. Preto sú aj obrazy veľmi dlhé. Z toho potom vyplýva celkový pomalý rytmus mojich filmov. Nie sú založené na častých zmenách prostredia a situácií, prikláňajú sa skôr k štruktúre divadelnej dramaturgie“ (s. 68).

Autorom druhej štúdie *Všetko čo mám rád alebo štyridsať dní hladu na Slovensku* (k filmu VŠETKO ČO MÁM RÁD) je slovenský estetik Peter Michalovič. Vychádza z významotvorných možností slov v spojení s obrazom, ktoré sa zjavujú (napísané) v titulkoch a oddeľujú jednotlivé časti, ale ktoré sa sprítomňujú aj v dialógoch – v podobách zrozumentifických i „cudzích“ (anglických – predstaviteľka Ann) vo vzájomnom kontrapunkte, v ktorom je spomenutá „cudzosť“ reči nezriedka priaznivejšou pôdou pre porozumenie ako vlastná reč, t.j. vo vzájomnej komunikácii hĺbka vzájomného neporozumenia ľudí nemusí byť daná iba jazykom. Michalovič upozorňuje tiež na nápadný kontrapunkt prírody a kultúry v jednotlivých obrazoch, kde je do „čistej“ prírody zasadzovaný balón, automobil a pod. Ten „prerastá“ i do vzťahov – telesných i duchovných – do polohy inštinktu a jeho popretia (či už v erotickej rovine alebo aj v základných životných motívoch – napríklad nasýtenia a hladu (napr. vo vzťahu k titulku Pôst). Reč a jej problémy sa však postupne a opätovne vynárajú a zakladajú sieť nových vzťahov a významových i hodnotových možností: „Reč, ktorá obieha medzi jednotlivými postavami, je vnútorne veľmi heterogénna. Na jednej strane môžeme identifikovať veľkú ambiguitu, značný sémantický rozptyl niektorých označujúcich. Tento rozptyl nie je daný jednoduchým zmnožením na spôsob dôverne známej polysémie znaku, ale naopak, neurčitou sémantikou, podobnou tej, ktorú nám ponúka gesto alebo husserlovské Anzeichen – poukázanie. Na druhej strane zase celkom opačnú tendenciu, to znamená, že niektoré označujúce sú tak pevne zrastené s označujúcim, že sa vo vnútri daného jazyka nedajú substituovať iným označujúcim alebo reťazcom označujúcich“ (s. 94). V rôznych aspektoch vypovedaného i nevypovedaného pristupujú k možnostiam reči i možnosti iného prehovoru alebo kontaktu – napríklad telesného, ktorý vo filme, podľa autora štúdie, môže predstavovať napríklad upokojujúci motív

(s. 96). Reč, ktorá vyvoláva (ne)porozumenie, jazykovú hru, alebo priamo protirečenie však môže prerásť i do agresívnejšej alebo determinujúcej podoby, v ktorej je nielen tienistou kópiou tohto sveta ale priamo určuje i prejavy jeho existencie: „Reč nie je len dvojníkom opravdivého tela, ale navyše chce byť aj jeho vládcom. Rozkáže telu, aby sa postilo, a týmto spôsobom chce dosiahnuť, aby sa vymenili všetky bunky v človeku, a tým sa vlastne zrodil iný človek. Tento pôst ukončí až iné telo, ktoré nemá záujem o iného človeka“ (s. 98). V závere Michalovič upozorňuje na jeden z ďalších vzťahov, ktoré reč otvára aj svojou zvukovou podobou (v záverečnej časti Zahraj mi niečo) – odkazom na intímny hudobný motív, ktorý preklenie vzťah syna a otca – pomyselným vzájomným porozumením. Autor výsledky svojich úvah zhŕňa v posledných vetách: „Film Všetko čo mám rád je filmom, ktorý rozpráva o príhodách tela a neúspechoch komunikácie. Fascinujúce na ňom je to, že o týchto neúspechoch rozpráva úspešne“ (s. 100).

Rozhovor tretí je venovaný filmu VŠETKO ČO MÁM RÁD. Martin Šulík v ňom vykresľuje situáciu, ktorá nastala v jeho tvorivom prostredí po filme NEHA, a ktorú charakterizovalo vedomé úsilie o optimistickú pohľad, pričom optimizmus pochopiteľne nesmel byť falošný. Popri problémoch komunikácie sa tvorcovia snažili, aby do filmu vstúpil i humorný prvok a aby sa jednotlivé obrazy stali predmetom meditatívnej pozornosti diváka: „Chceli sme, aby každá vec, o ktorej rozprávame, bola významnená. Aby si všetky tie veci vnímal samostatne. A ako najlepší prostriedok na dosiahnutie tohto zámeru sa nám javilo zaradenie krátkych slovných označení. Východ slnka bez titulku, ktorý mu predchádza, by bol len bezvýznamným záberom východu slnka. [...] Slovo ako-by ten záber vytrhlo z rámca všednej reality a prepožičalo mu atmosféru neobyčajnosti“ (s. 110). Šulík, popri inom, prezrádza i svoj záujem o (nerealizovaný) príbeh, ktorý by v meditatívnej polohe odhaľoval všetky najzákladnejšie hodnoty ľudského života, ktorý by divákovi umožňoval aj početné filozofické digresie. Do kontextu pocitu uvoľnenia zo zmien v krajine začiatkom deväťdesiatych rokov, však vstupoval i každodenný život s jeho možnosťami – jednu z nich predstavovala i emigrácia: „Vlado Godár raz povedal, že jednou z tém našich filmov je téma emigrácie. Vnútornej emigrácie, aby som bol presný. Každý z tých hrdinov niekam odchádza, opúšťa svet, v ktorom sa narodil a vyrastal. Jeden odchádza z rodičovského domu do mesta, druhému sa núka príležitosť odísť do Anglicka, ďalší uniká do autonómneho sveta vidieckej záhrady. Neustále ide teda o hľadanie toho správneho miesta a súčasne hľadanie samého seba“ (s. 119).

Autorom tretej štúdie *Topos zahrady v „Záhrade“ a jeho časo-znakové implikace* je popredný český estetik Vlastimil Zuska. Zuska vychádza zo zastúpenia motívu záhrady v naratívnych druhoch umenia – na početných príkladoch poukazuje na priamy vzťah k idylickému miestu, k ostrovecku rurálneho života, teda k miestu, ktoré ma antiurbánu povahu. Vychádzajúc z koncepcií Bachtiny a Hodrovej (s. 123) prikláňa sa v interpretácii v súvislosti s daným filmom k sfére „idylického chronotopu“ alebo toposu uzavretej záhrady. Uzavretosť je navyše potvrdzovaná návštevami z vonkajšieho prostredia, organickým vzťahom života k miestu a prezentáciou všedného života, ktorý je prostredníctvom idylickej roviny transformovaný do jeho esenciálneho tvaru. Napokon je to vzťah spätosti ľudského života so životom prírody. Metaforický vzťah k daným charakteristikám prostredia je navyše vzťahovaný k priamemu literárno-filozofickému kontextu (Rousseau, Spinoza, Wittgenstein). Zuska ďalej upozorňuje na „chronotop stretnutí“, ktoré pretkávajú celý príbeh a dodávajú mu emocionálnu intenzitu, ktorá dielo rytmicky prestupuje: „Základným pôdorysom Šulíkova opusu je v zásade reťazec setkávání (milénka Tereza – otec – Helena – Benedikt – matka Heleny – cizinci s autem – Rousseau – Wittgenstein – atd.), a jako takový s sebou nese průnik jednotlivých personálních (postavových) časů, fúzi, plodící čas sdílený, tedy čas intersubjektivní, zasazený nadto v rámci narativního a cyklického času idylického chronotopu. Intersubjektivní čas chronotopu setkávání je však „názorně materializovaným časem“ filmové reprezentace, který působí pouze v rámci tvůrčího chronotopu, v němž dochází „ke směně mezi dílem a životem“

(diváka)“ (s. 131). Zuska ďalej rozoberá (s využitím lacanovských a husserlovských motívov) priebeh divákovej empatie a skúsenosti, opierajúc sa o Metzovu myšlienku o (ne)stotožnení sa diváka s postavou: „Divácky postoj a dvojí identifikácie v tomto kontextu znamená, že divák (Ego, subjektivita, recipient estetického objektu) pohlíži na seba sama ako na identifikujúciho sa s postavou, aniž by došlo k úplnej identifikácii, k úplnému vcítení“ (s. 134). Subtílna analýza spomenutých súvislostí umožňuje Zuskovi vrátiť sa k (predznamenanej) časovosti a znakovosti, t.j. k určitým modom filmu vo svetle vyššie spomenutej bachtinovskej „směny mezi dílem a životem“ alebo „směny mezi dílem a reálným světem“ (s. 138). Rytmus a oscilácia dvoch projektovaných svetov (mesto a záhrada) v určitom momente kulminuje a následne sa „spomaľuje“ kumuláciou jednotlivých významov spomenutých stretnutí. V závere Zuska konštatuje, že: „Šulík bezesporu nastavil zrcadlo (doslova i obrazne) dnešnému životnému štýlu, Lebensweltu konce storočia a jeho film stimuluje kontemplatívni zamyšlení každého z divákov. Jak využil prostředků filmové exprese, jak zdárně strukturoval syžet, nakolik přesně ‚odvážil‘ hodnotové kvality a poskytl vodítka k jejich skloubení, je otázka jiná, určená spíše filmovým kritikům“ (s. 144).

Rozhovor štvrtý je venovaný filmom ZÁHRADA a ORBIS PICTUS. Martin Šulík v ňom hovorí o spolupráci s Marekom Leščákom i o probléme prijatia filmu ZÁHRADA verejnosťou. Problém súčasného smerovania civilizácie ponúkol archetypálny model vzťahu prírody a mesta, tradície a aktuálnej súčasnosti, pričom výsledok bol v mnohom prekvapivý (napr. v odlišnom prijatí slovenským a českým publikom): „Výsledok je takmer vždy v rozpore s mojimi očakávaniami. Čím viac som sa snažil kalkulovať s divákmi, tým bolo prijatie chladnejšie. Naopak, pri filmoch, s ktorými sme nekalkulovali, boli reakcie značne vrúcnejšie“ (s. 152). Šulík zdôrazňuje, že film ORBIS PICTUS bol zväčša prijímaný na pozadí filmu ZÁHRADA, nechcel vstupovať do politického kontextu, i keď sa protagonistka mala pohybovať v rovine rozprávkového podobenstva – v krajine, „v ktorej je ireálnosť čímisi samozrejým“. Podľa Šulíka práve prepracúvaním pôvodne zámerne jednoduchého príbehu, dokumentujúceho dôležitosť základných ľudských potrieb, získal film „politickú pachuť“ a dostal sa tým do kontextov, v ktorých pôvodne nemal ambície vystupovať. Pristúpil k tomu pochopiteľne i kontext iných filmov, v ktorom vystúpili do popredia celkom odlišné súvislosti: „Mám ale pocit, že ORBIS PICTUS sa až príliš často čítal na pozadí vecí, s ktorými vôbec nesúvisel. Bolo voči nemu vznesených veľké množstvo výhrad. Zaznievali otázky typu: prečo ten film nehovoril o tom alebo onom. [...] Navyše mnohé z toho, čo sa vo filme objavilo, bolo významovo nadhodnotené alebo dezinterpretované“ (s. 159).

Autorom štvrtej štúdie *Putování vyobrazeným světem / Orbis Pictus Martina Šulíka* je popredný český filozof Miroslav Petříček. Analyzuje v nej predovšetkým vzťah krajiny a „mapy“, ktorou sa hrdinka riadi. Práve zvláštny charakter tejto „mapy“, vytrhnutej z knihy, poukazuje na cestu, ktorá súčasne nie je iba cestou príbehu ale aj cestou nepochybne zvláštnej imaginácie, teda predovšetkým možnosti mnohých posunov v chápaní samotných obrazov. Petříček v tejto súvislosti konfrontuje možnú symbolickú polohu pochopenia daných súvislostí s viacerými aspektmi, ktoré vo vzájomných vzťahoch obrazného (videnia) a interpretácie skutočnosti poskytuje na rozdiel od symbolu alegória – a to nielen v tradičnom ponímaní: „Symbolismus je snaha vidět v materiálním světe kopie nehmotného, neviditelného, hledat pravzory v kopiích (a to je současně limitní definice reprezentace); alegorie se naproti tomu objevuje tehdy, když akcidence mluví a jednají jako substance a když bohové vystupují jako věci žijící a umírající uvnitř duše (akcidity v substantci)“ (s. 170). Práve obraz mapy na pozadí kontinuitne či diskontinuitne vnímaného či obrazne interpretovaného príbehu, odhaľuje onú súvislosť uzavretú v priestore medzi hľadáčím okom a obrazom mapy, kde „rýchlosť potláča dominantné postavenie príbehu“: „Tereška síce v této ‚krajine‘ postupuje určitým směrem, avšak tento směr je zároveň smyslem jejího příběhu; není to postup, nýbrž caput variationis, pevný bod řídící permutace – a právě proto ani v tomto Šulíkově

filmu není suksese, změna místa či střídání osob „pravá“ či „skutečná“, nýbrž toto vše pouze konfiguruje ORBIS PICTUS jako obraz příběhu“ (s. 173).

V závěrečnom rozhovore *Posledné tri otázky* rozvíja Martin Šulík myšlienku o autonómnom postavení každého zo spomenutých filmov: „Jediná vec, o ktorej som presvedčený, že je potrebná pre každého tvorivého človeka, je zmena. Možno to na mojich filmoch nie je až také zreteľné, ale pri každom som sa snažil prístupovať k práci z inej strany“ (s. 180).

Štúdie, ktoré interpretujú dané filmy, podľa môjho názoru, až výnimočne citlivo a s najväčšou vážnosťou, vlastne tento status Šulíkovmu dielu implicitne priznávajú. Autori, ako to texty prezradzajú, poznajú jeho dielo v širších súvislostiach – zväčša sa k jednotlivým filmom alebo niektorým ich vnútorným aspektom už vyjadrili i na iných miestach. Práve preto ich možno považovať za fundovaný príspevok k pochopeniu filmového i teoretického sveta nielen v teoretickej ale aj v kultúrnej rovine. I keď každému umeleckému dielu je nutné priznať jeho afirmatívnu polohu, ktorou sa bráni odhaleniu všetkých tajomstiev, predsa možno v danom prípade konštatovať, že kniha ako celok významne prispieva k poznaniu Šulíkovho diela a pre náročnejšieho diváka môže predstavovať aj kľúč alebo východiskový moment k vlastnému hľadaniu a k hlbšiemu pôžitku z filmového diela samotného.

Oliver Bakoš

Jazykověda a nejazykové systémy znaků

(Pokus o jazykovědný výklad filmového díla)

Tvůrcům filmu *Řád* (režie Petr Hvižd, 1994) se podařil jeden z nejzajímavějších názvů uměleckého díla v historii české kultury. Název připomíná jednoslabičné názvy českých překladů některých existencialistických románů (*Pád, Mor*), formulku, kterou Winston Churchill zaklínal Angličany před vyhlášením války Německu, když jim sliboval „sweat, blood and tears“ (účinkovala mimo jiné i proto, že v ní použil slov germánského původu, dobře zapamatovatelných díky své jednoslabičnosti a majících svým principem blízko k tzv. *four-letter words*, tedy anglickým vulgárním nebo obscénním výrazům, z nichž většina má čtyři písmena), i dnes tolik používané slovo *sex*, které se ujalo mimo jiné i pro svoji nemotivovanost a stalo se zastřešujícím pojmem pro označení široké škály mimojazykových skutečností.

Výše uvedený název zároveň vložil tomuto dílu do kolébky možné budoucí potíže při překladu do některých cizích jazyků. Stejná slovní hříčka se sice daří např. při překladu do angličtiny (*order*) nebo do maďarštiny (*rend*); při překladu do němčiny už princip trochu vážne (*Orden* jako *církevní řád a vyznamenání*, *Ordnung* jako *účel* [smysl]), ale možné překlady přece jen spojuje stejný slovní kmen; při překladu do jiných jazyků nemusí k takovému spojení dojít vůbec.

Nevím ovšem, zda tato slovní hříčka byla záměrem autorů. Dokonce je velmi pravděpodobné, že nebyla; za možnost svého vzniku však v každém případě vděčí nejen českému jazyku, ale i jeho

současnému stavu – stavu, kdy z významového okruhu polysémního slova *řád* vystupují především tři sémémy, jejichž vzájemné vztahy chápou rodilí mluvčí jako polysémní¹⁾.

Bylo by možné založit na tomto jazykovém cítění rodilých mluvčích nebo na jeho jazykovědné reflexi výklad celého díla?

Přejdeme nyní k obsahu díla, o jehož výklad se chceme pokusit. Podáme ho sice zhuštěně, aby obsahoval pouze informace důležité pro náš způsob výkladu, ale zároveň tak, aby se čtenář dozvěděl všechno, co může být závažné pro výklad jako takový.

Film se odehrává za vlády Josefa II. v roce 1776. Když v kasárnách císařské armády protestuje poručík u svého nadřízeného (hejtmana) a také u vídeňského císařského dvora proti nadměrným tělesným trestům a posléze i proti svévolné popravě jednoho ze dvou zběhů, je hejtmanem pověřen zatčením druhého zběha. Pokud se mu ho nepodaří zastřelit na útěku, má po zatčení velet popravit četě. Zběh se ukryl v klášteře klarisek, kde ho chrání odvěké právo azylu na církevní půdě. To je v době, kdy se tento film odehrává, Josefem II. již zrušeno, což ovšem vojáci nevědí (z postav filmu o tom ví jen představená kláštera). Poručík chce právo azylu respektovat a ušetřit tak vojákův život, jeho dva podřízení, kterým velí, mají na věc stejný názor jako hejtman. Poručík se v klášteře snaží dohodnout s matkou představenou i s knězem, který se stará o řeholnice, ti ale se zběhem nechtějí mít mnoho společného a odmítají odpovědnost za jeho život (jde jim především o ochranu řádu a jeho zachování; nejde jim ani o sestry, ani o zběha, ale „především o život věčný“; za vojáka jsou připraveni se modlit).

Zběha se v klášteře nepodaří najít. Při odjezdu vojáků z kláštera se však novicka Barbora, týraná svým přecitlivělým svědomím, přizná takřka v poslední chvíli za přítomnosti vojáků matce představené a knězi, že ví, kde se zběh schovává (setkala se s ním ve spíži, když v noci tajně mlsala marmeládu). Pod tlakem okolností ho poručík musí chtít nechtě zatknout. Při zatýkání mu dává šanci utéct, ale on mu nevěří (myslí si, že ho chce zastřelit zezadu) a vrhne se na něj. Poručíkův podřízený zběha ve vhodnou chvíli zastřelí a zachrání tak poručíkovi život.

Při odchodu z kláštera se poručík loučí s knězem stojícím v bráně: „Světské zákony byly dodrženy, pane.“ Později dostává kněz křeče (sám říká, že to je Boží trest) a matka představená umývá v kostele krvavou skvrnu po zastřeleném zběhovi. Na cestě z kláštera do kasáren přináší císařský posel poručíkovi jmenovací dekret, kterým se povyšuje na hejtmana setniny. Novicka, která prozradila zběhův úkryt, odchází z řádu.

Slovník spisovného jazyka českého, který je jako jazykovědné dílo výsledkem jazykovědné reflexe jazykového cítění rodilých mluvčích, považuje za homonyma zastaralé nebo nářeční významy slova *řád* (*řád*¹ řada, *řád*² účet, *řád*³ hřad), za polysémní slova jeho významy živé v současném jazyce: *řád*¹ smysl, církevní řád a vyznamenání. Rodilí mluvčí vnímají slovo *řád* na základě svého jazykového cítění jako slovo polysémní.

Významy polysémního slova *řád* se v jazyce prolínají, protože mají společné rysy vyrůstající ze společného etymologického původu. Významy se liší tím, který z rysů v nich převládá. Toho lze využít i při výkladu díla. Můžeme říci, že toto dílo je diskuse mezi *smyslem* (Bohem), *církevním řádem* (náboženskou mocí) a *vyznamenáním* (světskou mocí), tedy mezi třemi archetypálními

1) Stejně znějící slova různého významu rozděluje tradiční jazykověda na *slova polysémní* (jazykové slovníky je zahrnují pod jedno heslo) a *homonyma* (v jazykových slovnících mají samostatná hesla označená indexem). U polysémních slov je významová souvislost mezi jejich významy (tzv. *sémémy*) zřetelná, u homonym významová souvislost mezi sémémami zřetelná není. Sémémy polysémních slov mívají často společný etymologický původ, u sémémů homonym tomu tak není vždycky. Polysémní slovo je např. *křídlo*: 1. *křídlo ptáka*, 2. *hudební nástroj*. Homonyma jsou např. *klika*¹ držadlo k otevírání vrat, *klika*² štěstí, *klika*³ skupina jednotlivců, kteří se navzájem podporují v sobeckých zájmech. Hranici mezi polysémií a homonymií nelze vždy jednoznačně stanovit.

veličinami lidského Bytí a lidského Řádu. A je to také jejich diskuse s *náhodou* (mlsná novicka), díky které k tomuto příběhu vůbec mohlo dojít, a s *alternativou*.

Jazykovědná reflexe jazykového cítění rodilých mluvčích se tedy při výkladu díla může uplatnit takto:

Kdo nebo co je *smysl*, který tuto situaci vyřešil tak zvláštním způsobem? Proč nestačil udělit *vyznamenání* v pravou chvíli? Je snad v jeho pravomoci jenom udělení *vyznamenání* a doručit ho musí někdo jiný? Jsou ve *smyslu* zahrnuty *církevní řád* a *vyznamenání*? Nakolik vlastně může zasahovat do lidských osudů? Jaké je jeho místo ve světě a jaký je jeho vztah k *náhodě*? Jaký je *smysl* institucí v dnešní *alternativní* době tolik toužící po neformálnosti?

Nestojí *církevní řád* mimo *smysl*, je členství v něm *vyznamenáním*? Barbora se vzdává *vyznamenání* (výsady) být nevěstou Kristovou právě kvůli *smyslu*. Matka představená a kněz, představitelé *církevního řádu*, stojí sice mimo *smysl*, ale ten jako by si s nimi nedokázal poradit. Zdá se sice, že je potrestal (knězovy křeče a matka představená, umývajíc krvavou skvrnu), ale to je jen pseudořešení podobné situaci, kdy kněz a matka představená dali od vojáka ruce pryč. Zběhova duše je na věčnosti, kněz a matka představená zažívají pekelná muka již v pozemském životě, spravedlnosti bylo učiněno zadost, ale co z toho? Situaci jako takovou se v tomto životě, v tomto světě vyřešit nepodařilo. Jako by od situace i od něj dali ruce pryč nejen kněz a matka představená, ale i *smysl* – zůstalo mu jen *vyznamenání*. Skoro se zdá, že *církevní řád* (a *řád* vůbec) zničí všechny, kteří s ním mají co do činění.

Má *vyznamenání* *smysl*? Hlavní hrdina se děsí toho, co na něj čeká po udělení *vyznamenání*, povýšení na hejtmana setniny je pro něho postupem ve *vojenském řádu*, řádu v mnohém blízkém *řádu církevnímu*. Je pro něho spojené s oběma *řády*, s kterými musel tolik bojovat a které ho málem zničily. Jako by *vyznamenání* v ruce *řádu* nebylo schopno vnímat, co se děje v lidském nitru, a postrádalo tak *smysl*.

To je tedy možný výsledek jazykovědné reflexe založené na jazykovém cítění rodilých mluvčích. Etymolog může k výkladu přidat ještě něco z historie slova, jeho významového okruhu nebo slovního pole a ukázat tak, že *řád* se v jazyce jeví jako něco neustále přítomného, ale i neustále proměnlivého. Vzpomeňme tedy, že se slovem *řád* etymologicky souvisí např. *řádit* = *dělati pořádek rázně a bezohledně*; *úřad* = *úkol v řádu* > *úředník*. Původní praslovanské slovo *ředъ* bylo synonymem slova *чинъ*.²⁾

Dílo je však ještě zajímavější tím, že je to film, tedy dílo slovesné jen zčásti. Samotné slovo *řád* se v něm navíc kromě názvu vyskytuje jen dvakrát, a to tehdy, když poručík kritizuje hejtmana za užívání nadměrných tělesných trestů: „Řád platí pro každého stejně.“ A dále: „Porušil jste řád.“ Nabízí se otázka, nakolik je výklad tohoto filmu závislý na jeho názvu, tedy na jazyku nebo na jazykovědné reflexi jazyka? Významy slov i vztahy mezi nimi se totiž v čase mění v závislosti na společenském diskursu a změnách poznání (o změnách v jazyce můžeme vyslovovat domněnky především na základě jazykového cítění rodilých mluvčích).

Pokud by se výklad filmu *ŘÁD* odvíjel od jeho názvu, musely by se změny v jazykovém cítění slova *řád* nebo v jazykovědné reflexi tohoto jazykového cítění odrazit i ve výkladu díla. *ŘÁD* ale není dílo jenom slovesné. Tak může být výzvou k uplatňování sémiotického přístupu v jazykovědě, tedy výzvou pro jazykovědu, aby se snažila být vědou nejen o jazyku samotném, ale i o vztahu jazyka jako systému znaků k jiným, nejazykovým systémům znaků. Přesto však zůstane jedním z jejích nejdůležitějších úkolů vedení vnímatelů umění k reflexi jazyka, která může zpětně prohloubit jejich porozumění umění.

Pavel Novotný

2) Viz Václav Machek, *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha 1997, s. 528n.

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ANDĚL, Jaroslav

Alexandr Hackenschmied / Jaroslav Anděl;

translation Derek Paton;

photos Alexander Hammid. –

1st ed. – Prague: TORST, 2000. –

137 s.: čb. fot. – (FOTOTORST; Sv. 1). –

Úvod, poznámky, životopisná data, filmografie,

přehled výstav, bibliografie

ISBN 80-7215-107-X (brož.)

Publikace je pokusem o reprezentativní průřez

dílem filmaře a fotografa A. H. Úvodní esej se

spolu s obrazovým doprovodem soustřeďuje

převážně na fotografickou tvorbu a práce filmové

do poloviny 40. let.

BENDAZZI, Giannalberto

Cartoons: One hundred years of cinema animation /

Giannalberto Bendazzi; translated by

Anna Taraboletti-Serge. – [2nd] ed. –

Bloomington; Indianapolis: Indiana University

Press, 1999 reprinted z r. 1995. –

Úvod, přehled vyobrazení, poznámky, bibliografie,

rejstřík jmenný a názvový

ISBN 0-253-20937-4 (brož.)

Historická práce o 100 letech animovaného filmu

podává chronologický přehled o významných

obdobích a teoriích tohoto filmového odvětví od

jeho počátků až k současnému věku elektronické

animace. V kapitolách věnovaných jednotlivým

národním školám, včetně české, je věnován prostor

klíčovým osobnostem.

BLIMP

Blimp. – 2000, No. 42. – Graz: Edition Blimp.

ISSN 1027-5991

Z obsahu: Dominik KAMALZADEH: *Mittendrin im Geschehen: Nachbilder aus einem aufgebracht*

Land, s. 50 – 59; Alexander HORWATH:

(Nicht) zu früh, (nicht) zu spät, s. 60 – 65;

Robert BUCHSCHWENTER: *Sparpaket geschnürt,*

Adressat erwürgt, s. 66 – 69; Amin FARZANEFAR:

Eine entspannte Entwicklung?, s. 70 – 83;

Gönül DÖNMEZ-COLIN: *New Turkish Cinema*,

s. 84 – 109; Robert von DASSANOWSKY:

Male Sites/Female Visions, s. 110 – 137;

Jack STEVENSON: *And God Created Europe*,

s. 138 – 175; Peter TSCHERKASSKY: *Der Blick*

der Moderne, s. 176 – 177; Bernd BUSCH:

Die Mobilisierung der Wahrnehmung (I),

s. 178 – 203; Gerald KOLL: *Die Unterwerfung der*

Wirklichkeit, s. 204 – 215.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 39, Summer 2000, No. 4. –

Austin: University of Texas Press.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Gregory S. JAY: „*White Man's Book No Good*“: *D. W. Griffith and the American Indian*,

s. 3 – 26; Paul SWANN: *The British Culture*

Industries and the Mythology of the American

Market: Cultural Policy and Cultural Exports in

the 1940s and 1990s, s. 27 – 42;

Patricia BRETT ERENS: *Crossing Borders:*

Time, Memory, and the Construction of Identity

in Song of the Exile, s. 43 – 59; Shuquin CUI:

Stanley Kwan's Center Stage: The (Im)possible

Engagement between Feminism and

Postmodernism, s. 60 – 80.

DELEUZE, Gilles

Film 1: *Obraz-pohyb* / Gilles Deleuze; přeložil Jiří

Dědeček; odborná revize překladu Přemysl Maydl,

Čestmír Pelikán; doslov Delezova cesta k filmu

napsal Přemysl Maydl; překladatelskou poznámku

napsal Čestmír Pelikán; filmografické údaje ověřil

a ediční poznámku napsal Jan Lukeš;

rejstříky sestavili Alena Tejnická, Jan Lukeš,

Čestmír Pelikán; redaktor svazku Jan Lukeš. –

1. vyd – Praha: Národní filmový archiv, 2000. –

298 s. – (Knihovna Illuminace; Sv. 13). –

(Orig.): Cinéma 1. L'image-mouvement. Paris:

Les Éditions de Minuit, 1983. –

Toto dílo, publikované v rámci programu

F. X. Šalda na podporu ediční činnosti,

bylo vydáno za finančního přispění Francouzského

ministerstva zahraničních věcí, Francouzského

velvyslanectví v Praze a Francouzského institutu

v Praze. –

Předmluva, doslov, o autorovi na obálce. –

Poznámky, grafy, glosář, překladatelská a ediční

poznámka, výběrová bibliografie, rejstřík jmen a filmů

ISBN 80-7004-098-X (brož.)

Práce významného francouzského filosofa, jež stojí na pomezí filosofie, filmologie a sémiotiky, je pokusem o ustavení taxonomie filmových obrazů a znaků. Autor navazuje na amerického logika Ch. S. Peirce a jeho všeobecnou klasifikaci znaků a úvahy Henriho Bergsona o obrazu – pohybu a obrazu – času, jehož amplifikace v oblasti filmu jsou obsahem druhého dílu.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 24, Spring 2000, No. 3. – Meadville, PA: Allegheny College.

ISSN 0163-5069

Z obsahu: Lee HILLIKER: *The History of the Future in Paris: Chris Marker and Jean-Luc Godard in the 1960s*, s. 1 – 22; Anne LANCASHIRE: *Repetition, Variation, Integration*, s. 23 – 44; *The Problem of the Real and THX 1138*, s. 45 – 60; Davinia THORNLEY: *Duel or Duet? Gendered Nationalism in The Piano*, s. 61 – 76.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 12, 2000, No. 1. – London: John Libbey & Company Ltd.

ISBN 1-86462-028-5

ISSN 0892-2160

Z obsahu: Richard KOSZARSKI: *Oral History*, s. 3 – 4; Kevin BROWNLOW: *Lewis Milestone: From transcript to film script*, s. 5 – 10; John FELL: *Rudolf Arnheim in discussion with film students and faculty, San Francisco State College, 7 May 1965*, s. 11 – 16; Richard KOSZARSKI: „*A Lion in Your Lap – A Lover in Your Arms*“: *Arch Oboler and Bwana Devil*, s. 17 – 28; Robert S. BIRCHARD: *Conversation with Irvin V. Willat*, s. 29 – 48; Alan MARCUS: *Uncovering an auteur: Fred Zinnemann*, s. 49 – 56; William A. CRESPIEL: *Pioneer days: in colour motion pictures with William T. Crespinel*, s. 57 – 71; Ronald S. MAGLIOZZI: *Witnessing the development of independent film culture in New York: an interview with Charles L. Turner*, s. 72 – 96; Sean P. HOLMES: *The Hollywood star system and the regulation of actors' labour, 1916 – 1934*, s. 97 – 114; Patrick MULLINS: *Ethnic cinema in the nickelodeon era in New York City: Commerce, Assimilation and Cultural Identity*, s. 115 – 127.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 53, Summer 2000, No. 4. – Berkeley: University of California Press.

ISSN 0015-1386

Z obsahu: Ben DAVIS: *Children of the Sixties: An Interview with the Owners of the Elgin*, s. 2 – 15; Matthew BERNSTEIN: *Perfecting the New Gangster: Writing Bonnie and Clyde*, s. 16 – 31; Devin ORGERON: *Re-Membering History in Isaac Julien's The Attendant*, s. 32 – 40; Christopher KELLY: *Toys in the Attic: Babe: Pig in the City and Small Soldiers*, s. 41 – 46.

GUDMUNDSSON, Einar Már

Andělé všehomíra / Einar Már Gudmundsson; z islandského originálu přeložila Olga Maria Franzdóttir. – 1. vyd. – Praha: ARISTA, 2000. – 146 s. – (DOMINO). – (Orig.): Englar alheimsins. Reykjavík: Mál og menning, 1995. – O autorovi a překladatelce
ISBN 80-86410-00-5 (brož.)

Psychologická novela, kterou v roce 1999 převedl do filmové podoby islandský režisér Fridrik Thór Fridriksson.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 20, March 2000, No. 1. –

Abingdon: Carfax Publishing Company – IAHIST.

ISSN 0143-9685

Z obsahu: Kevin ROCKETT: *Protecting the Family and the Nation: the official censorship of American cinema in Ireland, 1923 – 1954*, s. 283 – 300; Martin McLOONE: *Music Hall Dope and British Propaganda? Cultural identity and early broadcasting in Ireland*, s. 301 – 316; John HILL: „*Purely Sinn Féin Propaganda*“: *the banning of Ourselves Alone (1936)*, s. 317 – 334; Harvey O'BRIEN: *Projecting the Past: historical documentary in Ireland*, s. 335 – 350; Lance PETTITT: *Philip Donnellan, Ireland and Dissident Documentary*, s. 351 – 366; Cheryl TEMPLE HERR: *Addressing the Eye in Ireland: Thaddeus O'Sullivan's On a Paving Stone Mounted (1978)*, s. 367 – 374; Agnes MAILLOT: *Punk on Celluloid: John Davis' Shell Shock Rock (1979)*, s. 375 – 384; K. J. DONNELLY: *The Policing of Cinema: troubled film exhibition in Northern Ireland*, s. 385 – 396; Alan FINLAYSON –

Eamonn HUGHES: *Advertising for Peace: the state and political advertising in Northern Ireland, 1988 – 1998*, s. 397 – 412;
Ruth BARTON: *The Ballykissangelization of Ireland*, s. 413 – 426; Robert E. PECK: *The Banning of Titanic: a study of British postwar film censorship in Germany*, s. 427 – 445;
Robert COLE: *1922 and All That: the inner war in feature films of independence*, s. 445 – 452.

JOURNAL

Journal of Film Preservation. – July 2000,
No. 60/61. – Bruxelles: Fédération Internationale
des Archives du Film – FIAF.

ISSN 1017-1126

Z obsahu: Dan NISSEN: *Film Archives in the Nordic Countries*, s. 2 – 9;
Robert EGETER-VAN KUYK: *Audio-visual Archiving in the Baltic Countries, Summary of a Project*, s. 10 – 16; Ngo hieu CHI: *Challenges to the National Film Collection in Vietnam*, s. 36 – 40;
Alfonso del AMO: *A Brief History of Plasticised Cellulose Nitrate or Celuloid*, s. 41 – 45;
Thomas WORSCHKECH – Michael SCHURIG: *Restoration of Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, s. 47 – 49; Aurelio de los REYES: *El cine alemán y el cine soviético en México en los años veinte*, s. 50 – 57; Hillel TRYSTER: *Le Giornate del Cinema Muto 1999*, s. 58 – 61.

KOTEK, Petr

Kronika Studentského vysílání: FAMU během listopadových událostí roku 1989 / Petr Kotek. – 1. vyd. – Praha: Malá Skála, 2000. – 91 s.: čb. fot. – (Český dokumentární film; Sv. 2). – Předmluva, přílohy, dodatky, prameny a literatura, rejstřík jmenný a názvů filmů. – O autorovi na záložce obalu
ISBN 80-902777-1-3 (brož.)

Práce zabývající se činností FAMU a jeho studentů bezprostředně po 17. 11. 1989 je dokumentární kronikou a osobním svědectvím dění na FAMU.

LEIKERT, Jozef – MACKOVÁ, Mária

Osud tak chtěl: Rozhovor s Jozefem Kronerem / Jozef Leikert, Mária Macková. – 1. vyd. – Praha: X-Egem, 2000. – 167 s.: čb. fot. na příl. – Autorka doslovu Emília Vášáryová. – Úvod, ocenění, divadelní, filmové a televizní role, literární tvorba
ISBN 80-7199-046-9 (váz.)

Kniha formou rozhovoru přibližuje život, tvorbu, názory, postřehy a zkušenosti slovenského herce.

MICHALOVIČ, Peter

Krátke úvahy o vizualite a filme / Peter Michalovič; posudzovatelia Michal Bregant, Ivan Klimeš. – 1. vyd. – Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2000. – 111 s.: čb. fot. a reprodu. – (Camera lucida). – Úvod, citáty, výňatky, poznámky, ediční poznámka
ISBN 80-85187-08-6 (brož.)
Kniha složená ze dvou rozhovorů a sedmi (již dříve publikovaných) studií představuje současné myšlení o vizualitě a filmu, naráží na spor mezi obrazem a slovem, mezi výtvarnou nebo filmovou reprezentací a jazykovou referencí.

PRIESTOR

Priestor vo filme/Space in film:
[mezinárodní filmologický seminář. Bratislava
Výšná Boca (SLOVENSKO), 18. 10. 1999 – 20. 10. 1999, 21. 10. 1999 – 24. 10. 1999 / editor
Martin Kaňuch; úvod Viera Žideková,
Martin Kaňuch. – 1. vyd. – Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000. – 313 s. –

Poznámky, bibliografie, tabulky
ISBN 80-89009-00-X (brož.)
Sborník z mezinárodního teoretického semináře, který se konal v říjnu 1999 v Bratislavě a navazujícího česko-slovenského filmologického semináře ve Vyšné Boce, obsahuje příspěvky na téma filmového prostoru. První část, jež je souhrnem interpretací filmů Truman Show, Georgica, Volný pád a Návrat idiota, prezentuje aktuální pozice filmové teorie.

RIVA, Maria

Moje matka Marlene Dietrichová / Maria Riva; z anglického originálu přeložila Zuzana Mayerová; odborná spolupráce Miloš Fikejz. – 1. vyd. – Praha: Ikar: Knižní klub, 2000. – 428 s.: čb. fot. na příl. – (Orig.): Marlene Dietrich. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1992.
V tiráži uvedeno: vydalo nakl. Ikar Praha, a. s., v koedici s Euromedia Group, k. s., a Knižním klubem
ISBN 80-7202-626-7 (Ikar). – ISBN 80-242-0265-4 (Euromedia Group) (váz.)
Rozsáhlá biografie německé herečky očima její dcery.

ROČENKA

Ročenka České televize. 1999. [Sv.] 1. – [1. vyd.] – [Praha]: Česká televize, 2000. –

132 s.: čb. a barev. fot., tab., grafy. –

Na vnitřní straně obálky: Programové schéma ČT.

Vyd. podzim 1999. – Vyd. ČT –

Public Relations & Promotion. –

Kalendárium, přehledy oceněných pořadů a tvůrců
ISBN 80-85005-27-1 (brož.)

Ročenka obsahuje informace o struktuře

České televize, charakteristiku jednotlivých

redakcí, producentských center a studií a údaje

o jejich produkci. Tuto publikaci doplňuje Katalog

České televize, v němž jsou uvedeny abecedně

řazené pořady jednotlivých tvůrčích skupin.

ROČENKA

[Ročenka České televize]. 1999. [Sv.] 2,

Katalog produkce a premiér České televize. –

[1. vyd.] – [Praha]: Česká televize, 2000. –

132 s. –

Úvod, jmenný rejstřík

ISBN 80-85005-30-1 (brož.)

Katalog České televize představuje soubor

produkce tvůrčích skupin jednotlivých

producentských center a redakcí podle konkrétních

titulů dohotovených v kalendářním roce 1999

bez ohledu na jejich zařazení do vysílání.

Tato publikace doplňuje Ročenku České televize

1999.

SMETANA, Miloš

Televizní seriál a jeho paradoxy / Miloš Smetana. –

1. vyd. – Praha: ISV nakladatelství, 2000. –

176 s.: čb. a barev. fot. –

Přehled českých televizních seriálů 1959 – 1999,

jmenný rejstřík. –

Ediční poznámka

ISBN 80-85866-60-9 (váz.)

Pojednání televizního dramaturga a scenáristy

o fenoménu televizního seriálu se soustřeďuje

převážně na vývoj tohoto žánru v českém prostředí.

SOILA, Tytti – SÖDERBERGH WIDDING, Astrid –

IVERSEN, Gunnar

Nordic National Cinemas / Tytti Soila,

Astrid Söderbergh Widding, Gunnar Iversen. –

1st ed. – London; New York: Routledge, 1998. –

ix, 262 s.: čb. fot. na příl. –

(National Cinemas / general editor

Susan Hayward). –

Poznámky, výběrová bibliografie, seznam

fotografických příloh, rejstřík předmětový,

jmenný a názvový

ISBN 0-415-08195-5 (brož.)

Kniha podává obraz o historii kinematografií

Dánska, Norska, Finska, Švédska a Islandu,

specifika filmové produkce a obecenstva,

vyrůstajících z odlišných kulturních tradic.

Pozornost je věnována nejen tvorbě klasických

filmařů Bergmana, Dreyera, Stillera a Sjöströma,

ale i současných fenoménů Kaurismäkiho a Trieria.

SOMMEROVÁ, Olga

Filmový esej / Olga Sommerová; [autor předmluvy]

Martin Štoll. –

1. vyd. – Praha: Malá Skála, 2000. –

75 s.: čb. fot. – (Český dokumentární film; Sv. 3). –

Poznámky, úryvek scénáře, literatura a prameny,

rejstřík filmů a jmenný, ediční poznámka. –

O autorce na záložce obálky

ISBN 80-902777-2-1 (brož.)

Rozpracovaná diplomová práce z roku 1977

rozvažuje nad problematikou filmového eseje

především z hlediska filmového dokumentu.

ŠTOLL, Martin

Hundred Years of Czech Documentary Film

(1989–1998): A brief history of Czech non-fiction

film / Martin Štoll. –

1. vyd. – Praha: Malá Skála, 2000. –

72 s. – (Český dokumentární film; Sv. 1). –

Rejstříky jmenné a názvové. –

O autorovi na záložce obalu

ISBN 80-902777-0-5 (brož.)

Text seznamuje se základními rysy vývoje českého

dokumentárního filmu a jeho nejvýznamnějšími

osobnostmi.

ŠULÍK, Martin – o něm

Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka. –

1. vyd. – [Brislava]: Slovenský filmový ústav,

2000. –

205 s.: čb. fot. – (Camera obscura; Sv. 1). –

Poznámky, filmografie, bibliografie

ISBN 80-85187-19-1 (brož.)

Monografická publikace věnovaná tvorbě

slovenského režiséra. Obsahuje čtyři studie a čtyři

rozhovory o jeho celovečerních hraných filmech.

TYKWER, Tom

Lola běží o život / Tom Tykwer; z německého

originálu přeložila Kateřina Selnerová. –

1. vyd. – Praha: MAŤA, 2000. –

96 s.: čb. il. – (Cesty tam a zase zpátky; Sv. 21). –

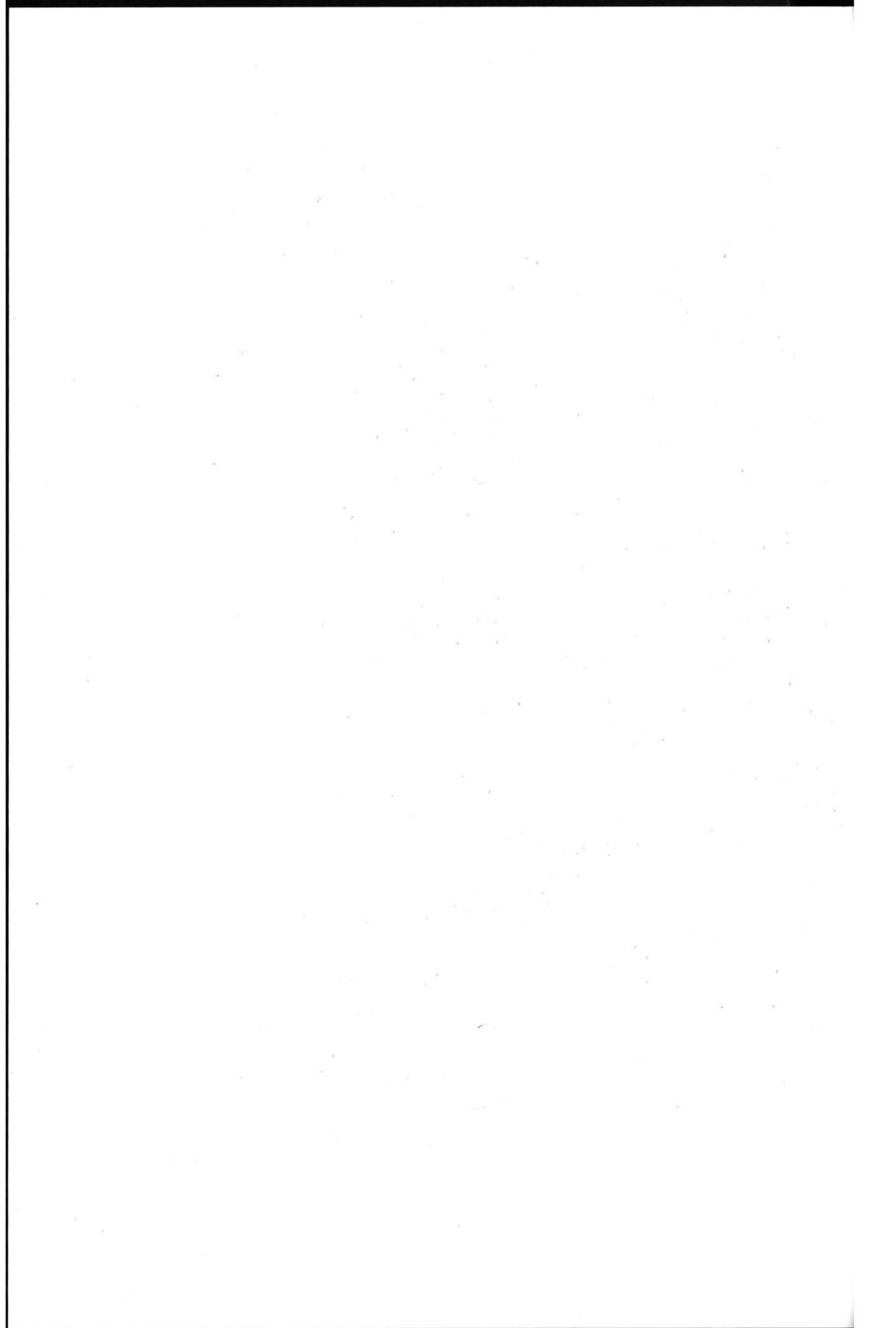
(Orig.): Lola rennt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Taschenbuch Verlag GmbH, 1998. –

Explicace a technické údaje filmu, píseň,
rozhovor s režisérem, o autorovi
ISBN 80-86013-83-9 (váz.)
Knižní vydání literárního scénáře německého filmu
Lola běží o život režiséra Toma Tykwera.

UHDE, Jan – NG UHDE, Yvonne
Latent Images: Film in Singapore / Jan Uhde,
Yvonne Ng Uhde; foreword Gerald Pratley. –
1st publ. – Oxford; New York; Singapore:
Oxford University Press, 2000. –
xxiv, 255 s.: čb. a barev. fot. a reprodu., tab. –
Publ. v Singapuru ve spolupráci s Ngee Ann
Polytechnic. – Úvod, o autorech. –
Přehled domácích a zahraničních cen,
chronologická filmografie, knižní a článková
bibliografie, index
ISBN 0-19-588714-X (váz.)
Chronologická studie o charakteristikách
produkce a distribuce východoasijské národní
kinematografie je dotažena až do devadesátých let,
jež se vyznačují rapidním oživením produkce
a průnikem do mezinárodního povědomí.

WAJDA, Andrzej
Wajda mówi o sobie: wywiady i teksty /
Andrzej Wajda; Wstęp, wybór i opracowanie
Wanda Wertenstein. –
2. wyd – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000. –
315 s.: čb. fot. na příl. – Poprvé vyd. 1991. –
Úvod, poznámky, filmografie, přehled divadelních
inscenací
ISBN 83-08-03044-0 (brož.)
Druhé vydání knihy rozhovorů (od konce 50. let
do konce 80. let) s polským režisérem.
Publikace obsahuje i několik Wajdových textů
a dopisů, dále podrobnou filmografii a seznam jeho
divadelních realizací v Polsku i mimo něj.



OBSAH XII. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

BAKOŠ, Oliver: <i>Zabriskie Point</i>	č. 2 /	s. 73 – 83
BENDO VÁ, Helena: <i>Název jako jiné</i>	3 /	21 – 32
CASSETTI, Francesco: <i>Historie, dějiny a historiografie</i>	4 /	75 – 95
CIESLAR, Jiří: <i>Nálada v šedé: Vampyr</i>	1 /	57 – 70
CORRIGAN, Timothy: <i>Bezprostřední historie.</i>		
<i>Zásahy videopásky a narativní film</i>	3 /	65 – 77
ELSAESSER, Thomas: <i>Vábnivé zvuky. Vánoční zvonky Franze Hofera</i>		
<i>a transformace hudebních žánrů v raném německém filmu</i>	2 /	85 – 100
JAMPOLSKIJ, Michail: <i>Film a teorie intertextuality</i>	2 /	5 – 40
KLEPIKOV, Milan D.: <i>Boží opozice (materiál k eseji)</i>	1 /	29 – 43
KNAPÍK, Jiří: <i>Filmová aféra L. P. 1949.</i>	4 /	97 – 119
MÁLEK, Petr: <i>Godardovo Pohrdání: o paměti a smrti (ve) filmu.</i>		
<i>Lang a Godard: pokus o dvojportrét</i>	4 /	33 – 71
MAREK, Petr: <i>Mechanika paměti filmového média (a pamět ve filmu)</i>	1 /	5 – 27
MICHALOVIČ, Peter: <i>Věčný Odysseus na prahu třetího milénia</i>	1 /	71 – 80
MOUCHA, Josef: <i>Mezi obrazy</i>	3 /	33 – 40
SCICCHITANO, Altiero: <i>Forever. Eyes Wide Shut neboli Zkamenělá touha</i>	4 /	23 – 31
SHAVIRO, Steven: <i>Poznámka k Bressonovi</i>	1 /	81 – 88
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Šachta pohřbených ideí. Historie filmu</i>	2 /	41 – 71
SZCZEPANIK, Petr: <i>Filmy, které vidí vlastní vidění</i>	3 /	41 – 63
THEIN, Karel: <i>Fidelio neboli Lásky manželská.</i>		
<i>Oči doširoka zavřené jako válka světů</i>	4 /	5 – 21
THEIN, Karel: „It's Alive!“		
<i>Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu</i>	3 /	5 – 19
THEIN, Karel: <i>Skutečnost bez možností.</i>		
<i>Luis Buñuel jako dokumentarista světa</i>	1 /	45 – 55
ZUSKA, Vlastimil: viz MICHALOVIČ, Peter		

Rozhovory

BLÜMLINGEROVÁ, Christa: <i>Filmy Kina Dějiny Archivy Výzkumy.</i>		
<i>Rozhovor s Thomasem Elsaesserem</i>	2 /	101 – 119
KLAWANS, Stuart – MICHELSONOVÁ, Annette – PEÑA, Richard –		
SCHAMUS, James – TURVEY, Malcolm: <i>Nezávislost ve filmu</i>	3 /	79 – 98

LATIL-LE DANTEC, Mireille: <i>O Bressonovi.</i>		
<i>Rozhovor s Françoisem Truffautem</i>	1 /	89 – 102
MICHELSONOVÁ, Annete: viz KŁAWANS, Stuart		
PEÑA, Richard: viz KŁAWANS, Stuart		
SCHAMUS, James: viz KŁAWANS, Stuart		
STRUSKOVÁ, Eva: <i>Knihu džunglí jsem nenapsal</i>		
<i>Rozhovor se Svetozařem Vítkem</i>	4 /	121 – 133
TURVEY, Malcolm: viz KŁAWANS, Stuart		

Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím

BREGANT, Michal: <i>K dopisům Alexandra Hammida</i>	1 /	103 – 105
GLANC, Tomáš: <i>Ejzenštejnův kanibalismus</i>	3 /	99 – 100
KLIMEŠ, Ivan: <i>Za vizi centrálního řízení filmové tvorby (Úvod k edici)</i>	4 /	135 – 139

Edice a materiály

EJZENŠTEJN, Sergej: <i>Nápodoba jako ovládnutí</i>	3 /	101 – 105
HAMMID, Alexander: <i>Dopisy z cest</i>	1 /	107 – 131
HORÁK, Antonín: <i>Světa a stíny zlínského filmu</i>	2 /	121 – 140
<i>Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948 – 1949</i>	4 /	140 – 165

Dvoj pohledy

MARCELLI, Miroslav: <i>Čechy mykofilské</i>	3 /	107 – 110
MARCELLI, Miroslav: <i>Dialektika filmu, dialektický film</i>	4 /	167 – 169
MARCELLI, Miroslav: <i>Medzi nostalgiou a absurditou: pohľad</i>	2 /	141 – 143
MARCELLI, Miroslav: <i>Radostná apokalypsa</i>	1 /	133 – 136
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Morytát čili Auratické vědomí života bez sebevědomí</i>	1 /	137 – 139
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Nostalgie v čase exilu</i>	2 /	144 – 146
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Skutečnost kontaminovaná Karlem Vachkem</i>	3 /	111 – 113
PETŘÍČEK jr., Miroslav: <i>Únos z reality do snu</i>	4 /	170 – 173

Obzor

BAKOŠ, Oliver: <i>Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka</i>		
(Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka)	4 /	184 – 190
BENDOVÁ, Helena: <i>Historie jistých tendencí filmové historie</i>		
(David Bordwell: On the History of Film Style)	4 /	175 – 177
GLANC, Tomáš: <i>Herec a moc</i>		
(Zpráva o konferenci a filmové retrospektivě)	1 /	144 – 145
JANEČEK, Vít: <i>Nonstop</i>	3 /	115 – 117

KLEPIKOV, Milan D.: <i>Několik technických poznámek</i> (Gilles Deleuze: Film 1. Obraz-pohyb)	3 /	127 – 136
MAREŠ, Petr: <i>Filmové prostory</i> (Martin Kaňuch /Ed./: Priestor vo filme / Space in Film)	4 /	181 – 183
MAREŠ, Petr: <i>Sborník o počátcích filmových žánrů</i> (L. Quaresima – A. Raengo – L. Vichi /Ed./: The Birth of Film Genres)	3 /	125 – 127
MICHALOVIČ, Peter: <i>Nová mapa ríše ikonických znaků</i> (Ján Bakoš: Štyri trasy metodológie dejín umenia)	3 /	120 – 125
MICHALOVIČ, Peter: <i>Obhajoba písma, ktoré píše obrazy</i>	2 /	147 – 149
MICHALOVIČ, Peter: <i>Prípad Foucault</i> (Michel Foucault: Dozerať a trestať. Zrod väzenia; Michel Foucault: Slová a veci. Archeológia humanitných vied)	2 /	153 – 157
MICHALOVIČ, Peter: <i>Skutočnosť naša každodenná</i> (P. L. Berger – T. Luckman: Sociální konstrukce reality)	1 /	146 – 149
MICHALOVIČ, Peter: <i>Tri otázky na adresu neo(post)štrukturalizmu</i> (Manfred Frank: Co je neostrukturalismus?)	4 /	177 – 181
MOUCHA, Josef: <i>Alexander Hammid</i> (Jaroslav Anděl: Alexandr Hackenschmied)	3 /	117 – 119
MOUCHA, Josef: <i>Zjevení fotografie</i>	1 /	141 – 143
NOVOTNÝ, Pavel: <i>Jazykověda a nejazykové systémy znaků</i> (Pokus o jazykovědný výklad filmového díla)	4 /	188 – 190
PŘÁDNÁ, Stanislava: <i>Kamera: Sven Nykvist</i> (Sven Nykvist: Úcta ke světlu)	1 /	149 – 154
SVOBODA, Jan: <i>Ohlédnutí a připomenutí</i> (Ivo Pondělíček: Svět k obrazu svému)	2 /	158 – 160
THEIN, Karel: „Kdo je k čertu Tony Clifton?“ (Muž na Měsíci jako vrchol Formanovy tvorby)	2 /	150 – 152

Přílohy

Obsah XII. ročníku Iluminace	4 /	197 – 199
Z přírůstků knihovny NFA	1 /	155 – 159
Z přírůstků knihovny NFA	2 /	161 – 166
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	137 – 140
Z přírůstků knihovny NFA	4 /	191 – 195

Encyklopedické heslo

VORÁČ, Jiří: <i>Skřivánci na niti</i>	1 /	161 – 164
---	-----	-----------

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 listopadu 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.

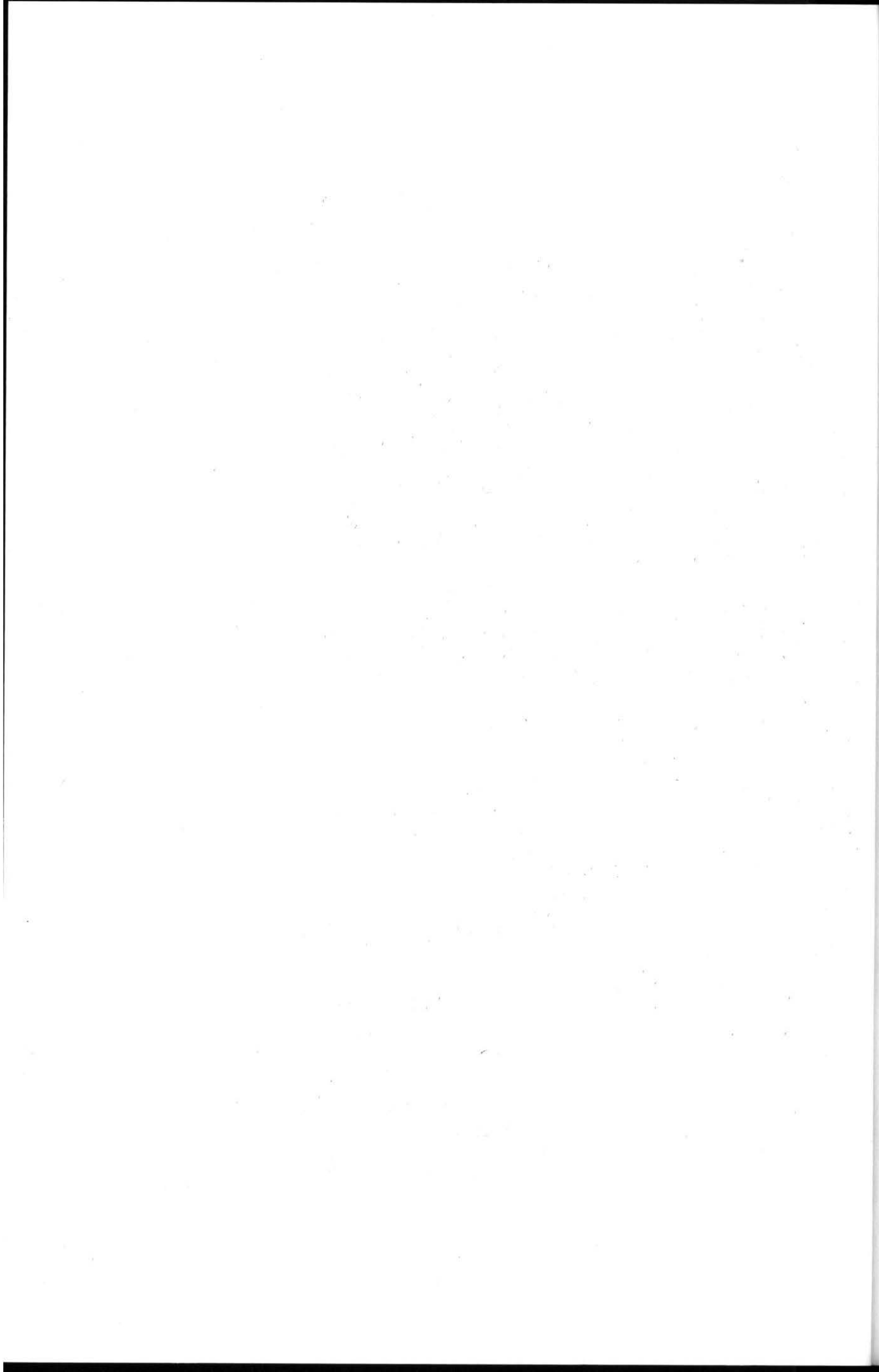
MK ČR 55255; MČ 47285

ISSN 0862-397X

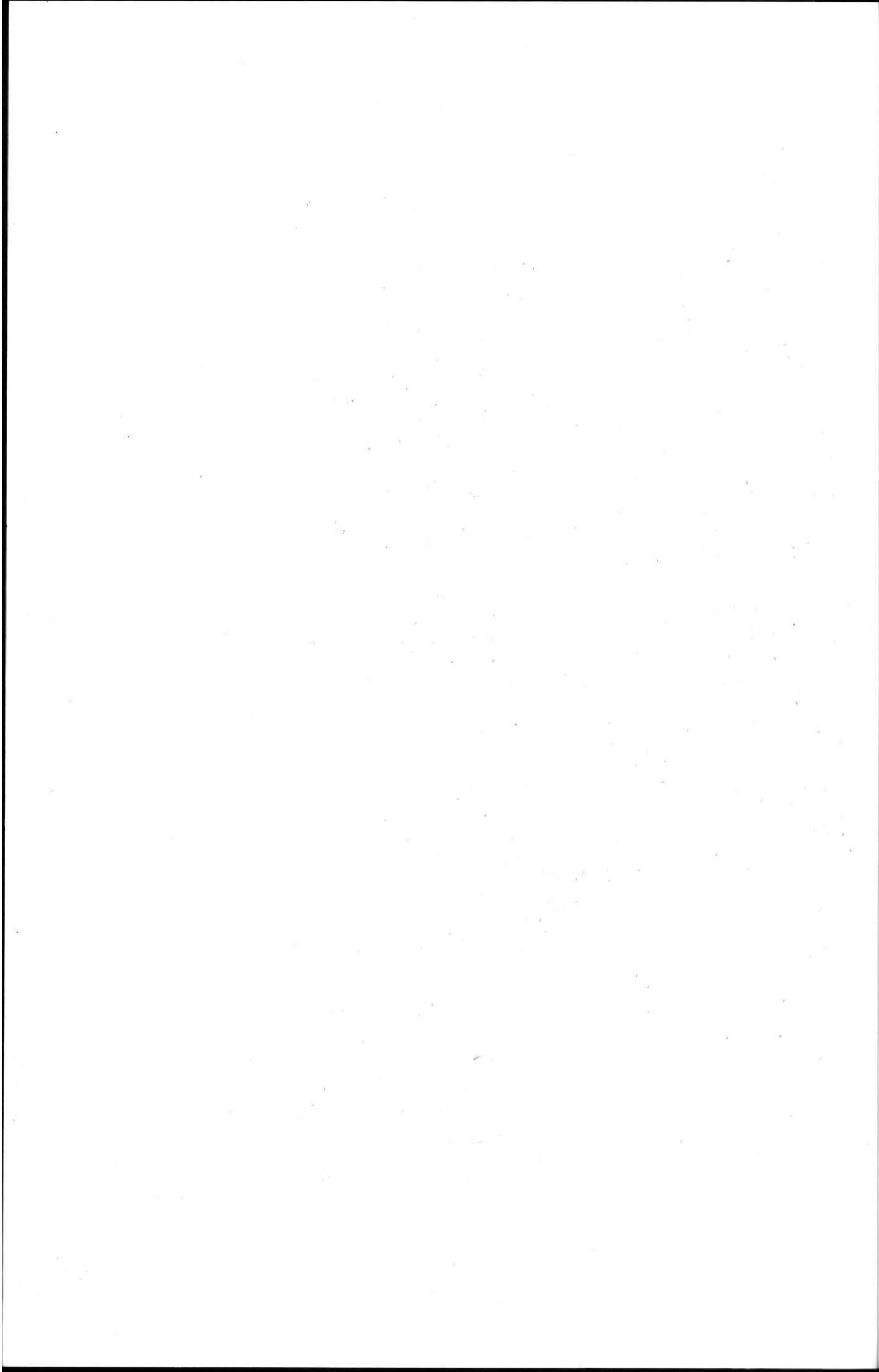
Na obálce je fotografie

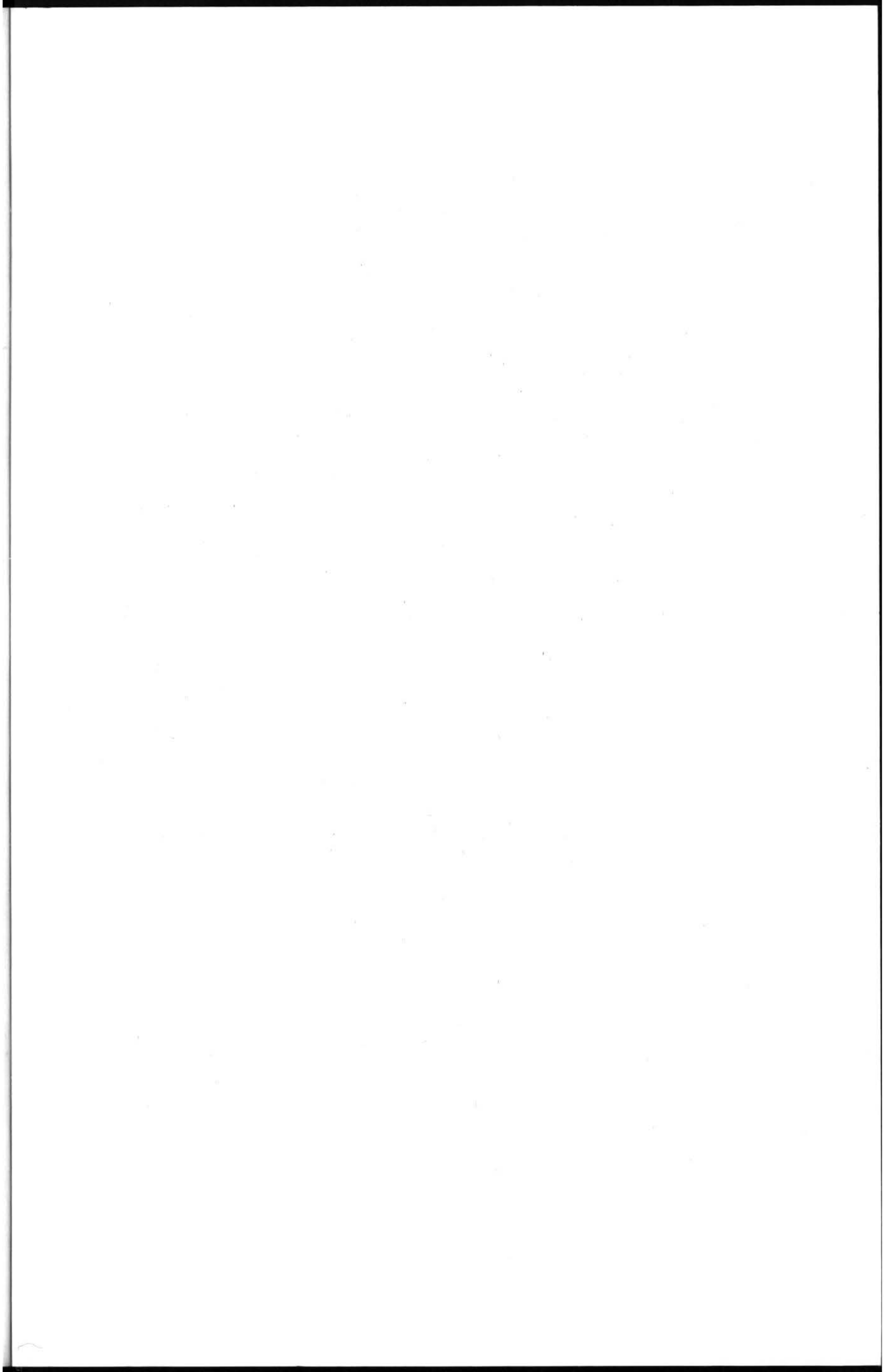
Alexandra Hammida

(USA, 1936)









35029/2000/4



10093158 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdrivení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, ohled 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.