

2

2001

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2001/2

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 13

2001

Číslo / No. 2 (42)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRŇ

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofroň

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Tajemnice redakce / Editorial assistant:

Ivana Lukešová

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++420/2/2423 1988

fax ++420/2/2423 1948

ISSN 0862-397X

OBSAH

Články

- Noël Carroll:** Definování pohyblivého obrazu 5
- Karel Thein:** Barva proti zvuku aneb Triumf trichromního Technicoloru.
Stručná poznámka k rytmu filmových dějin 33
- Milan D. Klepikov:** Bod zlomu 41
- Tom Gunning:** Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda 51
- Briana Čechová:** Napoleon podle Abela Gance.
Obrazy, které se dožadují hudby 59

Rozhovor

- Petr Mareš:** Z pekárny do muzea.
Rozhovor se Stefanem Dröblerem 81

Edice a materiály

- Karel Tabery:** Ve znamení kopretiny.
Gaumont a jeho filiálka v Praze 91

Dvoj pohled

- Miroslav Marcelli:** V znamení medvěda 119
- Miroslav Petříček jr.:** Mistr Sun o umění gangsterky 123

Obzor

- Josef Moucha:** Medialita 127
- Oliver Bakoš:** Čo s láskami, ktoré nikto nechce
(Úvaha o filme Samotáři) 130
- Helena Bendová:** Rozpohybované termíny
(Seymour Chatman: Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu) 136
- Michal Bregant:** Rastr v prostoru a čase (města) (Filmová místa 1) 138
- Peter Michalovič:** Iný zámok (Filmová místa 2) 141
- Michal Bregant:** Karel Vachek: Bohemia docta aneb Labyrint světa
a luthauz srdce (Božská komedie)
(Laudatio) 143

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 145

CONTENTS

Articles

- Noël Carroll:** Defining the Moving Image 5
- Karel Thein:** Color versus Sound or Triumph of Trichromatic Technicolor
A Brief Note on the Rhythm of Film History 33
- Milan D. Klepikov:** Break Point 41
- Tom Gunning:** The Cinema of Attraction: Early Film,
Its Spectator, and the Avant-Garde 51
- Briana Čechová:** Napoleon According to Abel Gance.
Images That Call for Music 59

Interview

- Petr Mareš:** From Bakehouse to Museum.
An Interview with Stefan Dröbler 81

Documents

- Karel Tabery:** Under the Sign of the Ox-eye Daisy.
Gaumont and Its Branch in Prague 91

Double-view

- Miroslav Marcelli:** In the Sign of Bear 119
- Miroslav Petříček jr.:** Master Sun on the Art of Gangster Story 123

Horizon

- Josef Moucha:** The Media Power 127
- Oliver Bakoš:** What To Do With Unwanted Loves
(An Essay About the Film *Loners*) 130
- Helena Bendová:** Fluctuant Terms
(Seymour Chatman: *Coming To Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*) 136
- Michal Bregant:** Raster in Space and Time (of the City) (*Film Locales 1*) 138
- Peter Michalovič:** Another Castel (*Film Locales 2*) 141
- Michal Bregant:** Karel Vachek: Bohemia Docta or The Labyrinth of the World
and the Paradise of the Heart (Divine Comedy)
(*Laudatio*) 143

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 145

93549

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10093549 *Národní filmový archiv*

Články

DEFINOVÁNÍ
POHYBLIVÉHO OBRAZU

Noël Carroll

Pozadí: mediální esencialismus

„Co je to film?“ je jedna z hlavních otázek, kterou přetřásalo mnoho filmových teoretiků po značnou část dvacátého století. Cílem této studie je pokusit se nabídnout jednu z možných odpovědí na ni. Pokusím se obhájit definici kategorie věcí – pohyblivých obrazů –, do níž film náleží a v níž je nejpatříčnejším způsobem tříděn. Mé důvody, proč dávám přednost pojmu „pohyblivé obrazy“ před pojmy jako „kinematografie“ či „film“, se ozřejmí s postupem mé argumentace. Mimoto bych také měl čtenáře varovat, že, ačkoli mám v úmyslu pohyblivý obraz definovat, není to takzvaná „opravdová“ nebo „analytická“, ani „zásadní“ definice – to znamená definice ve smyslu nezbytných podmínek, které jsou ve svém souhrnu postačující. Místo toho obsahuje moje definice pět nezbytných podmínek pro pohyblivý obraz. Netvrdím, že je tento souhrn postačující, neboť mám obavu, že by k tomu bylo třeba větší preciznosti, než by téma uneslo. A podobně jako Aristoteles si myslím, že je vhodné respektovat hranice preciznosti, která je v dané oblasti zkoumání možná.

Jestliže jste si v této knize přečetli předcházející kapitoly, bude vám možná připadat zvláštní, že se nyní budu pokoušet odpovědět na otázku „Co je to film?“ nebo aspoň na velmi podobnou otázku.¹⁾ Je tomu tak proto, že otázka „Co je to film?“ se obvykle chápe jako výzva k esencialistické odpovědi a moje pozice doposud byla výrazně antiesencialistická. Nejsem tedy v rozporu se svým dřívějším postojem? Nikoliv. Doufám, že jsem prokázal, že esencialismus, který filmoví teoretikové tradičně hledali, je mylný. To však předem nevylučuje možnost, že film má některé nezbytné, obecné rysy, jejichž výslovné uznání je užitečné pro nalezení místa (i když asi ne zcela přesného) filmu v oblasti umění. Hodlám se tedy zabývat otázkou „Co je to film?“ a zároveň se vyhnout esencialistické odpovědi.

Tato formulace je zajisté poněkud temná, protože esencialismus se dostavuje v mnoha tvarech a rozměrech. Abych tedy objasnil svůj vlastní přístup, měl bych jasně vyložit, kterým podobám esencialismu se chci vyhnout. Při odpovědi na otázku „Co je to film?“

1) Text, který zde předkládáme, je čtvrtou kapitolou Carrollovy knihy *Theorizing the Moving Image*. V předchozích třech se zabývá specifičností média ve filmu, videu a fotografii. (Pozn. red.)

se chci především vyhnout úskalím toho, co by se dalo nazvat mediální esencionalismus, což je varianta esencionalismu, k níž, jak se domnívám, mají filmoví teoretikové největší sklon. Má odpověď na zmíněnou otázku na jedné straně neodpovídá ani tzv. esencionalismu opravdové definice, ani řeckému esencionalismu na straně druhé. O tom však později. Nyní bude nejprospěšnější ukázat, jak můj přístup vyrůstá z reakce na mediální esencionalismus, protože právě jím se filmoví teoretikové především zabývali.

Co je to mediální esencionalismus? Zhruba je to učení, že každá forma umění má své vlastní charakteristické médium, které jej odlišuje od jiných forem. Je to obecné učení, k němuž se hlásí mnoho teoretiků nejrozumnějších druhů umění. Možná že pro filmové teoretiky je zvlášť přitažlivý proto, že začal ukazovat způsob, jak zamezit výtkám, že film je pouhou subspecií divadla.

Esencionalisté tohoto ražení pohlíží na médium jako na esenci v tom smyslu, že médium/esence má teleologické důsledky. To znamená, že médium jakožto esence diktuje, co je s ním vhodné dělat. Slabá, negativní verze téhož je názor o „limitaci“, který tvrdí, že díky svému určujícímu médiu nemohou určité formy umění aspirovat na určité působení. Lessing takto odsuzuje pokus simulovat hyperaktivitu v pevném, nehybném kameni.

Silnější verze mediálního esencionalismu pro změnu tvrdí, že médium diktuje, co bude nejlépe sloužit – ve smyslu stylu a/nebo obsahu – umělcům pracujícím s daným médiem; ti by se měli věnovat jen a jen těm projektům, které jsou co nejvíce uzpůsobeny povaze média nebo jsou jí dokonce diktovány. Na tomto základě bychom například mohli trvat na tom, aby se malíři specializovali na zobrazení klidových okamžiků spíše než událostí.²⁾

Mediální esencionalismus je vzrušující představa, neboť nejenže slibuje prostředek, jak rozlišovat umělecké formy, ale také jak vysvětlit, proč některé formy selžou, a jiné uspějí. Dalo by se říci, že některé selhávají proto, že nedbají na omezení média a často se pokoušejí dělat něco, pro co je jiné médium podstatně vhodnější; kdežto jiná umělecká díla mají úspěch, protože využívají toho, pro co je médium podstatně uzpůsobené – uskutečňují médiu inherentní *telos*. Mediální esencionalismus může být lákavý také proto, že oslovuje umělce tam, kde se nacházejí. Není to suchá filosofie ontologického byrokrata, který katalogizuje módní jevy. Mediální esencionalisté dávají umělci účinné rady, co by měl a neměl dělat.³⁾ Mediální esencionalismus není chladné, pedantské cvičení definic. Má vysvětlující a pragmatickou hodnotu. Jenže je bohužel mylný.

Mediální esencionalismus závisí na řadě předpokladů, z nichž mnohé jsou nesmírně kontroverzní. Patří mezi ně například to, že každá umělecká forma má charakteristické médium; že tak řečená materiální příčina umělecké formy – její médium – je také její esencí (ve smyslu jeho *telos*); že esence umělecké formy – její médium – indikuje, omezuje

2) Myšlenka, že každé umění má svou vlastní oblast a tudíž i jedinečné rysy, sahá přinejmenším až do renesance a k tradici ideálu. Byla také významným rysem modernismu přelomu století. Může se tedy zdát přijatelné, aby teoretikové se zájmem ospravedlnit film jako umění přirozeně čerpali z premis již podporovaných tradicí vysokého umění.

3) Tak se alespoň umělci mohou dívat na mediální esencionalismus dokud v něm nacházejí zalíbení. Jakmile jsou rozčarováni, mají sklon jím opovrhovat jako úzkoprsou, neimaginativní, dotěrnou a celkově nepatřičnou proskripci.

nebo diktuje styl a/nebo obsah umělecké formy; a konečně, že film takovouto esenci má. Názor, že každá umělecká forma má charakteristické médium, se jeví mylným v několika bodech. Předně není jasné, že každá umělecká forma má vůbec nějaké médium. Má literatura médium? Slova, můžete říci. Ale jsou slova tím pravým, co by mohlo představovat médium? Nejsou média, v nejbezprostřednějším smyslu, fyzická, a jsou slova vůbec nějak fyzická? Odložme však takové otázky stranou pro heuristické účely. I kdybychom slova mohli považovat za médium literatury, mohla by představovat charakteristické umělecké médium? Neboť o slova se dělí všechny typy řeči a psaného textu na straně jedné s dalšími uměleckými formami jako je divadlo, opera, písně a dokonce i část malířství a sochařství na straně druhé. Podobně, řekneme-li, že médium literatury zahrnuje lidské události, jednání a city, bylo by to z podobných důvodů stěží charakteristické.

Jako obecná teorie umění se tedy mediální esencialismus mýlí ve své první premise. Ne všechny umělecké formy mají svá charakteristická média. Nemá je literatura, ani její jednotlivé revíry, včetně románu, poezie a povídky. Ale snad by se situace dala s užitektem kvalifikovat tak, že prostě konstatujeme, že některé umělecké formy mají charakteristická média a ta, o nichž to platí, ve skutečnosti mají teleologickou strukturu, již mediální esencialismus popisuje. Otázkou pro nás tedy zůstává, zda právě film je takovou uměleckou formou? To ovšem záleží na tom, co považujeme za médium filmu. Je-li jím světlo a stíny, pak film žádné charakteristické médium nemá, protože světlo a stín můžeme také považovat za médium malířství, sochařství, fotografie, laterny magiky atd. Podobně a ze stejného důvodu by světlo a stín nemohly nijak určovat filmově specifický styl a obsah.

Premisa, že každá umělecká forma má své vlastní charakteristické médium, je dále mylná proto, že – v nejdoslovnějším slova smyslu toho, co může médiem být – mnoho uměleckých forem (většina? všechny?) má více než jedno médium a některá nejsou ani charakteristická. Proto názor, že každý umělecký druh musí mít jediné médium, které je mu jedinečným a charakteristickým způsobem vlastní, musí být mylný, protože umělecké druhy obvykle zahrnují řadu médií, jež se často i překrývají.

Jestliže například na médium myslíme jako na materiál, z něhož umělecká díla vznikají, pak malířství zahrnuje několik médií: olejové barvy, vodové barvy, temperu, akrylové barvy a jiné. Také sochařství v tomto dosti bezprostředním významu zahrnuje celou řadu médií, jmenujme aspoň bronz, zlato, stříbro, dřevo, mramor, žulu, hlinu, celuloid, akryl (opět) atd.

Na druhé straně, uvažujeme-li o médiu jako o prostředku ke tvorbě uměleckého díla, malovat se dá štětcem, malířskými stěrkami, prsty a dokonce i lidskými těly (vzpomeňme na Yvese Kleina); sochy se mohou vytvářet dláty, opalovacími lampami, odléváním a kromě mnoha dalších nástrojů také prsty. Snad každý hudební nástroj je v tomto smyslu samostatným hudebním médiem, ale pak je jím také lidský hlas a opět také prsty.

Proto tomu nemůže být tak, že každý umělecký druh má své vlastní charakteristické médium, protože mnoho uměleckých druhů (většina? všechny?) pracuje s více než jedním médiem, a mnohé z nich mají samy odlišné a rozcházející se potenciální možnosti. Jak naznačují uvedené příklady, nejsou tato média vždy charakteristická pro jeden a jenom jeden umělecký druh. Plastické akrylové postavy v malířství a sochařství;

celuloid ve filmu a sochařství; těla v malířství, sochařství a tanci; a prsty, tím či oním způsobem všude. Dále, jestliže uvažujeme o médiu uměleckého druhu ve smyslu jeho charakteristických formálních prvků, pak je věc úplně ztracena, protože prvky jako linie, barva, objem, tvar a pohyb jsou podstatné pro mnoho různých uměleckých druhů a pro žádný nejsou jedinečné.

To, co se míní výrazem „umělecké médium“ je samozřejmě značně nejasné; někdy odkazuje na fyzický materiál, z něhož se umělecká díla tvoří, jindy na nástroje, které se k tvorbě používají a jindy zas na formální prvky designu, které má umělec v daném oboru k dispozici. Sama tato nejednoznačnost by nás mohla vést k tomu, abychom nespolehnali na představu média jako teoreticky užitečného pojmu. Opravdu si myslím, že bychom jej mohli s užitkem zcela opustit, alespoň ve smyslu toho, jak jej standardně používají estetikové. Ať už je tomu jakkoli, mělo by být jasné, že většinu uměleckých forem nelze identifikovat na základě jediného média, protože se většinou vztahují k více než jednomu médiu.

Film je jistě právě takový. Uvažujeme-li o médiu na základě materiálu, z něhož obrazy vznikají, mohli bychom z prvního popudu říci, že médiem je zřejmě filmový pás s nánosem jistých fotografických emulzí. Ale filmy s flicker efektem, jako je Kubelkův ARNULF RAINER, se mohou vytvářet střídáním průsvitných a neprůsvitných pásů bez fotografické emulze. A na prázdný filmový pás je možné něco namalovat a pak to promítnout. Kromě toho se video může rozvinout až k bodu, kdy může být vzhledem k vysokému rozlišení od filmu nerozeznatelné, nebo alespoň k bodu, kdy většinu z nás by nedělalo potíže nazvat filmem komerční příběh na kvalitním videu s vysokým rozlišením. A pochopitelně, pokud se filmy dají pořizovat na magnetický pásek, pak film sdílí toto médium s hudbou.

Uvažujeme-li o filmovém médiu ve smyslu typicky používaných prostředků, nepochybně budeme myslet na kamery. Jak ale ukazuje předchozí příklad flicker-filmů a malovaných filmů, není kamera bezvýhradně nutná k vzniku filmu, což potvrzují například ty, které vznikají škrábáním na emulzi. Dovedeme si představit i filmy vznikající kompletně v hájemství CD-ROMu; zatímco formální rysy filmu – jako například linie, tvar, prostor, pohyb a časové a narativní struktury – jsou něčím, o co se film dělí s mnoha dalšími druhy umění. Z toho by mělo být jasné, že, přísně vzato, neexistuje žádné filmové médium, z něhož by filmový teoretik mohl vyvodit stylistické direktivy. Je dost dobře možné, že další filmová média možná ještě dnes čekají na své objevení.

Může se zdát, že naléhat na to, abychom mluvili o médiích tam, kde jsme až dosud hovořili o médiu, je proti-intuitivní. Avšak nemělo by tomu tak být. Je nesporné, že fotografie zahrnuje mnoho médií jako je daguerrotypie a ferotypie na straně jedné a polaroid na straně druhé. Otázka jak jemní bychom měli být při rozlišování médií, je obtížná. Je panchromatický film jiné médium než film ortochromatický? Je nitrátní film týž jako acetátní? Je rybí oko jiné médium než tzv. normální objektiv? Na obou stranách těchto otázek si můžeme představit platné argumenty. Přes tyto spory je tvrzení, že umělecké formy zahrnují více médií, která opět mohou být často smíšená, nevyvratitelné. Rozprava o jednom a jediném médiu vzhledem k uměleckému druhu je tedy obecně zavádějícím zjednodušením nebo abstrakcí. Vskutku se mi zdá, že neexistuje způsob, jak selektivně stanovit (z různých médií, která vytvářejí danou uměleckou

formu) hypostatické médium pro uměleckou formu na fyzické úrovni média, které by nebylo vedeno představou vlastní funkce uměleckého druhu, tedy představou, která vychází ze zájmu stylistického.

Popírám-li to, že umělecké druhy mají nějaké médium v tom smyslu, jak se tato myšlenka standardně používá, nechci samozřejmě říci, že umělecká díla postrádají materiální bázi nebo že nejsou utvářena fyzickými prostředky. Jde mi prostě o to, že umělecká díla daného uměleckého druhu mohou používat různá média (někdy dokonce souběžně) a že mohou být vytvářena pomocí různých nástrojů. Hypostazovat tuto různorodost pod hlavičkou něčeho, čemu se říká **Médium**, zatemňuje bohatství a složitost vztahů uměleckého druhu vůči jeho materiálnímu základu (či základům). Mnozí nepochybně odolají mé skepsi ve věci média s odůvodněním, že můj konstrukt mediální diskuse je příliš úzký. Břímě důkazu však v tomto bodě dialektiky leží na těch, kteří přijdou s představou média, jež bude imunní vůči mým námitkám.

Dosud jsem formuloval námitky ke dvěma předpokladům mediálního esencialismu, že totiž každý druh umění má jedinečné a jediné médium a že to platí i o filmu. Ale i další předpoklady mediálního esencialismu stojí za prozkoumání, často z důvodů spojených s otázkami, kterých jsme se dotkli.

Mediální esencialista se domnívá, že tzv. médium určitého druhu umění je také jeho esencí v tom smyslu, že v sobě nese jeho charakteristický *telos*, něco na způsob genu. Je to překvapující koncept, protože mnoho kandidátů na médium, s nimiž se setkáváme, je nejenom sdíleno různými uměleckými formami, ale kromě toho v mnoha případech – jako u olejomalby nebo celuloidu – se zdá, že tito kandidáti nedostatečně určují možné způsoby svého využití.

Tento koncept můžeme zpochybnit také tak, že si vybavíme, že umělecké druhy nemají zpravidla jediné médium a je lepší o nich uvažovat ve smyslu médií. Neboť, jestliže umělecké druhy zahrnují více médií, není důvod předpokládat, že budou všechna směřovat k jedinému účinku nebo jedinému rozsahu účinků. Média, která formují jediný umělecký druh, mohou nést různé, nekonvergující potenciály a možnosti. Neexistuje důvod *a priori* se domnívat, že všechna média, která obsahují jeden umělecký druh, tendují k témuž typu efektů. Vskutku, čím více je médií, která formují jeden umělecký druh, tím bude statisticky pravděpodobnější, že se jejich výběr efektů bude rozcházet. Takže skutečnost, že média uměleckého druhu jsou mnohočetná, narušuje předpoklad, že jediné médium (ze všech médií) uměleckého druhu by mohlo definovat odpovídající *telos* umění jako celku. To nepopírá, že i jedno jediné médium může mít nekonvergující rozsah účinků, díky němuž nemusí být schopno určit jeden souvislý cíl uměleckého druhu. Spíše, když se tato možnost připojí k problému, že umělecké formy se skládají z více médií, pak se pravděpodobnost, že by předpokládané médium mohlo odpovídat esenci nebo *telos* uměleckého druhu, stává nesmírně pochybnou.

V souvislosti s mnohostí médií, která může jeden umělecký druh zahrnovat, jsem poznamenal, že některá významná média možná ještě nebyla vynalezena. Média se k umění připojují v průběhu času. Bellini nemohl vědět, že se umělá hmota stane sochařským médiem. Mimoto je téměř samozřejmé, že když se média připojují k umění, mohou s sebou přinést nečekané a nebývalé možnosti, které nemusí odpovídat stávajícím účinkům, jež jsou umělcům známy. K arsenálu hudebních médií se nedávno přidaly perkusní

stroje a samplery, aby imitovaly existující zvuky, ale brzy se zjistilo, že se mohou používat také tvůrčím způsobem, aby produkovaly zvuky doposud nepředstavitelné. Například, díky sampleru můžeme pomocí jemné slepky zkombinovat nástup malého bubínku a držený tón na kytáře. To, že umělecká forma není statická – přinejmenším proto, že může získávat nová média s nepředvídatelnými, nekonvergujícími možnostmi – ukazuje, že nemůžeme doufat, že určíme *telos* umělecké formy na základě jednoho z médií, které ji tvoří.

Je možné, že jednotlivá umění nemají souvislou esenci, jak to předpokládala tradice. Ale i kdyby měla, žádné jednotlivé médium nepředstavuje esenci neboli *telos* uměleckého druhu. Možná že to v minulosti teoretikům uniklo, protože měli tendenci vybrat jedno médium dané umělecké formy a zacházet s ním (nebo, jak říkají, „privilegovat“ je) jako s **tím pravým** médiem. Tento manévr alespoň povrchně způsobuje, že odvození koherentního *telos* umělecké formy se jeví přijatelnějším. Ignoruje však skutečnost, že umění neustále rozšiřují své produktivní síly. Nová média jsou jednotlivým uměleckým druhům v zásadě vždy dostupná a otvírají tak pro praxi nové možnosti. Nemůžeme tento vývoj spoutat teoriemi, které privilegují jediné médium v dané umělecké formě, stejně jako nelze spoutat výrobní prostředky pomocí prostředků ideologických.

Člověk neidentifikuje esenci neboli *telos* umění jako je film na základě něčeho, co se nazývá médium; stejně tak toto médium nevymezuje nebo neurčuje legitimní oblast zkoumání ve smyslu stylu či obsahu vzhledem k umělecké praxi. Jedním způsobem, jak pohlížet na nepřiměřenost mediálně-esencialistického pohledu v tomto kontextu je srovnání jeho důsledků pro vývoj formy s realitou.

Zdá se, že nejsilnější verze mediálního esencialismu pohlíží na umění jako na přirozené druhy vybavené genům podobnými programy, které řídí vývoj formy. Umění má nezměnitelnou povahu – vepsanou do média – a tato nezměnitelná povaha diktuje formu. To je ovšem evidentně mylná představa. Umělecký druh není analogický přírodnímu druhu. Vytvářejí jej lidé, aby sloužil lidským účelům. Umělecké druhy nejsou nezměnitelné; často jsou adaptovány, měněny a znovu vynalézány, často slouží předem určeným formálním účelům. A to je navíc přesně opačný běh událostí než ten, který předpokládají mediální esencialisté.

Podívejme se na hudební nástroje. Mají slušný nárok být považovány za umělecká média v tom smyslu, že jsou fyzickými nástroji užívanými pro tvorbu uměleckých děl. Jsou médii v témže smyslu jako křída a tužka. Kromě toho jsou neustále vynalézány a přizpůsobovány nové hudební nástroje. A v mnoha případech je tento vývoj poháněn formálními zájmy. Například klavír byl zaveden v době, kdy skladatelé měli stále větší zájem o držená *crescenda*. Formální zájmy se tedy projevují při změně samotného tvaru média. Podobně přizpůsobují jednotliví hudebníci hudební média tak, aby vyhovovala jejich stylistickým cílům, jak to udělal jazzman Jack Teagarden, když ze svého trombónu sejmul snížec a rohu přikryl sklenicí od whisky. V takových případech nejsou parametry stylu určovány médiem, ale naopak formální ambice diktují vznik nebo nové vynalézání média.

Tento jev se také neomezuje jen na hudbu. Ve filmu nastal posun k různým širokouhlým procesům do jisté míry proto, aby usnadnily určité „realistické“ stylistické efekty, o kterých se praktikové domnívali, že jsou v dřívějších formátech realizovány

nedokonale.⁴⁾ Podobně, těsně před rokem 1920 a krátce po něm, jak ukazuje Kristin Thompsonová, začali filmoví tvůrci používat pro portréty speciální objektivy s jemnou síťovinou, aby tak vznikly výrazně měkké záběry, sloužící určitým stylistickým efektům.⁵⁾ Známe také případ znovuzavedení obloukových lamp pro černobílé snímání: jeho průkopníky byli Orson Welles a Gregg Toland a sloužilo stylistickým efektům včetně hloubky ostroty ve filmu *OBČAN KANE*. Ve čtyřicátých letech to pak používali i další tvůrci. To je případ, kdy je „médiu“ modifikováno nebo znovuvynalezeno, aby posloužilo stylistickým účelům. Takzvané médium je fyzicky pozměněno, aby odpovídalo diktátu stylu, spíše než aby styl poslušně následoval diktát fixovaného média.

Podobné případy naznačují, že v rozporu s tvrzeními mediálních esencionalistů nemusí stylistický vývoj sledovat „direktivy“ takzvaného média (i kdybychom řečené „direktivy“ byli schopni identifikovat), protože v mnoha případech to jsou právě stylistické úvahy, co ovlivňuje invenci, adaptaci a re-invenci uměleckého média. Tím nepopíráme, že umělci někdy dospějí ke svým příznačným stylistickým volbám zvažováním charakteristických rysů média (nebo „médií“, jak raději říkám). Chtěl bych jen polemizovat o ústřední premise mediálního esencionalisty, který tvrdí, že styl je determinován strukturou (zvláště pak fyzickou strukturou) média. Toto tvrzení musí být mylné, vždyť někdy právě styl určuje samotnou strukturu média.

Má hypotéza říká, že mediální esencionalismus odvozuje značnou část své přitažlivosti od svého spojení s všeobecně přijatelným názorem, že umělci by se neměli pokoušet nutit médium dělat něco, co neumí. Jakmile si mediální esencionalista zajistí souhlas s touto negativní prognózou, jde dál a navrhuje, že je také možné specifikovat určité dané věci, které by měl umělec s médiem dělat. Zde jsou hodny pozornosti dva body.

Za prvé neexistuje způsob, jak se logicky dostat od truistické, negativní prognózy k solidnímu, pozitivnímu předpisu, jímž by se určilo, co mají umělci s médiem dělat. Za druhé negativní prognóza je sama o sobě k ničemu. Je to pouze plané upozornění z jednoho prostého důvodu: jestliže se něco s určitým médiem skutečně nedá dělat, pak to nikdo dělat nebude. Nikdo nemůže dělat nemožné. Případ je uzavřen. Jenže z prázdného varování, aby nikdo nedělal s médiem nemožné, nevyplývá nic o tom, jaké živé možnosti média by měl umělec následovat. Mediální esencionalisté, kteří zanechávají dojem, že jejich pozitivní doporučení jsou implikována v negativním zákazu zdržet se snahy přimět médium dělat něco, co nemůže, jsou prostě zcela nekonsekventní.

Věnoval jsem tolik času postulátům mediálního esencionalismu proto, že jsem přesvědčen, že tento přístup naneštěstí ovládl předchozí pokusy odpovědět na otázku „Co je to film?“ V následujícím textu budu definovat film – tedy to, co nazývám pohyblivý obraz – bez

4) Takovou interpretaci viz Charles Barr, *Cinemascope: Before and After*. In: Gerald Mast – Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York 1979. Samozřejmě tím nechci naznačit, že stylistické úvahy byly jediným nebo dokonce nejdůležitějším důvodem pro přijetí realismu. Avšak z důvodů, které uvádí Barr, byly jedním z motivačních faktorů. Zároveň je nutné poznamenat, že Barrova „realisticko-esencionalistická“ interpretace jeho oblíbeného použití širokého plátna může být snadno napadena, když uvážíme, jak Sergio Leone ve svých italských westernech využívá širokouhlé záběry očí Clinty Eastwooda a Lee Van Cleefa v oslňujících stříhových sledech.

5) Viz David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York 1989, s. 287 – 293.

odkazů na specifické fyzické médium. Dále moje definice nebude mít stylistické odbočky týkající se toho, co by filmoví tvůrci měli, nebo neměli dělat. Jinými slovy, problémy mediálního esencionalismu se stávají pro moji teorii omezením, vymezují určité spekulativní oblasti, do kterých nemíním vstupovat. Předběžně je mým záměrem vytvořit pět nezbytných podmínek pro to, co nazývám pohyblivý obraz. Kromě toho, jak se pokusím vysvětlit, nečiním si tím nárok na nějaký nový druh esencionalismu, ať už jde o definiční esencionalismus nebo o řeckou variantu. Důvody pak obhájím ve svých závěrečných poznámkách.

II. Nové zkoumání fotografického realismu

V této části se pokusím uvést jednu nezbytnou podmínku pro to, co nazývám pohyblivým obrazem. Pokusím se dialekticky argumentovat ve prospěch této podmínky tím, že ukážu, jak ji mohou podpořit argumenty vyvstávající v procesu demonstrace nedostatku jednoho tradičního pohledu na esenci filmu, totiž fotografický realismus.

Je dobře známo, že André Bazin odpověděl na otázku „Co je to film?“ tím, že zdůraznil fotografický základ filmu. Fotografie byla pro něj tím, co odlišuje filmový obraz od jiných druhů obrazového umění, například malířství. Tvrdil, že zatímco ruční obrazové techniky, jako malba, portréty objekty, osoby a události pomocí podobnosti, strojově vyráběné obrazy, jako jsou fotografie a filmy, doslovně divákovi prezentují nebo re-prezentují objekty, osoby a události z minulosti. Jestliže vztahem mezi malbou a jejími objekty je podobnost, pak vztah mezi fotografií a také filmovými obrazy a jejich předlohami je vztahem identity. Fotografie Woodrowa Wilsona je znovu prezentovaný Woodrow Wilson, jak se vizuálně jevil soudobým svědkům. Film a fotografie nám nabízejí jakési dalekohledy do minulosti. Bazin říká, že fotografický obraz je „objekt samotný [jenž] přece jen stále svým zrodem pochází z ontologie modelu; je to přímo model“.⁶⁾

Zdůrazněním fotografického základu filmu chce Bazin mimo jiné vyznačit základní rozdíl mezi filmem a jinými procesy tvorby obrazů, jako je malířství. Tyto tradiční procesy tvorby obrazů jsou zobrazovací a pro zobrazení je podle Bazina charakteristické to, že je zakořeněno v podobnosti. Zatímco film, podobně jako fotografie, podle bazinovců obraz sama vytváří. Opět prezentuje objekty, osoby a události a následkem toho je tu jakýsi vztah identity mezi fotografickými a kinematografickými obrazy x a samotným x . Mimoto tento rozdíl mezi prezentačními obrazy na straně jedné a reprezentačními na straně druhé je pro Bazina spojen s faktem, že fotografické a kinematografické obrazy vznikají strojově, kdežto tradičnější obrazy jsou vytvářeny ručně.

Je skutečně takový obrovský rozdíl mezi obrazy vyrobenými strojově a ručně? Bazinovi stoupenci chtějí podpořit intuitivní pocit, že zdě číhá hluboký rozdíl, a tak nás vyzývají,

6) André Bazin, *What is Cinema?* University of California Press, 1967, s. 14, viz také s. 96n. (Pozn. red.: A. Bazin, *Co je to film?* Praha 1979, s. 17.) V rozhovoru David Bordwell tvrdil, že výše uvedený citát je špatný překlad. I kdyby to však byla pravda, stanovisko představené překladem stále stojí za diskusi, protože dalo vznik něčemu, co by se dalo nazvat bazinovské stanovisko. A to je nutné vyvrátit, i když snad není Bazinovo.

abychom uvážili následující srovnání.⁷⁾ Na fotografiích a ve filmových obrazech se dosti často objevují objekty, kterých si fotograf před záběrem vůbec nevšiml. Může být docela trapné, když se například v pozadí záběru ve filmu CID objeví Boeing 707 nebo ve filmu PRVNÍ RYTÍŘ telefonní stožár. Ale i tehdy, kdy to trapné není, fotografové často připouštějí, že na svých fotografiích nacházejí věci, o kterých při stisku spouště a expozici filmu nevěděli. Důvod je prostý. Fotografie je mechanický proces. Fotoaparát automaticky zachytí vše, co má v zorném poli, ať už si je toho fotograf vědom, nebo ne.

Ale na druhé straně by Bazinův stoupenec mohl namítnout, že něco takového je v malířství nemožné. Prostě si nedovedeme představit, že se malíř vrátí k plátnu a je šokován, že na něm najde nějakou budovu. Malířství je záměrná činnost, v níž je každý objekt zobrazen proto, že to bylo záměrem malíře. Když se na svůj obraz podívá, nenajde tam překvapení, s nimiž se obvykle setkávají fotografové – pokud ovšem netrpí amnézií nebo pokud s ním někdo jiný něco neprovedl –, protože každá osoba, předmět nebo událost je tam v důsledku jeho záměru.

Malířský obraz tvoří člověk způsobem, který je závislý na záměru tvůrce portrétovat to či ono, a tak je, jak se říká, nemožné, že by malíře mohlo šokovat zjištění, že na svém portrétu Cida objeví Boeing 707. Takový šok je však nejen možný, ale i dost běžný u fotografování. Mnoho filmových scén se musí znovu natočit, když se něco při natáčení dostane do záběru a na místě si toho nikdo nevšiml. Když režisér prohlíží denní práce, může se ptát: „Jak se *tohle* dostalo do mého záběru?“ Malíř se takto ptát nemusí. Odpověď zná, protože to tam vložil sám – ať už je to cokoli.

Tak se Bazinův stoupenec domnívá, že rozdíl mezi strojovými a manuálními obrazy není bezvýznamná záležitost alternativních technik. Spočívá v ontologické roztržce, která zasahuje hluboko do samotné struktury světa na úrovni oddělení možného od nemožného. Co je možné ve filmu (neboť jej produkují stroje) je nemožné v malířství (neboť vzniká manuálně) – a tak se bazinovský fotografický realista domnívá, že přišel na základní rozlišující rys oddělující tradiční obrazové zobrazení od fotografické tvorby obrazu.

Fotografický realista může nepochybně ve svůj prospěch zmobilizovat velmi mocnou intuici. Ale až donedávna, jak jsme ukázali v předchozí kapitole této knihy⁸⁾, bylo toto postavení zatíženo mnoha závazky. Jedním z nich je, že Bazin sám nebyl nikdy příliš vstřícný při vysvětlování, jak máme chápat vztah předpokládané identity mezi fotografií nebo záběrem x a x samotným. Je zřejmé, že záběr Denzela Washingtona není totéž jako ten muž sám. Takže v jakém smyslu je obraz sám modelem? Zdá se, nebude-li možné poskytnout rozumnou odpověď na tuto otázku, bude, fotografický realismus mrtev.⁹⁾

Za druhé fotografický realismus podporovaný Bazinem představuje variaci na refrén mediálních esencionalistů, a proto zahrnuje mnoho nedostatků probíraných před chvílí v této studii. Když přidáme bazinovský fotografický realismus k jeho potenciálně nesouvislému

7) Posun k jazyku Bazinových stoupenců má ukazovat, že argument nevyvinul Bazin sám, i když se domnívám, že kdyby Bazina tato „pumpa intuice“ napadla, byl by ji sám rád použil.

8) Viz pozn. 9. (Pozn. red.)

9) Námitky vůči logice Bazinových tvrzení o identitě fotografie vzhledem k jejímu modelu uvádí můj esej *Concerning Uniqueness Claims for Photographic and Cinematographic Representation*. In: Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, 1996, s. 37–48.

pojetí vztahu mezi filmovým obrazem a jeho referentem, bude těžko čelit obvinění, že se pokouší nařizovat estetickou volbu na základě falešných ontologických nároků.

Přesto tyto problémy nemusejí být tak skličující. Na jedné straně může fotografický realista odpoutat své stanovisko od Bazinových mediálně-esencialistických předsudků. Může souhlasit s tím, že jeho stanovisko nemá stylistické důsledky pro to, co se musí, nebo nesmí udělat v oblasti filmového stylu a zároveň tvrdit, že film je svou podstatou fotografický. To znamená, že fotografičtí realisté mohou argumentovat, že fotografický základ filmu je podstatným rysem kinematografie, aniž by se upnuli k myšlence, že to logicky implikuje určitý styl nebo rozsah stylů pro filmové tvůrce.

Obrátíme-li pozornost k dalším problémům fotografického realismu, řada filosofů – mezi nimi Roger Scruton, Kendall Walton a Patrick Maynard – začali vypracovávat nároky na identitu (u Bazina jen letmo naznačené) takovým způsobem, že jsou srozumitelné, ne-li dokonce přesvědčivé.¹⁰⁾ Jsou-li schopni souvisle popsat jakým způsobem je fotografie uměním spíše prezentačním než reprezentačním, pak se můžeme opět ptát, zda fotografie je, či není podstatným rysem filmu, jenž ji odlišuje od tradičních forem obrazového ztvárnění, jako je malířství.

Nová obhajoba fotografického realismu by mohla začít analogií s dalekohledy, drobnohledy, periskopy a vypuklými zrcadly v parkovacích garážích, díky nimž vidíte za roh. Když se díváme pomocí podobných prostředků, říkáme, že vidíme objekty, ke kterým nám tyto prostředky umožňují přístup. Dalekohledy vidíme hvězdy, drobnohledy bakterie, periskopy vidíme letadlové lodě a atomové výbuchy a ve vypuklých zrcadlech přijíždějící automobily. Jsou to pomůcky zraku. Jako takové bychom je mohli považovat za protetické nástroje.¹¹⁾ Kromě toho nám tyto protetické nástroje umožňují vidět věci samotné, spíše než jejich obraz.

Když se dívám divadelním kukátkem na naivku, vidím naivku, spíše než její obraz. Kukátko a výše zmíněné nástroje podporují mé vizuální schopnosti. Umožňují mi například vidět to, co je vzdálené nebo malé. Vskutku nám umožňují vidět věci samotné, spíše než jejich obrazy. V zásadě se neliší od brýlí, kterými korigujeme svůj zrak. Umožňují nám překonat nedostatky vidění a navázat přímý vizuální kontakt s objekty pro nás jinak nedostupnými.

Jestliže však takto hovoříme o drobnohledech a dalekohledech, ptá se fotografický realista, proč se nedívat na fotografii podobně? Fotografie a kinematografie jsou protetické pomůcky zraku. Zprostředkují nám přímý vizuální kontakt s osobami, místy a událostmi z minulosti podobně, jako nám dalekohledy zprostředkují přímý vizuální kontakt se vzdálenými slunečními soustavami. Díky fotografii žena opět vidí svého zesnulého muže

10) Roger Scruton, *Photography and Representation*. In: T ý ž, *The Aesthetic Understanding*. London 1983; Kendall L. Walton, *Transparent Pictures: On the nature of Photographic Realism*. „Critical Inquiry“ 11, 1984, č. 2 (prosinec); Patrick Maynard, *Drawing and Shooting: Causality in Depiction*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 1985, č. 44. V textu *Looking Again through Photographs* obhájí Kendall Walton své stanovisko proti námitkám Edwina Martina v textu *Seeing Walton's Great-Grandfather*; oba články viz „Critical Inquiry“ 12, 1986, č. 4 (léto).

11) Viz David Lewis, *Veridical Hallucination and Prosthetic Vision*. In: *Philosophical Papers*, vol. 2. Oxford University Press, 1986; E. M. Z e m a c h, *Seeing, „Seeing“ and Feeling*. „Review of Metaphysics“ 1969, č. 23 (září).

v jejich svatební den. Záběr ve starém týdeníku nám ukáže Babe Rutha s baseballovou pálkou.

Zde se začíná argumentace podobat kluzkému svahu. Jestliže periskopem můžeme vidět přímo přes zeď do vedlejšího pokoje, proč neříci, že videopřehrávač dělá totéž? Jako první nás napadne odpověď: „Ale my nevidíme přímo, co je v sousedním pokoji, když se díváme na monitor videa.“ Co to ale znamená „vidět přímo“?

Znamená to například, že naše vnímání je v rozporu se skutečností závislé na viditelných vlastnostech objektů našeho vnímání; to znamená, že, kdyby viditelné vlastnosti objektů našeho vnímání byly jiné, byly by jiné i naše vjemy. Mezi vnímanými objekty a naším vnímáním je kauzální řetězec fyzických událostí, takže kdyby byl výchozí bod v této síti odlišný, změnilo by se podle toho i naše vnímání. Například vidím červenou barvu jablka, protože bylo červené, ale kdyby bylo bývalo zelené, byl bych viděl zelenou barvu. A kdyby byl objektem místo jablka banán, pak bych za týchž podmínek viděl banán.

Podobně, když se dívám do periskopu, tak to, co vidím, je také v rozporu se skutečností závislé na objektech, jež umožňují mé vnímání. Proto jsem ochoten říci, že to, co vidím v periskopu nebo divadelním kukátku, vidím přímo. Tato zařízení podporují přímé vnímání. Jsou v kontinuu se zrakem nepodpořeným pomůckami do té míry, do jaké to, k čemu nám poskytují přístup, je rozporně závislé. To, co jimi vidíme, by bylo jiné, kdyby byly jiné viditelné vlastnosti, na které jsou zaměřeny. Kauzální řetězec fyzických událostí při pohledu kukátkem může zahrnout ještě další krok, když je postaven do protikladu s viděním bez pomůcky. Tento krok však není druhově odlišný. Je to stále kauzální proces, který si uchovává rys rozporné závislosti. Je na stejné rovině jako pomůckami nepodpořený zrak, a tak jsme ochotni říci, že divadelní kukátko, stejně jako zrak bez pomůcky, nás uvádějí do přímého (rozporně závislého, kauzálního) kontaktu s objekty.

Opět se nabízí otázka, zda je situace u fotografie a kinematografie o tolik odlišná? Fotografické a kinematografické „vidění“ a „normální“ vidění bez pomůcek jsou stejně nápadně analogické jako „vidění“ operním kukátkem a „normální“ vidění, pokud všechny tři vykazují vztah rozporné závislosti vzhledem k objektům svého „vidění“. Očekáváme, že fotografie x bude prezentovat jeho viditelné vlastnosti takovým způsobem, že kdyby se tyto změnily, změnila by se v odpovídajících aspektech i fotografie. Například očekáváme, že fotografie nebo filmový obraz bílého kostela budou bílé; kdyby však byl tento kostel v rozporu se skutečností černý, očekávali bychom, že jej fotografické zobrazení ukáže jako černý – tedy alespoň pokud by šlo o přímé snímání.

To je samozřejmě opět spojeno s proteticky nepodpořenými vizuálními zážitky x tam, kde se předpokládá, že můj vizuální zážitek x závisí na viditelných rysech x takovým způsobem, že kdyby byly viditelné rysy x jiné, byl by můj vizuální zážitek odlišný – kdyby světlehnědý lev byl červený, byl bych viděl červeného lva. Vidění bez protetických pomůcek, stejně jako fotografie, jsou stejně rozporně závislé na viditelných vlastnostech, a to kvůli konkrétním fyzikálně-kauzálním spojmům mezi těmito druhy vidění a tím, co vizuálně vnímají. Kvůli těmto fyzikálně-kauzálním procesům říkáme, že jsme v přímém vizuálním kontaktu v případě vidění bez divadelního kukátka i v případě, kdy se jím díváme. Jelikož se stejné fyzikálně-kauzální procesy účastní fotografického i filmového

vidění, nemáme v zásadě žádný důvod říci, že nám přímo ukazují to, k čemu nám poskytují vizuální přístup – jako třeba zavraždění Johna Fitzgeralda Kennedyho.

Mohlo by se namítnout: „Ne tak rychle; a co časová diference mezi událostmi ve filmovém týdeníku a událostmi samotnými?“ Fotografický realista však může odpovědět, že to teoreticky není až tak rozdílné od případu, kdy jsou nám obrazy hvězd dodávány dalekohledy (jimiž vidíme přímo) z minulosti.

S tímto argumentem fotografický realista tvrdí, že fotografické a filmové obrazy jsou transparentní – skrze ně vidíme objekty, osoby a události, které jim umožnily vzniknout.¹²⁾ Dohadujeme se, že právě tento druh domněnek měl Bazin na mysli, když mluvil o vztahu mezi fotografickým obrazem a jeho odkazem ve smyslu identity. Pomocí transparentnosti vidíme skrze fotografii k tomu, co je fotografováno. Fotografie je transparentní prezentace něčeho z minulosti, co vidíme přímo ve smyslu rozporné závislosti – tj. kdyby relevantní objekty byly odlišné, byla by fotografie odpovídajícím způsobem odlišná následkem typu fyzikálních procesů s fotografií spojených.

Tradiční praxe obrazové tvorby (malířství) nejsou tímto způsobem transparentní. Malované obrazy nemusí být rozporně závislé na viditelných vlastnostech toho, co zobrazují. Jsou závislé na tom, co si malíř o těchto objektech myslí. Řetězec událostí od objektů k obrazům objektů, to nejsou fyzikálně-kauzální řetězce jako ty, jež nacházíme v tom, co jsem nazval nepodporovaným, „normálním“ viděním. Vztah zprostředkují názory a záměry malířů. Zelené jablko na obraze by bylo bývalo modré, kdyby malíř měl v úmyslu, aby bylo jiné; zde jsou ve hře jiné než fyzikálně-kauzální řetězce událostí. Proto se u soudů nepřijímají jako důkaz kresby, kdežto videopásky ano. Kresba, na které někdo bije Rodneyho Kinga, by bývala neměla stejnou důkazní sílu jako videopáska.

Skrze malby nevidíme přímo. Jsou to reprezentace. Jsou zprostředkovány úmysly. Nejsou to transparentní prezentace. Malba nám nabízí reprezentaci objektu, kdežto fotografie a také filmový obraz, nám dodává objekt, který dal vzniknout obrazu tímž způsobem, jako mikroskop podporuje naše schopnosti vnímání v souvislosti s „normálním“ viděním, díky čemuž můžeme přímo vidět nepatrné věci. Fotografie a kinematografie nám umožňují vidět transparentně právě ty věci z minulosti, které spustily mechanické procesy, jimiž dotyčné obrazy vznikly.

K tomu, abychom „viděli skrz“ obraz, je nezbytná podmínka, aby nás fotografický proces uvedl do kontaktu se svým objektem čistě mechanickými procesy. Ale i když je tato podmínka nezbytná, k tomu, abychom něco mohli považovat za transparentní fotografickou prezentaci, není ještě dostačující. Proč ne? Představte si tedy počítač, který by dokázal naskenovat vizuální pole a pak vytisknout jeho popis. Nemusí to být komplikované vizuální pole, může se skládat z velmi jednoduchých geometrických tvarů. Jistě by nebylo těžké zkonstruovat počítač, který by dokázal takové obrazce rozpoznat a propojit je s jednoduchým popisem. Přesto by se v takové situaci zdálo, že jsme v jakémsi mechanickém kontaktu s tímto polem, jež zaručuje funkce transparentního vidění. Něco tady

12) Tento pohled by se neměl směřovat s názorem na transparentnost filmových teoretiků vycházejících z Althussera a Lacana. Podle nich diváci mylně považují filmové obrazy za transparentní, což ve skutečnosti nejsou. Fotografičtí realisté naopak podporují názor, že fotografické a filmové obrazy – nebo přinejmenším většina z nich – jsou skutečně transparentní v patřičných ohledech.

ale není v pořádku, protože popisy nejsou transparentní obrázky z toho prostého důvodu, že to nejsou vůbec obrázky. Co je tedy nutné dodat k mechanickému kontaktu, abychom odlišili na jedné straně počítačem generované popisy toho druhu, které si zde představujeme a na straně druhé obraz, který bychom si mohli prohlédnout?

Jedním ze způsobů, jak se s touto diferencí vypořádat, je, všimnout si některých možností, jak by nás mohl obrázek zmást, oproti tomu, jak by nás mohl zmást popis. Například při čtení bychom mohli zaměnit slovo *mud* [bláto] za *mut* [nečistokrevný pes; správně mutt], protože jsou si tak podobná; k takové chybě snadno dojde, jsme-li zmateni nebo máme-li naspěch. Když jsme ale venku a prohlížíme si, tak říká, předměty v přírodě, zdá se skoro nemožným splést si netvarovanou louži bláta s nějakým voříškem, je-li dobré osvětlení, máme dobré oči, vzdálenost od dotýčných objektů je přiměřená a naše zvládání vizuálních kategorií na svém místě.

Když však přijde na pozorování v přírodě, může být snazší splést si zadní stranu garáže se zadním traktem domu, kdežto, i když jsme unaveni, sotva si spleteme slovo „garáž“ se slovem „dům“. Co vysvětluje tyto rozdíly? Jedna zdánlivě velmi přijatelná hypotéza říká, že záměna objektů v případě přirozeného vidění spočívá ve skutečné podobnosti mezi dotýčnými objekty, kdežto záměna slov se zakládá na podobné skladbě hlásek, která je v jistém smyslu zcela libovolná. Fotografický realista tak může říci, že vidět skrze fotografický proces je platné jen tam, kde zmatek kolem objektu ve fotografickém nebo filmovém obraze je funkcí vztahů skutečné podobnosti. Popisy, i když jsou mechanicky generovány, neprovokují vizuální zmatek na základě skutečných podobností mezi objekty, kterých se týkají, ale jen zmatením skladby hlásek, která je arbitrární. Transparentní prezentace se – narozdíl od popisů – specializují na skutečné nebo přirozené podobnosti.

Abychom tedy blokovali opačné případy jako mechanicky generované popisy, musíme k tezi o transparentním vidění nebo vidění skrze obrázky dodat výhradu, že dotyčné prezentace zachovávají vztahy skutečné podobnosti mezi fotografií a tím, co na ní je.

Pokusme se to shrnout: x je transparentní prezentací jen tehdy, jestliže platí, že za prvé: x nás uvádí do mechanického kontaktu se svým objektem, a za druhé: x uchovává vztahy skutečné podobnosti mezi věcmi. Tyto podmínky jsou individuálně nezbytné a společně postačující podmínky pro transparentní obrázky nebo transparentní prezentace. Mimoto ještě první podmínka zajišťuje důležité difference mezi **reprezentacemi** (malířské obrazy) a transparentními **prezentacemi** (fotografie).

Putovali jsme touto dosti dlouhou a klikatou cestou, abychom ukázali, že narozdíl od Bazina může soudobý fotografický realista podat srozumitelnou zprávu o tom, co to znamená, dívat se skrze fotografii na její referent. Fotografický realista tak může podpořit tvrzení, že transparentní vidění je podstatným nebo přinejmenším nezbytným rysem fotografie. A s tvrzením, že fotografický základ kinematografu je zásadním rysem filmu, by fotografický realista mohl, pokud by si to přál, pak dále dovodit, že transparentní vidění je podstatným nebo přinejmenším nezbytným rysem filmu, a tím znovu nastolit něco jako Bazinův vhléd, i když v teoreticky poněkud sofistikovanějším rámci.

Ale přestože můžeme naznačeným způsobem učinit tvrzení o fotografickém realismu srozumitelným, nezdá se, že transparentní vidění může být přijato jako zásadní nebo nezbytná podmínka filmu či dokonce fotografie. Neboť fotografie není jediným médiem

filmu. Film (i fotografii) je možné generovat na počítači, jak dostatečně ukazují pádící dinosauři ve filmu JURSKÝ PARK. Tyto obrazy jsou zajisté filmem, ale neexistuje nic, co by divák jejich prostřednictvím přímo viděl. První počítačem generovaná sekvence se objevila ve velkých filmech jako je STAR TREK II v osmdesátých letech a od té doby se počítačové simulace používaly stále častěji, např. ve filmu Rogera Cormana THE FANTASTIC FOUR. Od osmdesátých let vznikají některé záběry ve filmech plně jako fotomontáže: několik malovaných matric, animace atp. bylo „poskládáno dohromady“, aniž by tam byla nějaká fotografie trojrozměrných objektů. Uspořádání, které vidíme, neodpovídá částí ani celkem žádnému nezávisle existujícímu prostorovému poli.

Fotografický realista možná namítne, že každý konstruovaný obraz musí mít nějaké fotografické prvky, kterými vidíme přímo. Nepochybně stojíme na počátku éry plně digitalizovaných filmů. Krátký animovaný film Matta Elsona VIRTUALLY YOURS s hlavní postavou kompletně zkonstruované Lotty Desire tuto možnost dokládá.¹³⁾ Nemluvě o tom, že dnešní přemrštěné honoráře filmových herců jsou pro film významnou motivací k tomu, aby se věnoval vývoji plně computerizovaných postav.¹⁴⁾

Budoucnost filmu se do značné míry může stát budoucností digitálně syntetizovaných obrazů, kde představa přímého vidění má malý nebo vůbec žádný význam, protože takové obrazy nemusejí mít skutečný model, který lze přímo vidět. V zásadě není důvodu, proč by k tomu nemohlo dojít.¹⁵⁾ Epocha fotografického filmu pak možná bude představovat jen krátkou mezihru tohoto uměleckého druhu. Ovšemže taková proroctví padají na neúrodnou půdu, jenže přímé vidění není ani podstatným, ani nezbytným rysem filmu ani dnes, protože již máme **některé** počítačem plně generované obrazy. Ani náš jediný zdroj opačných příkladů nemusí být soudobý. Hollywood používal záběry s maticemi – další techniku, která problematizuje představu přímého vidění – po celá desetiletí, a i když jsou tyto záběry často jen částečně vykonstruované, není v zásadě důvod, proč by plně vykonstruovaný maticový záběr nebo „obrazová montáž“ nemohly platit za případ filmu tak, jak jej známe.¹⁶⁾ V tomto případě, stejně jako v případě počítačem generovaných obrazů, se film blíží postavení malby.

Ale co ty dřívější návaly intuice, jejichž postulátem byla bytostná odlišnost filmových záběrů a malířských obrazů, založená na tom, že filmaře může překvapit, když zjistí, že mají v záběru Boeing 707, kdežto malíře nikoliv? Popravdě řečeno, intuice byla předčasná. Mezi filmovými záběry a malířskými obrazy není žádný principiální rozdíl. Picasso vypráví příběh, jak na Bracqueově obraze objevil siluetu veverky.¹⁷⁾ Bracque si přítomnosti veverky nebyl vědom, protože na obraze obývala „negativní“ prostor – podobně je

13) Viz Robin Baker, *Computer Technology and Special Effects in Contemporary Cinema*. In: Philip Hayward – Tana Wollen (Ed.), *Future Visions: New Technologies of the Screen*. London 1993.

14) Viz *Virtual Studio: Computers Come to Tinseltown*. „The Economist“ 1994 – 1995, č. 7895, s. 88.

15) V tomto bodě může fotografický realista namítnout, že nicméně existují transparentní obrázky, a to je v této teorii skutečně nejzazší hranice. Ale je-li tomu tak, pak se transparentnost nemůže pokládat za nezbytnou podmínku filmových obrazů.

16) O maticích viz Fred M. Sersen, *Making Matte Shots*. In: George E. Turner (Ed.), *The Treasury of Visual Effects*. Hollywood 1983; Christopher Finch, *Special Effects: Creating Movie Magic*. New York 1984.

17) Françoise Gilot – Carlton Lake, *Life with Picasso*. New York 1989, s. 76.

třeba váza obsažena na některých obrazech s profily tváří obrácených k sobě. Podobné „dvojnásobné“ obrazy – třeba kachna/králík a stařena/mladá žena – jsou dobře známé a nedělá nám potíže si představit malíře, který vědomě kreslí jeden obraz a zároveň neuvědoměle kreslí i jeho druhý aspekt. Něco takového se zřejmě stalo Bracqueovi. Picasso vypravuje příběh jako komický. Zároveň je však také teoreticky důležitý. Picasso totiž dokazuje, že malíř může být stejně překvapen jako kameraman, když na svém obraze objeví ukrytého nějakého tvora nebo předmět.

Pro fotografického realistu je filmový obraz prezentací, nikoli reprezentací v běžném smyslu toho slova, v jakém se vztahuje například k malířství. Filmový obraz nám prezentuje věci, které vidíme přímo; je to transparentní prezentace. Transparentní prezentací je proto, že nás mechanicky uvádí do kontaktu s tím, co vidíme a uchovává mezi věcmi vztahy skutečné podobnosti. Člověk si ale klade otázku, zda to skutečně postačuje k tomu, abychom něco nazvali prezentací spíše než reprezentací (v běžném smyslu tohoto pojmu).

Představte si železnici. Dejme tomu, že postupně stavíme model kolejiště. Předpokládejte také, že každý jeho čtvereční centimetr napojíme na výkonný počítač tak, aby se každá změna povrchu kolejiště projevila i v modelu. Dále předpokládejme, že model umístíme mezi sebe a skutečné kolejiště, takže žádnou jeho část neuvidíme přímo a model bude v našem zorném poli ve stejném úhlu a měřítku jako kolejiště samo, kdyby mezi ním a námi nebyl model. V takovém případě bychom byli v přímém mechanickém kontaktu s kolejištěm a každá změna zaznamenaná u modelu by představovala změnu v kolejišti. Kromě toho, tam, kde bychom měli sklon plést si předměty (jako rýče a motyky) v kolejišti, budeme mít sklon plést si je i na modelu, protože model uchovává vztahy reálné podobnosti věcí.

Budeme mít sklon nazvat model prezentací kolejiště spíše než jeho reprezentací (ve standardním slova smyslu)? Řekneme, že prostřednictvím modelu vidíme železnici přímo? Odhaduji, že odpověď na obě otázky bude záporná. Podmínky, jež fotografický realista navrhuje k identifikaci třídy transparentních prezentací ontologicky oddělených od třídy reprezentací, neodpovídají úkolu, který opět implikuje, že příběh, který fotografický realista doposud vyprávěl o transparentní prezentaci, nepostačuje, aby podpořil tvrzení o jedinečnosti fotografických a filmových obrazů.

Fotografický realista tvrdí, že filmové obrazy jsou transparentní prezentace, nikoli reprezentace (ve standardním smyslu tohoto termínu). Vidíme jejich prostřednictvím. Tento závěr podporují analogie mezi fotografiemi a filmem na jedné straně a mikroskopy a teleskopy na straně druhé. Jsme-li ochotni říci, že těmito přístroji vidíme, proč bychom měli váhat, zda říci totéž o filmu a fotografii? To je ten kluzký svah, na nějž nás zavedl fotografický realista. Máme nějaký zásadní důvod, proč považovat dalekohledy za protetické pomůcky a zároveň upírat tento status fotografickým a filmovým obrazům? Myslím, že ano.

Dívám-li se dalekohledem na pár koní ženoucích se k cíli, je moje zorné pole, i když zvětšené, stále spojeno s mým tělem v tom smyslu, že se budu moci podívat na cílovou čáru, když si to budu přát. Když tedy dalekohled používám, mohu se pořád ještě prostorově orientovat k cílové čáře. Má tělesná orientace vzhledem k věcem, které vnímám, je zachována. Totéž se dá říci o běžných drobnohledech a dalekohledech. Když se

jimi dívám, mohu zaměřit své tělo přibližně k těm bakteriím i meteorům, které mi odhalují.

Totéž se však nedá říci o fotografických a filmových obrazech. Dejme tomu, že se dívám na film CASABLANCA a na scéně vidím Rickův bar. Na základě obrazu nemohu orientovat své tělo k baru – k prostorovým souřadnicím oné struktury tak, jak existovala někdy na začátku čtyřicátých let v Kalifornii (taky bych nemohl prostřednictvím obrazu orientovat své tělo na fiktivní lokál – v Severní Africe – v onom filmu). Když se budu dívat na filmový obraz baru, nevím, jak nasměrovat své tělo k baru (kulise), nebo od něj. To znamená, že kdybych se díval na obraz na plátně, nevěděl bych, kterým směrem bych se měl otočit, abych šel, jel nebo letěl do Rickova baru (tj. kulisám ve zvukovém studiu v Los Angeles). Samotný obraz mi neřekne, jak se tam dostat (za předpokladu, že ještě existuje), ani jak se dostat na nějaké místo na světě, jestliže již neexistuje a kdysi existovalo. Protože prostor, abych tak řekl, mezi scénou Rickova baru a mým tělem je nespojitý; fenomenologicky řečeno, je odpojen od prostoru, ve kterém žiji.¹⁸⁾

Podle Francise Sparshotta bychom tento rys sledování filmu mohli nazvat „odcizené vidění“.¹⁹⁾ Obvykle závisí náš smysl pro to, kde jsme, na pocitu rovnováhy a na našem kinestetickém cítění. To, co vidíme, se integruje s těmito pokyny a vzniká pocit toho, kde se nacházíme. Pokud však to, co vidíme na stříbrném plátně, nazveme „pohledem“, pak je to odhmotněný pohled. Vidím vizuální pole, například Rickův bar, ale nemám žádný vjem toho, kde zobrazovaný prostor vzhledem k mému tělu ve skutečnosti je. Na druhé straně, pomocí protetických zařízení, jako jsou kukátka, dalekohledy a drobnohledy – alespoň ve standardních případech – mohu své tělo zorientovat v prostoru, v němž žiji, vůči předmětům, které jsem díky těmto pomůckám schopen vidět. Troufám si předložit k úvaze, že nemluvíme o vidění objektů (doslovně), jestliže se vůči nim nemohu zřetelně prostorově zařadit – tj. jestliže (zhruba) nevím, kde v prostoru, který obývám, jsou.

Přesto však, je-li tento požadavek správný, pak doslova nevidím objekty, které jsou příčinou fotografických a filmových obrazů. To, co vidím, jsou reprezentace ve standardním slova smyslu – nebo předvedení, jehož virtuální prostor je odpoután od prostoru mé zkušenosti. Máme-li však chápat filmové obrazy jako reprezentace ve standardním smyslu tohoto pojmu nebo jako to, co nazývám „nespojité zobrazení“ (*detached displays*), je snazší je kategorizovat u maleb a tradičních obrazů než u dalekohledů a zrcadel.

Fotografický realismus se tedy mýlí. Fotografické a filmové obrazy nejsou případy transparentních prezentací, které dovolují přímé vidění. Nelze předpokládat, že fotografické a filmové obrazy jsou postaveny naroveň s dalekohledem, jakožto zařízením podporujícím vidění vzdálených věcí. Neboť autentická vizuální protetická zařízení uchovávají pocit orientace těla vůči objektům, které zpřístupňují; kdežto fotografické a filmové obrazy předkládají divákovi prostor, který je odhmotněný nebo oddělený od jeho perspektivy. Z těchto důvodů nemůžeme ani tady mluvit o přímém vidění.

18) Tohoto zrušení analogie si povšiml také: Nigel Warburton, *Seeing Through* „Seeing Through“ *Photographs*. „Ratio“ 1988, New Series 1; Gregory Currie, *Photography, Painting, and Perception*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 49, 1991, č. 1 (zima).

19) Francis E. Sparshott, *Vision and Dream in the Cinema*. „Philosophic Exchange“ 1975 (léto), s. 115.

Fotografický realista nepochybně odpoví, že rys „normálního“ a protetického vidění, který jsem zdůraznil jako podstatný, je získaným rysem, který by se neměl používat k blokování analogií, které on sám zdůrazňuje. S tím však nemohu souhlasit. Zajisté právě skutečnost, že normální vidění nás prostorově spojuje s objekty, vysvětluje jeho vývojovou hodnotu. To, že nás vidění informuje, jak se pohybovat k tomu, co chceme, a pryč od toho, co nás ohrožuje, částečně vysvětluje, proč je vidění tak, jak je známe, adaptivně voleným atributem. Rys vidění, který jsem zdůraznil, abych přitáhl brzdu na kluzkém svahu fotografického realisty, nelze obejít. Nabádá nás k tomu jak zdravý rozum, tak významná úloha, již tento rys hraje ve vývojové teorii vidění. Fotografický realista nemůže také namítat, že analogie neplatí, protože zrcadlové vidění je přímé, a přesto existují uspořádání zrcadel, kdy se světlo přenáší tak komplikovaně, že z obrazu odrážejícího se před námi bychom zdroj nenašli. Možná se říká, že skrze některá zrcadla vidíme přímo, ale přesto nevidím důvod se domnívat, že vidíme přímo skrze libovolně představitelné uspořádání zrcadel. Uspořádání zrcadel, která činí prostorovou orientaci nepravděpodobnou, jsou právě ta, skrze která nevidíme.

Věnoval jsem hodně času výkladu o tom, co podle fotografického realisty kandiduje na podstatný nebo nezbytný rys filmu.²⁰⁾ Ačkoliv dosud byla argumentace především negativní, vzešel z ní alespoň jeden pozitivní výsledek. V průběhu námitek vůči úvahám fotografického realisty jsme totiž objevili nezbytnou podmínku filmového obrazu: všechny fotografické a filmové obrazy jsou nespojitá zobrazení. Právě tento rys zmíněných obrazů znemožňuje tvrdit, že fotografické obrazy nejsou zobrazením v klasickém smyslu toho slova, ale že jde spíše o transparentní prezentace, skrze něž vidíme objekty, které ukazují. Tento rys paušálně blokuje úvahy fotografického realisty a právě tak odhaluje výmluvný atribut všech filmových obrazů – že všechny obsahují odcizené vidění, odhmotněná hlediska nebo, jak je raději nazývám, **nespojité zobrazení**. To znamená, že všechny filmové obrazy jsou takové, že je značně nepravděpodobné a možná fakticky nemožné, aby se diváci, možná kromě groteskních situací, byli schopni zorientovat vzhledem k reálným prostorům mimo rámec záběru, jež jsou fyzicky zobrazeny na plátně.

A co situace, kdy nám monitor videa ukazuje, co se děje v místnosti za stěnou? Není to opačný příklad k naší tezi o nespojitém zobrazení? Ne – protože to není obraz samotný, co nám poskytuje informace pro orientaci, nýbrž to, že víme, kde je umístěna kamera a to, co na obraze vidíme. Snadno bychom mohli být oklamáni v případech, kdyby se na naši obrazovku vysílal obraz stejného pokoje nacházejícího se někde daleko.

Jedním z důležitých rysů filmových obrazů tedy je, že jde o nespojité zobrazení. Filmovým obrazem je jen to, co je nespojitým zobrazením. Takový obraz nám předkládá vizuální pole, jehož zdroj je takový, že na základě samotného obrazu nejsme schopni se vůči němu orientovat v prostoru, jenž souvisí s naším tělem. Jsme nezbytně „odcizení“ od prostoru nespojitých zobrazení, ať už jsou to fotografie nebo filmové obrazy.

I když je však tento rys filmu – to, že promítá nespojitá zobrazení – zdánlivě nezbytnou podmínkou pro filmové obrazy, neposkytuje nám přesto pojmové prostředky k odlišení

20) Důvod pro to, že zde používám singulár – např. [jeden] podstatný rys filmu je, že fotografický realista bude muset uvést alespoň jeden další rys, aby odlišil film od fotografie. Možná by mohl použít rys, který obhájí v další kapitole, nazvané Pohyblivý obraz.

filmu od jiných druhů vizuálního ztvárnění, jakým je například malířství. K tomuto účelu musíme uvést úvahu o další nezbytné podmínce filmu.

III. Pohyblivý obraz

I když nezbytnou podmínkou filmového obrazu je, být nespojitým zobrazením, neumožňuje nám tento jeho rys odlišit pohyblivé obrázky a malířský obraz. Neboť malba krajiny je typické nespojitě zobrazení nebo odhmotněný pohled ve tomtéž smyslu jako pohyblivý obraz. Protože na základě malby nemůžeme svá těla prostorově orientovat k pohledu na přírodu, kterou zobrazuje. To znamená, že když sedím ve svém bytě v Madisonu ve státě Wisconsin a dívám se na obraz pouličního výjevu v Mexico City, na základě této malby nevím, jak tou ulicí jít. Podobně jako filmový obraz je i namalovaný obraz nespojitým zobrazením. Co jej tedy od filmového obrazu odlišuje?

Užitečné vodítko nacházíme již v běžném jazyce, kde těmto jevům říkáme *pohyblivé obrázky* (*motion pictures; moving pictures*).²¹⁾ Měli bychom však toto vodítko využívat obezřele. Například Roman Ingarden tvrdil, že ve filmech se věci vždy dějí, zatímco na obrazech, kresbách, diapozitivech a podobně, jsou vždy statické.²²⁾ Není to ale dokonale přesné. Existuje totiž řada filmů, v nichž není žádný pohyb, např. Oshimův *REBEL NINDJA* (komiksový film), *ONE SECOND IN MONTREAL* Michaela Snowa (film složený ze statických fotografií) a jeho *SO IS THIS* (film složený ze sentencí), *POETIC JUSTICE* Hollise Framptona (film o scénáři na stole s květinou), Godardův a Gorinův *DOPIS JANĚ* (další film z fotografií) a *1 IN 60 SECOND* Takahiko Imury (film o sčítacích a odčítacích tabulkách).

Možná že známější než všechny uvedené filmy je *RAMPA* Chrise Markera, film téměř bez pohybu, který vypráví o putování v čase převážně promítáním statických fotografií. Jeden pohyb v Markerově filmu samozřejmě je, ale bylo by snadné si představit podobný film úplně bez pohybu.

Někdo může na takové případy reagovat výrokem, že takové filmy bez pohybu jsou zajisté jako oxymoron nebo že dokonce popírají samy sebe. Mohlo by se také říci, že takové experimenty jsou jen nepatrně dále, než promítání diapozitivů z celuloidu, neboť je to efektivnější projekce.

Je však hluboký rozdíl mezi filmovým obrazem postavy, dejme tomu z *RAMPY*, jak si ji představujeme, a diapozitivem s toutéž postavou. Pokud víte, že to, na co se díváte, je film, i když se ten film jeví jako fotografie, vždy se můžete zabývat možností, že by se obraz *mohl* pohybovat. Na druhé straně, jestliže víte, že se díváte na diapozitiv, je principiálně nemožné, že by se obraz *mohl* pohybovat. Jestliže tedy víte, že se díváte na diapozitiv a chápete, co diapozitiv je, pak je nerozumné – skutečně je to zcela absurdní – předpokládat, že by se obraz *mohl* pohybovat.

21) Zde a v celé této části jsem byl závažně ovlivněn skvělým článkem: Arthur Danto, *Moving Pictures*. „Quarterly Review of Film Studies“ 4, 1979, č. 1 (zima).

22) Roman Ingarden, *On the Borderline Between Literature and Painting*. In: Týž, *Ontology of the Work of Art: The Musical Work, The Picture, The Architectural Work, The Film*. Ohio University Press, 1989, s. 324n.

Pohyb u diapozitivu by vyžadoval zázrak; pohyb u filmového obrazu je umělecká volba, která je vždy technicky k dispozici. Než REBEL NINDJA skončí – to znamená, než probleskne poslední obraz z projektoru – může divák, pokud ví, že se dívá na film, předpokládat, že se v obraze pořád ještě může objevit pohyb. Takový pohyb je totiž ve filmu permanentní možností. Pokud ale ví, že se dívá na diapozitiv, bylo by iracionální zabývat se možností, že by se mohl pohybovat. Iracionální by to bylo proto, protože jde-li o diapozitiv, je nemožné, aby se obraz pohyboval a jestliže divák ví, co to diapozitiv je, pak si to musí uvědomovat.

Rozdíl mezi diapozitivy a filmy se všeobecně týká ještě rozdílu mezi všemi druhy statických obrazů (malby, kresby, statické fotografie apod.) a pohyblivých obrazů (video, mutoskop a film). Pokud jde o statické obrazy, dopouštíme se zásadního omylu, očekáváme-li pohyb. Je samozřejmě protimluv, že by se statické obrazy mohly pohybovat. Proto se jim říká **statické** obrazy. Proto je absurdní dívat se na malbu s očekáváním, že se bude pohybovat. Je však nanejvýš rozumné – a nikdy iracionální – očekávat pohyb ve filmu díky tomu, čím je: pohybujícím se obrazem. Dokonce i u statického filmu, jako je POETIC JUSTICE, je rozhodně oprávněné čekat až dokud se nedotočí poslední kotouč, jestli se objeví pohyb.

U filmu, jako je POETIC JUSTICE, je pochopitelná otázka, proč tvůrce filmu, Hollis Frampton, vytvořil statický film, protože měl možnost volit pohyb. Zato nemá žádný smysl se ptát, proč se Raffael zřekl doslovného pohybu ve své *Aténské škole*. Narozdíl od Framptona neměl jinou alternativu. Ptát se, proč se Raffaelovi filosofové nepohybují, je jako ptát se, proč mravenci nezpívají *Lazebníka sevillského*.

Pokud člověk zhlédne statický film od začátku do konce, pak už samozřejmě nemůže při opakovaném zhlédnutí očekávat pohyb – pokud nepředpokládá, že od té doby na filmu někdo provedl nějaký zákrok. Při prvním zhlédnutí je logické, nebo přinejmenším neiracionální, klást si otázku, zda se na plátně objeví ještě před koncem filmu nějaký pohyb; při druhém a následujícím zhlédnutí není takové očekávání na místě. Při prvních promítáních si však člověk nemůže být jist, že film je úplně statický, dokud neskončí. Proto je přirozené zůstat při prvním či druhém sledování statických filmů otevřený možnosti, že pohyb nastane. Očekávat však pohyb od toho, co známe jako diapozitiv nebo malbu, je zásadně mylné.

Proč řadit statické filmy do kategorie filmů spíše než do kategorie diapozitivů nebo jakýchsi statických obrazů? Protože, jak jsem již poznamenal, stáze je u statických filmů stylistická volba. Je to možnost, která podporuje stylistický účinek filmu. Něco, o čem publikum přemýšlí, když se snaží odhalit smysl filmu. Říci, že film je statický, je informace; upozorní to potenciálního diváka na příslušnou úroveň stylistického řešení díla. Oproti tomu, nemá smysl říkat o malířském obraze, že je to naprosto statický obraz. To už žádná informace není. Nemůže to být jinak. Nazývat malířský obraz nebo diapozitiv statickým malířským obrazem či statickým diapozitivem je redundantní.

Člověk si skutečně může představit diapozitiv průvodu a znehybněný filmový obraz téhož okamžiku. Oba obrazy mohou být prakticky percepčně nerozeznatelné. A přesto jsou metafyzicky rozdílné. Mimoto, každý z nich navozuje u diváka, který ví, se kterou z obou kategorií – s diapozitivem nebo s filmem – má co do činění, rozdílné epistemické stavy. U filmových obrázků je očekávání možného budoucího pohybu oprávněné nebo alespoň

principiálně přípustné; ale u statických obrázků, jako jsou diapozitivy, to nikdy přípustné není. Důvod je také zcela jasný. Film náleží do třídy věcí, kde pohyb je technická možnost, kdežto malby, diapozitivy apod. náleží do třídy věcí, které jsou *a priori* statické.

Běžný jazyk nás upozorňuje na nezbytnou charakteristiku filmů, mluví o něm jako o „**pohyblivých** obrázcích“.²³⁾ Moudrost skrývající se v obyčejném jazyce však musíme vyjádřit přesněji. Nejde o to, že každý filmový obraz nebo každý film v nás zanechává dojem pohybu. Existují i statické filmy. Ty však patří do třídy věcí, kde je možnost pohybu technicky vždy dostupná takovým způsobem, že *stáze* je ve filmech stylistickou proměnnou, jakou nemůže být u statických obrazů. Možná, že označení „pohyblivé obrázky“ je lepší než „film“, protože propaguje hlubokou charakteristiku této umělecké formy.

Kategorie **pohyblivých obrázků** je pochopitelně poněkud širší, než jak o ní tradičně hovoří filmoví teoretikové, protože bude zahrnovat i video a počítačové zobrazování. Expanze této třídy uvažovaných objektů do pohyblivých obrazů obecně je podle mého názoru teoreticky vhodná, protože předvídám, že v budoucnosti se bude o historii toho, co dnes nazýváme filmem, a historii videa, televize, CD-ROMů a toho, co přijde po nich, uvažovat jako o celku.

Nicméně existuje alespoň jeden omezující činitel pro nazvání této významné umělecké formy **pohyblivými obrázky**. Termín „obrázek“ totiž implikuje jakýsi záměrný vizuální artefakt, v němž poznáváme vylíčení objektů, osob a událostí zrakem. Ale mnohé filmy a videa jsou abstraktní, nezobrazující, bezpředmětné. Uvažme některé z prací umělců jako je Viking Eggeling nebo Stan Brakhage. Mohou se skládat z nerozeznatelných tvarů a čistě vizuálních struktur. Takže, místo, abych hovořil o pohyblivých obrázcích (*pictures*), mluvím raději o pohyblivých **obrazech** (*images*), jak ukazuje název mého článku. Neboť pojem **obraz** (*image*) zahrnuje jak obrázky, tak abstrakce. To, zda je obraz zobrazovací nebo abstraktní, je pro toto zkoumání méně významné než to, že jde o pohyblivé tvoření obrazů v tom smyslu, že právě toto zobrazování náleží do třídy věcí, v níž je technicky možný pohyb.

Doposud jsme tedy nejen doporučovali změnu ve sféře filmového bádání – od filmu k pohyblivým obrazům – ale stanovili jsme dvě nezbytné podmínky toho, co se má za pohyblivý obraz považovat. Jako odpověď na otázku „Co je pohyblivý obraz?“ tvrdíme, že *x* je pohyblivý obraz (1) jen tehdy, jde-li o nespojitě zobrazení a (2) jen tehdy, náleží-li do třídy věcí, u nichž je dojem pohybu technicky možný. Druhá z těchto podmínek nám umožňuje odlišit film nebo, jak já tomu říkám: pohyblivý obraz od malby, ale tím jej nerozliším od divadla, neboť divadelní ztvárnění také opravňuje očekávání pohybu. Co tedy odlišuje pohyblivé obrazy od zobrazení divadelního?

IV. Charakteristické znaky divadelního představení

Divadelní představení je nespojitě zobrazení. Když se díváme na divadelní představení hry *Tramvaj do stanice Touha*, nemůžeme na základě obrazů na scéně zorientovat svá

23) Z důvodů, jež se ozřejmí dále, volíme zde deminutivum *obrázek*, abychom si později alespoň trochu ulehčili obtížné diferencování pojmů *picture* a *image*. (Pozn. red.)

těla ve směru k New Orleansu. Prostor hry není mým prostorem. Není pravdivé říci o hře, že Hamlet umírá tři kroky ode mne, ani když sedím v první řadě. Rovněž nemohu na základě divadelního obrazu přede mnou obrátit své tělo k Elsinoru.

Ačkoliv mohou existovat doslova statické divadelní hry – představení zbavená pohybu, jako například *101* Douglase Dunna²⁴⁾ – v takových případech, jako v případě pohyblivých obrázků, je opodstatněné, aby obecnost až do konce představení předpokládalo, že by mohl nějaký pohyb nastat. Neboť pohyb je v divadle trvalou možností, a to i v takových dílech, která jej nepoužívají jako stylistickou volbu. Divadlo tak splňuje obě podmínky, které jsme doposud stanovili pro pohyblivý obraz. Jsou ještě nějaké jiné způsoby, jak vyznačit hranici mezi oběma uměleckými druhy?

Roman Ingarden lokalizoval hranici mezi divadlem a filmem pomocí tvrzení, že v divadle převládá slovo, zatímco podívaná je podružná (s čímž by Aristoteles souhlasil); kdežto ve filmu převládá akce a slova jen slouží jejímu pochopení. To však přehlíží filmy jako *HISTORICKÉ LEKCE* a *FORTINI/CANI* od Jean-Marie Strauba a Danièle Huilletové, a *JOURNEYS FROM BERLIN / 1970* Yvonne Rainerové, stejně jako Godardovy videopásky, nemluvě ani o přízemních televizních seriálech jako je *Perry Mason*.

Někteří fotografičtí realisté se pokoušeli stanovit hranici mezi filmem a divadlem soustředěním se na účinkující.²⁵⁾ Díky těsnému sepětí mezi objektivem a jeho subjekty, pohlíží někteří, jako například Stanley Cavell, na filmové herectví především ve smyslu osobností hvězd, kdežto divadlo hrají herci, kteří na sebe berou role. Podle Erwina Panofského divadelní herci své role interpretují, kdežto filmoví herci, opět díky intimitě objektivu a herce, své role ztělesňují. Když dojde na kino, jdeme na film s Eastwoodem, kdežto do divadla se jdeme podívat, jak Paul Scofield interpretuje *Leara*.

Nezdá se však, že by tento kontrast úplně odpovídal skutečnosti. Lidé určitě chodí do divadla, aby viděli Baryšnikova tančit a Callasovou zpívat bez ohledu na roli, tak jako chodili na Sarah Bernhardtovou nebo Fanny Elsslerovou. Můžeme říci, že „Sam Spade je Bogart“, ale jenom v tom smyslu, v jakém lidé kdysi říkali, že Gilette je Sherlock Holmes nebo O'Neill je Mužem se železnou maskou.

Nezdá se tedy, že by rozdíl spočíval v tom že postavíme filmové představitele proti představitelům divadelním. Může však spočívat v charakteristických rysech představení obou uměleckých druhů. Divadlo i film mají svá představení. Daného večera se můžeme rozhodnout, zda půjdeme na živé představení Ping Chongovy *Kindness* nebo na představení (promítání) Roberta Altmana *PRÊT-A-PORTER*. Obě mohou začínat v osm. V obou případech budeme sedět v hledišti a obě možná začnou vytažením opony. Přes tyto podobnosti jsou však mezi divadelním a filmovým představením také hluboké rozdíly.

Některým filosofům bude tato hypotéza nepochybně připadat podivná. Mají totiž tendenci rozdělovat umění na takové, které zahrnuje jedinečné individuální objekty (např. obrazy a sochy) oproti takovému umění, které se týká více kopií téhož uměleckého díla –

24) Popis tohoto kusu viz Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*. Boston 1980, s. 189; Noël Carroll, *Douglas Dunn, 308 Broadway*. „Artforum“ 13, 1974 (září), s. 86.

25) Viz například Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Harvard University Press, 1979, s. 27n; Erwin Panofsky, *Styl a médium ve filmu*. „Iluminace“ 3, 1991, č. 1, s. 19 – 34.

na světě je pravděpodobně více než milion výtisků časopisu *Vanity Fair*.²⁶⁾ A když filozofové některé formy vyčlení jako mnohočetné, jdou ještě dále a charakterizují mnohočetné umění – jako romány, divadelní hry a filmy – podle vztahu typu a příznaku. Ovšem na základě tohoto rozlišení nevypadají divadelní a filmová představení příliš odlišně; v obou případech je dotyčné představení příznakem typu. Dnešní večerní filmové představení je příznakem typu PRÊT-A-PORTER od Roberta Altmana, kdežto dnešní divadelní představení je příznakem *Kindness*, hry od Ping Chonga. Z toho bychom mohli dojít k závěru, že ve skutečnosti není žádný podstatný rozdíl mezi divadelními a filmovými představeními.

Prosté rozlišování typu a příznaku sice může být do jisté míry užitečné, ale nedostaneme se s ním dostatečně daleko. Dá se říci, že divadelní i filmová představení jsou příznaky, ale v případě divadla jsou generovány interpretacemi, kdežto v případě filmu šablonami. Z toho opět vyplývá podstatný estetický rozdíl mezi nimi. Divadelní představení jsou uměleckými díly a plným právem tak mohou být předmětem uměleckého hodnocení, kdežto filmové představení samotné není ani uměleckým dílem, ani není legitimním kandidátem uměleckého hodnocení.

Filmové představení – předvádění nebo promítání filmu na plátno – vzniká pomocí šablony. Standardně je to kopie filmu, ale může to být i videopáska, laserový disk nebo počítačový program. Tyto šablony jsou příznaky; každou je možné zničit a každé může být přiděleno dočasné místo. Ale film – řekněme TONI od Renoira – zničen není, když jsou zničeny některé kopie. Mohli bychom si myslet, že originál nebo negativ má privilegované postavení. Ale negativ Murnauova UPÍRA NOSFERATU byl zničen z rozhodnutí soudu, a přesto NOSFERATU přežívá. Vlastně mohou být zničeny všechny kopie a film přežije, pokud přežije laserový disk nebo soubor fotografií všech okének²⁷⁾ nebo jeho počítačový program, ať už na disku, pásce nebo dokonce na papíře či v lidské paměti.²⁸⁾

Abychom se dostali na představení příznakového filmu – dnes večer je to PULP FICTION – potřebujeme šablonu, která je sama příznakem typu filmu. Zatímco barva na Magrittově *Le Chateau de Pyrénées* je součástí jedinečného obrazu, tiskařská čern na mém výtisku románu *The Mill on the Floss* mi zprostředkuje umělecké dílo George Eliota. Podobně je filmové představení – promítání na plátno – příznakem typu, kterýžto příznak předkládá PULP FICTION, typ, divákovi.

U divadelních her je však popis odlišný a složitější. Neboť hry mají jako příznak jak objekty, tak představení. To znamená, že když *The Libation Bearers* považujeme za literární dílo, je jeho příznakem grafický text téhož řádu jako můj výtisk *The Warden*. Ale z hlediska divadla je příznakem *The Libation Bearers* představení, které se odehrává na konkrétním místě a v konkrétním čase. Narozdíl od filmového nevzniká divadelní

26) Viz Richard Wollheim, *Art and Its Objects*. Cambridge University Press, 1980, sekce 35 – 38.

27) To by platilo o němém filmu. Hovoříme-li o zvukovém filmu, musel by být nahraditelný i soundtrack.

28) Můžete-li kód programu vytisknout, pak si jej teoreticky může zapamatovat, ne-li jeden člověk, tedy skupina lidí – například obyvatel Číny. Je proto přinejmenším představitelné, že bychom mohli použít filmový scénář podobný 451° FAHRENHEITA, kde se skupiny partyzánských filmových nadšenců učí programy zakázaných filmů navzdor totalitním cenzorům.

představení ze šablony. Vzniká interpretací. Z perspektivy divadelního představení se Aischylova hra podobá receptu, který musí naplnit jiní umělci, včetně režiséra, herců, scénografů, osvětlovačů, kostymérů apod.

Tato interpretace je koncepcí hry a právě tato koncepce večer co večer představení řídí. Interpretace může být předváděna v různých divadlech; může být obnovena po nějaké přestávce. Protože interpretace je typ, který opět dává vzniknout představením, jež jsou příznaky. Vztah hry a jejích provedení je tak zprostředkován interpretací, což naznačuje, že interpretace je typ uvnitř typu. Od hry k jejímu provedení se nedostáváme pomocí šablony, která je příznakem, ale prostřednictvím interpretace, která je typem.

Jedním z rozdílů mezi představením hry a filmovým představením je, že hra je vytvářena interpretací, kdežto film vzniká ze šablony. Tento rozdíl se dále pojí k jinému, totiž, že představení her jsou plným právem umělecká díla a jako taková mohou být hodnocena, kdežto představení filmů či videa uměleckými díly nejsou. Nemá tedy ani smysl je jako taková hodnotit. Film se může promítat nezaostřený nebo pohyb pásku ve videokazetě může být špatně nastaven, to však nejsou umělecké nedostatky. Jsou to mechanické nebo elektrické poruchy. To znamená, že promítač filmu může být neschopný mechanicky, ne však umělecky.

V divadle představuje hra, interpretace a představení oddělenou oblast uměleckého výkonu. Samozřejmě doufáme, že budou integrované. To v nejlepším případě jsou. Nicméně uznáváme, že jsou to oddělitelné vrstvy uměleckého mistrovství. Často mluvíme o dobré hře, interpretované špatně a nevýrazně provedené; nebo o průměrné hře, geniálně interpretované a skvěle provedené; kombinace mohou být nejrůznější. Takový výrok samozřejmě předpokládá, že pohlížíme na hru, interpretaci a provedení jako na oddělené roviny uměleckého výkonu – i tehdy, když hru napsal člověk, který ji režíruje a také v ní hraje. Hra napsaná dramatikem je jedno umělecké dílo, které je pak interpretováno jako návod režisérem a dalšími lidmi v procesu tvorby dalšího uměleckého díla nebo celé řady děl.

U filmu však postupujeme jinak. Jestliže je v divadle typ hry návodem, který režisér interpretuje a návod i interpretace můžeme považovat za rozdílná, i když příbuzná umělecká díla, je ve filmu jak návod, tak interpretace složkou téhož uměleckého díla. Když autor napíše hru, oceňujeme ji nezávisle na tom, co z ní udělají její divadelní interpreti. Ale ve světě pohyblivých obrázků, jak jej známe, se scénáře nečtou jako hry a romány, ale jsou jednou z ingrediencí pohyblivých obrázků (nebo přesněji, pohyblivých obrazů). To znamená, řečeno metaforicky, že ve filmu přichází návod i jeho interpretace v jednom nedělitelném balení.

Lidé někdy říkají takové věci, jako „mnoho hereček může hrát Rosalindu a představení bude pořád ještě představením typu hry *Jak se vám líbí*, ale v případě filmu jako je BÍLÝ ŽÁR bez Jamese Cagneyho by to bylo něco jiného“. Důvodem je, že Cagneyho Cody – jeho interpretace – v součinnosti s režisérem Raoulem Walshem, je neodělitelnou součástí filmu. Interpretace je tak řečeno vyleptána do celuloidu. Interpretace není v případě filmu oddělitelná od typu filmu, tak, jak je oddělitelná od typu hry.

Zatímco filmová představení vznikají z šablon, které jsou příznaky, vznikají provedení her z typů interpretace. Tak, zatímco filmová představení jsou rozporně závislá na určitých elektrických, chemických, mechanických a jiných rutinních procesech a postupech,

jsou představení her představení rozporně závislá na domněnkách, záměrech a úsudku lidí – herců, osvětlovačů, maskérů a tak dále. I když pro moderní západní divadlo je typická překlenující režijní interpretace dramatikova návodu, závisí realizace příznakového představení konkrétního večera na průběžné interpretaci hry s přihlédnutím ke zvláštním nárokům situace jednotlivého představení. Díky přínosu interpretace na vzniku představení zaručuje představení umělecké ocenění; kdežto promítání filmu – předvádění filmu – umělecké ocenění nezaručuje, protože je prostě funkcí fyzických mechanismů správného použití šablony. Jinými slovy, jde jen o správné provozování příslušných zařízení.

Úspěšné provedení představení filmu – promítání filmu nebo přehrávání videokazety – nevyvolává estetické ocenění, ani není uměleckým dílem. Promítačům se netleská tak, jak se tleská houslistům. Asi bychom si stěžovali, kdyby film v paprsku světla z projektoru emulgoval, a chtěli bychom peníze nazpět; ale to je technická, nikoli estetická chyba. Kdyby to byla estetická chyba, očekávali bychom, že lidé budou tleskat, pokud film neshoří. To se také nestává. Úspěšné představení filmu totiž záleží jen na práci s přístrojem podle příslušného návodu, a protože to často vyžaduje minimální technické znalosti, nepovažuje se promítnutí kopie pomocí přístroje za estetický výkon. Oproti tomu úspěšné divadelní představení zahrnuje příznakovou interpretaci interpretačního typu a vzhledem k tomu, že ta záleží na uměleckém pochopení a úsudku, je vhodným objektem estetického ocenění.

Jsou-li tyto úvahy správné, můžeme se domnívat, že hlavní rozdíl mezi představeními filmů (nebo pohyblivých obrázků) a divadelními představeními spočívá v tom, že divadelní představení jsou umělecká díla, kdežto filmová ne, a proto nejsou předmětem uměleckého hodnocení, jako je tomu u divadelních představení. Tento závěr je možné formulovat ještě jinak a říci, že v jednom smyslu není film performativním uměním – tj. jeho samotné provedení není uměním.

Zní to bizarně a pravděpodobně to vyvolá příklady dokazující opak. Uvedu tři. Za prvé, než byly do promítacích přístrojů zavedeny motory, přetáčeli promítači filmy ručně a říkalo se, že diváci dávají některým promítačům přednost před jinými. Dalo by se tvrdit, že v těchto případech byli promítači účinkujícími a jejich výkon vyvolával umělecké ocenění. Za druhé avantgardní filmový tvůrce Harry Smith někdy doprovázel předvádění některých svých filmů tím, že osobně vyměňoval barevné filtry před objektivem projektoru. Byl v tomto případě méně účinkujícím než houslista? A konečně, Malcolm LeGrice uvedl na začátku sedmdesátých let představení, které nazval *Monster Film*. Při něm se vešel – svlečený do půl těla – do paprsku světla z projektoru, jeho stín se postupně zvětšoval (jako netvor) a prostor ovládl hlasitý ohromující zvuk. Jestliže je *Monster Film* filmem, pak jeho předvedení je jistě uměleckým dílem.

Tyto příklady však nejsou přesvědčivé. První promítači, o nichž se obvykle zmiňujeme, totiž prý také zrychlovali filmy, které považovali za nudné, čímž se děj komicky zrychloval. Proto pochybuji, že jejich představení byla skutečně provedením inzerovaných filmových typů, ale spíše jejich travestiemi či parodiemi, tedy právoplatně komickými čísly. Na druhé straně se mi zdá, že jak Smith, tak LeGrice vytvořili multimediální umělecká díla, ve kterých film nebo filmový aparát hraje důležitou roli, ale které nemůžeme považovat prostě jen za pohyblivé obrázky.

Popírám, že by pohyblivé obrázky (a/nebo obrazy) byly případy performativního umění. Na tom může být znepokojující to, že filmové typy jsou většinou tvořeny lidmi, o nichž běžně uvažujeme jako o performativních umělcích: herci, režiséři, choreografové a tak dále. Je však důležité si všimnout, že interpretace a výkony, jimiž zmínění umělci přispívají k typu pohyblivých obrázků, jsou integrovány a začleňovány do konečného produktu jako součásti typu pohyblivého obrazu.

Když se jdeme podívat na film *MOBY DICK*, nejdeme se podívat, jak dnes hraje Gregory Peck, ale jdeme se podívat na představení filmu *MOBY DICK*. A zatímco výkon Gregoryho Pecka vyžadoval umělecké mistrovství, představení – promítání – *MOBY DICKA* je nevyžaduje. Nevyžaduje nic víc a nic méně než správnou manipulaci se šablonou a s přístroji. Naproti tomu provedení hry zahrnuje talent, jaký vykazoval Gregory Peck předtím, než se objevila první kopie filmu *MOBY DICK*. Proto je provedení hry uměleckou událostí a provedení filmu ne.

Existují tedy důležité rozdíly mezi provedením filmu a provedením hry. Dva z nich jsou, že provedení hry je vytvářeno interpretací, která je typem, kdežto provedení filmu je vytvářeno šablonou, která je příznakem; dále provedení hry je po právu uměleckým dílem a patřičným objektem estetického hodnocení, kdežto předvedení filmu ničím takovým není. Nadto nám první z těchto kontrastů pomáhá vysvětlit ten druhý. Právě tím, že je provedení filmu vytvořeno mechanickým použitím šablony, není patřičným předmětem estetického hodnocení v tom smyslu, v jakém tímto předmětem je provedení vytvořené interpretacemi. Oba tyto rysy filmového představení stačí k odlišení představení pohyblivých obrazů od provedení her, a dále se tyto dva uvažované rozdíly týkají všech filmů, videa apod., ať už jde o umělecká díla, nebo ne.

V. Dvourozměrnost

Do této chvíle jsme určili čtyři nezbytné podmínky pro pohyblivý obraz. Shrneme-li svá zjištění, můžeme říci, že x je pohyblivý obraz (1) jen tehdy, je-li x nespojitým zobrazením, (2) jen tehdy, náleží-li x do třídy věcí, u níž je dojem pohybu technicky možný, (3) jen tehdy, jsou-li příznaky provedení x vytvořeny šablonou, která je příznakem a (4) jen tehdy, nejsou-li příznaky provedení x umělecká díla v pravém smyslu toho slovy. Mimoto nám tyto podmínky poskytují pojmové prostředky pro odlišení pohyblivého obrazu od sousedních uměleckých druhů, jako je malířství a divadlo.

Zdá se však, že tyto podmínky jsou také zranitelné, alespoň vzhledem k jednomu opačnému příkladu. Podívejme se na pohyblivé figurky, jaké bývají v hudebních skříňkách. Když se skříňka natáhne, hraje nějakou melodii a přitom mechanické postavičky podobající se balerínám, poskakují v jakýchsi piruetách. To je nespojité zobrazení; virtuální prostor balerín není naším prostorem. Obraz se pohybuje. Je vyroben ze šablony a mechanický tanec není umělecké dílo. Je ale jasné, že to není to, co obvykle považujeme za pohyblivý obrázek nebo dokonce pohyblivý obraz.

Abychom předešli takovým případům, musíme k předcházejícím čtyřem dodat pátou podmínku, totiž, že x je pohyblivým obrazem jen tehdy, je-li dvourozměrný. Mohlo by se zdát zbytečné doplňovat takto předchozí formulaci, protože někteří mohou tvrdit, že

dvourozměrnost je již obsažena ve skutečnosti, že hovoříme o pohyblivých obrázcích a o pohyblivých obrazech, které jsou samou svojí podstatou dvourozměrné. Může to být pravda, pokud jde o obrázky, ale jistě neuškodí říci explicitně, že obrazy, které máme na mysli, když hovoříme o pohyblivých obrazech, jsou dvourozměrné.

Zde si, pochopitelně, znavený čtenář může postěžovat: „Proč nebyla dvourozměrnost zavedena dříve, protože by tím byla rázem vymezena hranice mezi filmem a divadlem?“ Odpověď je, myslím, prostá: divadlo může být dvourozměrné. Připomeňme si stínové loutkohry na Bali (vajangy) a v Číně. Abychom je mohli zařadit k divadlu, spíše než k filmu, budeme se muset uchýlit k názoru, že film zvláště film a pohyblivý obraz obecněji, jsou příznaky generované šablonami, které jsou samy o sobě příznaky.

Závěrečné poznámky

Navrhl jsem pět nezbytných podmínek pro jevy, jež nazývám pohyblivé obrazy. Samozřejmě, jakmile nashromáždím tolik nezbytných podmínek, je přirozené se ptát, zda by ve svém celku mohly být postačujícími podmínkami pro to, co běžně nazýváme pohyblivé obrázky, tedy film. To ovšem nejsou, neboť zacházíme-li s nimi jako s množinou společně postačujících podmínek pro to, co má být filmem, jsou příliš všeobsažné. Vezměme například pravý horní roh stránek v knize Arlene Croceové *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*.²⁹⁾ Najdete tam fotografie tančícího Astaira a Rogersové. Budete-li listovat stránkami dostatečně rychle, můžete tanečníky animovat, jak tomu bývá ve *flip books*. I když třetí podmínka mé teorie, že příznaková filmová představení vytvářejí šablony, vylučuje tyto *flip books* z kategorie pohyblivých obrazů, splňuje příklad Astaire/Rogersová uvedenou podmínku, stejně jako by ji splňovala jakákoli masově vydávaná *flip book*, ať už by v ní byly použity fotografie nebo jiný druh mechanicky vyrobených ilustrací. Podobně této formulaci odpovídají fotografie koní, jaké dělal Muybridge a které oživovalo zařízení z devatenáctého století, známé jako stroboskop. Podobné jevy však nemáme na mysli, když mluvíme o pohyblivých obrázcích v běžném jazyce nebo o pohyblivých obrazech v mém poněkud systematicky reorganizovaném jazyce.

Takovým opačným příkladům byste mohli předejít požadavkem, aby se promítaly pohyblivé obrázky (a/nebo obrazy). Mělo by to však nešťastný následek vyloučení raných Edisonových kinetoskopů z oblasti pohyblivých obrázků. Bude zřejmě těžké stanovit pevné hranice mezi pohyblivými obrázky (a obrazy) a předfilmovými zařízeními, která vedla k vynálezu filmu, a nevyrukovat s obtížnými případy; skutečně bychom měli očekávat, že právě v tomto okolí nalezneme hraniční případy. V každém případě však se mi nezdá být samozřejmé, že bychom mohli změnit pět předcházejících nezbytných podmínek ve společně postačující podmínky pro to, co běžně považujeme za film, aniž bychom přitom vážně narušili svou každodenní intuici.

Charakteristika pohyblivých obrázků (nebo pohyblivých obrazů) navrhovaná v této studii není esencialistická ve filosofickém smyslu, který předpokládá, že esenciální definice filmu by se skládala ze seznamu nezbytných podmínek, které jsou ve svém souhrnu

29) Arlene Croce, *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*. New York 1972.

postačující. To znamená, že moje úvaha není příkladem esencialismu opravdové definice. Není ani tím, co jsem dříve nazval řeckým esencialismem.

Řeckou esencí mám na mysli nezbytnou podmínku pro x , o níž se teoretik domnívá, že je pro pochopení x užitečná. Když Platón mluví o dramatu jakožto esenciálně mimetickém, nepředpokládá, že jde o rys jedinečný u dramatu, ale jen to, že jde o nezbytný rys dramatu (tak, jak je znal), na něž je užitečné upoutat naši pozornost, chceme-li pochopit jak drama funguje. I když jsem však zdůraznil pět nezbytných rysů pohyblivých obrázků, nedomnívám se, že jsou nějak zvlášť ústřední pro naše pochopení funkce pohyblivých obrazů. Například – alespoň pokud jsem v současné době schopen pochopit – nedospějeme k žádnému hlubokému vhledu do účinku filmu nebo filmového stylu na základě toho, že se budeme oněmi pěti podmínkami zabývat.

A konečně, nezastávám to, co jsem dříve nazval mediálním esencialismem. Mimo jiné proto, že moje analýza není spjata s žádným specifickým médiem. To, co nazývám pohyblivými obrazy, může být příkladem rozmanitosti médií. Pohyblivý obraz není pojem specifický pro médium z toho prostého důvodu, že umění, jež nás zajímá, prošlo a nadále prochází změnami tak, jak jsou vynalézána nová média a jak jsou integrována do jeho historie.

Nezastávám stanovisko mediálního esencialisty proto, že pět podmínek, které jsem uvedl, nemá žádný vliv na stylistický směr, kterým by se film a/nebo video a/nebo počítačové zobrazování měly ubírat. Předcházejících pět podmínek je kompatibilních s libovolným filmovým stylem, včetně těch stylů, které mohou stát proti sobě. Jestliže se mi tedy podařilo formulovat pět nezbytných podmínek pro pohyblivé obrázky (a obrazy), pak jsem také ukázal, že v rozporu s předchozími tradicemi filmové teorie je možné uvažovat o povaze pohyblivých obrazů, aniž bychom explicitně nebo implicitně předepisovali, co by tvůrci v oblasti filmu, videa nebo počítačů měli, nebo neměli dělat.³⁰⁾

Přeložila Karla Hyánková

Přeloženo z anglického originálu:

Noël Carroll, *Defining the Moving Image*.

In: Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*.

Cambridge University Press, 1996, s. 49 – 74.

Copyright © Cambridge University Press, 1996

30) Tato práce je podstatným přepracováním a rozšířením mého textu *Towards an Ontology of the Moving Image*. In: Cynthia Freeland – Tom Wartenberg (Ed.), *Film and Philosophy*. New York 1995. Rád bych také poděkoval Davidu Bordwellovi, Arthurovi Dantovi, Stephenu Daviesovi, Jerroldu Levinsonovi a Alanovi Sidelleovi za jejich připomínky k dřívější verzi tohoto článku.

Citované filmy:

Arnulf Rainer (Peter Kubelka, 1960), *Bílý žár* (White Heat; Raoul Walsh, 1949), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Cid* (El Cid; Anthony Mann, 1961), *451° Fahrenheita* (Fahrenheit 451; François Truffaut, 1966), *Dopis Jane* (Lettre à Jane; Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, 1972), *Fantastic Four* (Roger Corman, 1992), *Fortini/Cani* (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1976), *Historické lekce* (Geschichtsunterricht; Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 1973), *Journeys from Berlin / 1970* (Yvonne Rainer; 1980), *Jurský park* (Jurassic Park; Steven Spielberg, 1993), *Moby Dick* (John Huston, 1956), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *One Second in Montreal* (Michael Snow, 1969), *Poetic Justice* (Hollis Frampton, 1972), *Prêt-a-porter* (Robert Altman, 1994), *První rytíř* (First Knight; Jerry Zucker, 1995), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Rampa* (La Jettée; Chris Marker, 1962), *Rebel Nindža* (Ninja bugai-cho; Nagisa Oshima, 1967), *So Is This* (Michael Snow, 1983), *Star Trek II: Khanův hněv* (Star Trek II: The Wrath of Khan; Nicholas Meyer, 1982), *Toni* (Jean Renoir, 1934), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich Wilhelm Murnau, 1921), *Virtually Yours* (Matt Elson, 1989), *I in 60 second* (Takahiko Iimura, 1973).

Články

BARVA PROTI ZVUKU ANEB TRIUMF TRICHROMNÍHO TECHNICOLORU

Stručná poznámka k rytmu filmových dějin

Karel Thein

Následující krátká úvaha je předběžným pokusem o rozvedení teze, vyslovené s neopatrností a poněkud sportovní přímočarostí v pátek 13. října 2000 v Mikulově: nejdramatičtějším zlomem dějin sedmého umění není nástup zvukového filmu (1926 – 1927), ale jedna z fází *přechodu k barvě* ve smyslu dichromie a trichromie filmového pásu. Tato fáze začíná v okamžiku, kdy se mezi technicky odlišnými systémy barvy prosazuje trichromní Technicolor (1932). Skutečná *zvuková* revoluce ve filmu nastává až mnohem později a poměrně nedávno, a to v osmdesátých letech dvacátého století, kdy se zvuk definitivně přestává vázat na polaritu hudby a lidské řeči.¹⁾

Tři uvedené „revoluce“ jsou asymetrické a nelze je převést na žádné společné schéma, mimo jiné proto, že žádná z nich není sama o sobě nijak jednotná („zvuk“ a „barva“ jsou obecnými výrazy, jimž neodpovídá a nemůže odpovídat žádná stejně obecná skutečnost).²⁾ Přesto je lze zhruba odlišit na základě vztahu k lidské figuře a roli, kterou jí připisují. Z tohoto hlediska je přechod ke zvukovému filmu „soustředivý“. Míří směrem k člověku potud, pokud vede herce od zbytků pantomimy, v níž pohyby těla i tváře nevyhnutelně zahrnují evoluční zkušenost celé živočišné říše, k artikulované řeči, jež stejně nutně utváří celou specificky lidskou motoriku tváře a teprve od ní odvozuje veškeré pohyby postav. Nová, „vyšší“ artikulace promluvy je současně vyvážena nižší výtvarnou artikulací prostředí i nižším podílem čisté tělesné akce.³⁾

1) Nástupu zvuku v posledních dvou dekadách se tento text nevěnuje. Snad stačí upozornit na to, že „nový“ zvuk, relativně nezávislý na obrazu, hudbě i pohybu lidské figury je nejpatrnější v akčním filmu na straně jedné a ve snímcích Jean-Luc Godarda na straně druhé. Během osmdesátých let dovršuje Godard posun k „nesouběhu“ obrazu a zvuku, a také k absolutní emancipaci zvukové stopy. Oba pohyby naznačila už jeho tvorba z šedesátých let. Godard usiluje o likvidaci samotné možnosti „společného smyslu“, akční film naopak nesahe po ničem jiném: jeho zvuk je *nositelem* a živlem obrazu.

2) K neredukovatelné mnohosti „bodů zlomu“ viz v tomto čísle Milan D. Klepík, *Bod zlomu*, s. 41nn.

3) To vše je důvodem radikální nemožnosti mluvené grotesky, na jejíž místo nastupuje komedie a vtip. Humor grotesky je naopak absolutní, bez vtipu. Pro jiné přiblížení tohoto momentu viz brilantní analýzy Petra Krále, *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Praha 1998.

Nástup zvuku a příklon k lidsky mluvícímu světu je z tohoto hlediska prvním vyprázdňením filmového záběru. Jeho dopad je ale méně intenzivní, než tomu bude v případě Technicoloru, jímž bude nastoupena skutečná (a dočasná) cesta k povrchu a utopii, jež nezná časovou či prostorovou hloubku, a tím ani obłudnost. Je tomu tak mimo jiné i proto, že lidská řeč jde ruku v ruce a pusou v puse s roztržštěností na mnoho vzájemně „němých“ jazyků. Vzhledem k výše konstatované neexistenci „barvy“ a „zvuku“ jako takových či „o sobě“, pak v oboru artikulované řeči máme co činit s jinou a prakticky ještě naléhavější nejednotou.

Zvukový film nutně odráží fakt, že řeč se projevuje jen v nesčetných a přibližných nářečích.⁴⁾ Tento prvek je však nepříliš skrytě přítomen již ve filmu němém, jenž skrze herce a zápletku vždy naznačuje řeč. Odtud varovná poznámka Louis Delluca z roku 1920: „Divák pokládá film za něco absolutního, to jest bez data, bez místa původu, bez nářečí. Jestliže jej přimějete k poznání, že dotyčné drama je natočeno anglicky, italsky nebo francouzsky, pak bude nespokojen.“⁵⁾

Němý film je filmem nevyslovených slov. Jeho postavy jako by se už už chystaly promluvit, otevírajíce ústa jako propast i most mezi zvířetem a člověkem. Zvukový film dovrší započatý pohyb a naplno strhne pozornost k člověku mluvícímu, to jest Němci, Italovi či Angličanovi. Nástup zvuku nepřináší zásadní zlom, ale upřesnění: soustředění k lidské řeči ve smyslu oproštění od zbytku pantomimického zvířete a přechodu k příslušníku etnika, přičemž obě stadia spojuje viditelný tvar těla. Vlkodlakům a obětím šílených vědců tím konečně přináší možnost nehudebně výt a skučet, ale prostorem k realizaci této pozdní možnosti jsou bohužel už jen okraje řeči. Nelidský zvuk přestal být pozadím řeči a začal být definován její ztrátou či spíše *zbaveností*. Proto získává samo označení „němý film“ svůj smysl až na pozadí filmu „zvukového“, čímž se míní film „mluvící“. Pololidské a hrozné zvuky se uchýlí do temného lesa na okraji civilizace, kde je později barva buď umlčí, anebo zesměšní.

Rozdíl filmu němého a filmu zvukového či mluvícího se tedy nejhlouběji dotýká techniky hraní: zvuk je přímou realizací toho, co dosud nepřímou ukazoval herecký styl. Herectví němé éry bylo proto poutem mezi filmem a divadlem, a to divadlem pouťovým i naturalistickým.⁶⁾ Zvuk toto pouto přetíná, ale jen díky tomu, že klade nový a silnější důraz na lidskou figuru jako centrum záběru. Priorita řeči se přitom promítá do analogie, podle níž je mluvící nebo mlčící tvář vzhledem k celku postavy tím, čím je postava vůči celku záběru. Skutečnou novinkou je zde ovšem možnost mlčet jinak než „významně“.

Nástup zvuku tedy neničí *kontinuitu černobílého obrazu*. Jeho pole je jen nově strukturováno, a to díky tomu, že jej s nebyvalou, ale dočasnou silou ovládá člověk-aktér. Mluvící

4) Film se rodí do fáze jejich politického napínání na skřipec „národních“ jazyků. Narozdíl od sjednocení měny a daní jde o ryze ideologický pohyb, jenž implikuje růst vzdálenosti mezi národními jazyky navzájem. Viz Michel de Certeau – Dominique Julia – Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*. Paris 1975.

5) Cit. dle Michel Chion, *La toile trouée. La parole au cinéma*. Paris 1988, s. 67. Barva bude přes veškeré kulturní rozdíly faktorem částečného sjednocení filmového světa.

6) Není možné probírat zde významný vliv, který měly na divadelní herectví 19. století teorie Darwinovy. Pro elementární přehled viz Joseph R. Roach, *Darwin's Passions: The Language of Expression on Nature's Stage*. „Discourse“ 13, 1990 – 1991, č. 1, s. 40 – 58.

a černobílý věk je především královstvím komedie, jejímž dokonalým ztělesněním je Hawksova akcelerace několika zcela současně probíhajících dialogů. Roli dialogu ovšem nelze zcela zobecnit, protože zvuk a řeč vedou k prohloubení odlišných „národních“ stylů. Michel Chion, jenž věnoval filmovému zvuku tři vzájemně navazující knihy, poukazuje v této souvislosti na opačnou tendenci filmu francouzského a amerického: francouzské snímky z prvních let zvukového filmu (od Duviviera po Renoira) se pokoušely rekonstruovat zvuky a hluky reálného života, a to i za cenu někdy až nesrozumitelných dialogů, americké snímky prostředí utišují a dávají vyvstat řeči.⁷⁾ Evropskému „Budiž zvuk!“ odpovídá americké „Ticho v soudní síni!“, jež umožňuje úzké sepětí akce a dialogu. Americký zvuk odráží půdorys demokracie, v jejímž středu stojí soudní proces. Zcela odlišný zvuk francouzský usiluje o dialektický vztah realistického hluku a umělé literární promluvy.⁸⁾

Shoda ohledně neexistence doslova „němého“ filmu je sdílena většinou teoretiků filmu, aniž by šlo o triviální poukaz na hudební doprovod. Michel Chion: „Němý filmu se od počátku vyznačoval tím, že jeho postavy němé nebyly a že promlouvaly. Tím se toto umění ihned odlišilo od zaznamenané pantomimy. [...] teprve zvukový film (*le cinéma parlant*) umožnil dát zaznít tichu [...], a také předvést *opravdu* němé postavy.“⁹⁾ Gilles Deleuze: „Často se zdůrazňoval rozchod zvukového filmu s filmem němým a odpor, který [tento rozchod] vyvolával. Stejně silně však bylo předvedeno, jak němý film volal po zvukovém, jak jej již implikoval: němý film nebyl němý, ale jen „mlčenlivý“, jak říká Mitry, nebo jen „hluchý“, jak říká Michel Chion. Zvukový film zřejmě ztrácel univerzální jazyk a všemohoucnost montáže; podle Mitryho ovšem získával kontinuitu přechodu z místa na místo, z okamžiku do okamžiku.“¹⁰⁾ Sám Deleuze vychází při výkladu rozdílu mezi němým a zvukovým či mluvčím filmem z „němých“ mezititulků neboli „němého“ prolnutí viděného a čteného obrazu.

Celý Deleuzův výklad nástupu zvuku je výslovně veden motivem „nepřímé volné promluvy“ chápané jako „stálá přítomnost nějakého hlasu v nějakém jiném hlasu“.¹¹⁾ Odtud důraz na vnitřní různorodost „němého“ obrazu ve smyslu asymetrie „věcí k vidění“ a „textu ke čtení“. Zatímco viděné sekvence jsou nositelem odkazů na přirozenou stránku věcí a bytostí, čtené mezititulky jsou prý řečovými akty, vyjadřujícími abstraktní univerzálnost Zákona, jenž je ukládán stejně tak Přírodě jako Společnosti. Deleuze chápe němý film jako pole střetu či napětí mezi živlem bezprostředních vztahů individuálních bytostí (Příroda + Společnost) a tím, co do tohoto živlu vstupuje zvenčí (Zákon). Z tohoto hlediska je nástup zvukového filmu označen za faktor denaturalizace obrazu, jenž se stává něčím „čitelným“ neboli protkaným řečí, promluvou. Aktivita oka je zdvojena

7) Michel Chion, c. d., s. 28 a 69. Prvními dvěma svazky trilogie jsou *La voix au cinéma* (Paris 1982) a *Le son au cinéma* (Paris 1985).

8) Stejně jako vřava na pomezí přírody a kultury, i model „soudního“ dialogu ovšem obsahuje zárodky všech myslitelných deviací. Jednou z neslavnějších je zrcadlová scéna „Hej, to mluvíš se mnou?!“ ze Scorseseho TAXIKÁŘE.

9) M. Chion, *La voix au cinéma*, s. 81.

10) Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985, s. 292.

11) Tamtéž, s. 218. K možnému smyslu této formulace viz „It's Alive!“ Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu. „Iluminace“ 12, 2000, č. 3, s. 14n.

aktivitou ucha, nejde však o návrat divadelnosti, nýbrž o zcela nový způsob „ukazování“. Mezititulky bývaly jiným obrazem než obraz čistě vizuální; zvuk je vzhledem k vizuálnímu obrazu jeho novým rozměrem. Nepřináší vnější zmnožování, ale niternou komplikaci.¹²⁾

Deleuze tedy zdůrazňuje zásadní význam nástupu zvuku, jenž není protipólem němého obrazu, ale jeho „denaturalizací“. Deleuzovo schéma vývoje filmu je opakem Kiplingovy *Knihy džunglí* – do Přírody podle něj vstupuje Zákon. Snad právě proto v něm nezbyvá žádná zvláštní role, která by mohla příslušet nástupu barvy. Barva jako by zde nebyla ničím více než možností přidat k promluvě nový rozměr, jemuž Deleuze nevěnuje přílišnou pozornost a omezuje se na konstatování jeho snové povahy. Schéma, které se snaží obhájit tyto řádky, nepopírá (konvenční) blízkost barvy a snu, ale samotné barvě přisuzuje zcela jinou úlohu: je-li moment „denaturalizace“ klíčovým okamžikem vývoje filmu, pak jeho vlastním živlem není řeč, nýbrž právě barva. Zlom, dovršený triumfem trichromního Technicoloru, je navíc přímým odvratem od lidské řeči, přesněji řečeno posunem zcela mimo rámec alternativy řeč/němota. Této barvě náleží dvojí podstatná odpoutanost: nemá nic společného s černobílým filmem a téměř nic s barvou v malbě.

Stručnému popisu této odpoutanosti lze předeslat upozornění na zdánlivě banální fakt, který bývá nepozorně vykládán přímo proti svému smyslu: zatímco němý film příchodem zvuku prakticky zanikl, černobílý film existuje vedle různých modalit barvy dodnes. Je tomu tak právě proto, že narozdíl od němého a zvukového filmu nejde o dva vývojové stupně, nýbrž o dvě *vzájemně nepřevoditelné alternativy*.

Zatímco němý film již vždy nějak promlouval, v textuře černobílého negativu není barva bez dalšího zásahu implikována. Je přitom jasné, že barva stojí v ostrém protikladu k těm postupům kolorování, jejichž hlavní funkce je rétorická a opírá se o korelaci mezi základními barvami a kulturně ustáleným spektrem emocí, které mají být vyvolány. Na tento rétorický základ však rozhodně nelze redukovat veškeré postupy kolorace, které od počátku tíhnou častěji k realistickému než rétorickému efektu (a to počínaje prvním kolorovaným filmem z roku 1896, jímž byl HADÍ TANEC, který předvedla díky společnosti Edison Anna-belle Whitford Moore alias Loïe Fuller).

Z technického hlediska lze snad vést dělicí čáru mezi staršími systémy barvy (včetně manuálního vybarvování tisíců políček filmu) a pokusy s barevnými systémy, jež vycházejí z analýzy a syntézy světelného spektra. Historické přehledy „leses technik“ obojího druhu přitom naznačují, že i z hlediska postupného a nejednotného technického vývoje náleží role zlomu trichromnímu Technicoloru, používanému v letech 1932 až 1975.¹³⁾

Výsledný efekt Technicoloru lze vzhledem ke starším, ale i novějším systémům barvy označit za triumf čistého povrchu. Narozdíl od moderní malby (Manet, Courbet) zde barva působí jako popření veškerého naturalismu, aniž by se přitom jakkoli vracela k předmoderní symbolice. Absence hloubky, která je absencí paměti i řeči, jistě nijak nepopírá

12) Tamtéž, s. 292 – 303. Deleuzův výklad nástupu zvuku souvisí s výkladem zrodu moderního filmu: proto vidí zvuk rovněž jako první faktor emancipace času.

13) Výraz „leses technik“ odkazuje na text: Vincent P i n e l, *La forêt des techniques*. In: Michel C i m e n t (Ed.), *Ciné-mémoire. La restauration de la couleur. La musique et les films muets. Les droits d'auteur dans les différents pays*. Paris 1992, s. 17 – 24.

smysl ukazovaných „mluvících“ příběhů. Bez ohledu na ně však zároveň ukazuje vymyté a věčné jitra světa jako celku, nezátíženého ničím skrytým či zamlčovaným.

Jestliže zvukový film přinesl možnost odmlčet se, barva je krokem ke skutečnému tichu, jež prostě není spjato s mezemi řeči. Onomu tichu, jehož modelem konečně není ani dítě ani mrtvola. Pro maximální názornost stačí porovnat libovolný záběr v Technicoloru a Manetova *Mrtvého toreadora*. Jejich extrémní blízkost spočívá v proměně světa v barvu, jejich extrémní vzdálenost naopak v tom, že Manet malířsky navazuje na problematiku „tělové“ barvy v jejím dávném sepětí s otázkou „barvy mrtvých“ i motivem jedinečnosti (mrtvého) lidského těla.¹⁴⁾ Odtud tajnosnubné a pevné pouto, které váže pleť *Mrtvého toreadora* k nahé *Olympii*. Odtud i známý odpor, který obraz okamžitě vyvolal: „dav se tlačí jako v Morgue [pařížská márnice] před zemřelou *Olympií* od pana Maneta,“ píše roku 1865 Paul de Saint-Victor. A teprve spisovatelé dvacátého století se k témuž motivu („bylo řečeno, že Manet nedokázal namalovat ani centimetr kůže“) vrátí proto, aby opakovaně zdůraznili Manetův vstup do absolutna barvy, která pohlcuje celý okolní svět: „obraz, jehož pozadím bývala prázdnota, se stává plochou, a tato plocha se stává nejen jeho vlastním účelem, ale jeho účelem jediným.“¹⁵⁾

Nevystihuje snad Malrauxův výrok povahu Technicoloru? A není tato filmová barva tím, čím je podle Valéryho „nahá a chladná Olympia, nestvůra banální lásky“?¹⁶⁾ Patrně ano, pokud ji ovšem chápeme skrze srovnání s černobílým filmem, doplněným osnovou řeči. Toto srovnání je však pro samotnou povahu světa Technicoloru ještě méně případné, než je chápání Maneta skrze starší malbu. Při přímém srovnání Maneta a Technicoloru totiž okamžitě vyvstane jeden zásadní rozdíl: filmová barva nejenže prohlubuje lhostejnost vůči detailu, ale proměňuje samotný pojem „kompozice“ obrazu ve smyslu organického vztahu částí. Barevný film nevstupuje do nitra věcí, do jejich prohlubní stínů a tajemství, ale předvádí svět zvenčí, jako celek: jistě nikoli náhodou je tento výraz názvem jedné z kapitol Cavellových „úvah o ontologii filmu“¹⁷⁾. Na příkladu filmů jako *JIH PROTI SEVERU*, *ČARODĚJ ZE ZEMĚ OZ* nebo *ROBIN HOOD* dospívá Cavell k závěru, že „tyto filmy objevily, že barva může sloužit ke sjednocení promítaného světa jiným způsobem než přímým spoléháním na časoprostorovou soudržnost skutečného světa nebo tíhnutím k ní. Takto sjednocený svět očividně není skutečným minulým světem fotografie, ale soudržnou imaginární oblastí, takže zmíněné filmy mohou v zásadě fungovat jen jako příběhy pro

14) Manet implicitně soupeří s modelem těla, jímž jsou nesčetné variace na téma mrtvého Krista: smrt u něj není ani příslibem vzkříšení ani krokem k poslednímu soudu. Tento dvojí horizont se vrací do osnovy černobílého filmu, v moderní barvě opět mizí. Pro některé souvislosti barvy filmových mrtvol viz Jacques Aumont, *La couleur d'homme: la chair, le cosmétique, l'image*. In: *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*. Paris 1995, s. 133 – 145.

15) André Malraux v knize *Psychologie umění – Imaginární muzeum*. Tato pasáž je spolu s řadou dalších soudů o Manetovi přetištěna v knize: Denis Rouart – Sandra Orientiova, *Edouard Manet*, Praha 1983, s. 8 – 12. Pro vztah Maneta a naturalismu viz věčně aktuální Émile Zola, *Pour Manet*. Paris 1989.

16) Valéryho cituje, rozebírá a kritizuje Georges Bataille, *Manet*. In: T ý ž, *Œuvres complètes*. Paris 1979, sv. 9, s. 141n.

17) Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections On the Ontology of Film*, Cambridge, MA 1979 (3. vyd.), s. 80 – 101 (kapitola *The World as a Whole: Color*).

děti (*it is essential to their rightness that these films are children's tales*).¹⁸⁾ Načež autor zdůrazňuje rozdíl mezi nimi a KABINETEM DOKTORA CALIGARIHO, v němž se uměle sjednocené prostředí opírá jak o vztahy světla a stínu (výsada černobílé), tak o psychologickou divadelnost.

Cavell si ovšem všímá i něčeho důležitějšího: historické proměny, kterou prochází barevný filmový svět od počátku šedesátých let. Původní pohádkovost jako by ustupovala novému rozměru, díky němuž je barevný svět spjat s časem: svět, který stvořila barva, „není ani světem minulým ani světem imaginárním. Je to svět bezprostřední budoucnosti.“¹⁹⁾ Tento posun je klíčem k filmům tak odlišným jako ČERVENÁ PUSTINA nebo BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK na straně jedné a NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU nebo VERTIGO (film mnoha barev a mnoha světů).

Technicolorový povrch bez reliéfu a beze stínů je tedy místem časové asymetrie: zatímco černobílá je nadána přirozenou afinitou k minulosti (jakkoli jsou věci a lidé součástí fikce, skutečně byli tam, kde byla vytvářena), filmová barva je vychýlena k budoucnosti. Cavell sice naznačuje, ale nikdy výslovně netematizuje povahu tohoto vychýlení, které směřuje ke zrušení hranice mezi politikou a soukromím. Zatímco barvu let třicátých a čtyřicátých charakterizuje tendence k bezčasí, horizontem barevného světa šedesátých let není prostě jen sama budoucnost, ale budoucnost ve stále pohádkovém smyslu utopie. Této utopii lze dát i záporné znaménko (barva jako znak odcizení), ale jejím vlastním živlem je nový erotický rozměr obrazu, jenž se již neváže na odstíny lidské pleti, ani na model člověka jako ještě živé mrtvoly.

Druhé fázi života Technicoloru je vlastní zvláštní utopická demokratičnost, kterou se dosud vyznačovala jen pornografie. Také zde je ale podstatný rozdíl: pornografie, velmi přesně srovnávaná s komunismem,²⁰⁾ vycházela z pohybu rozbíjení a obnovování třídních rozdílů, dialektiky svlékání a oblékání, analogické věčnému návratu téže revoluce; filmová barva nezná nic z obdobného „převratu“ a její erotika je znovu redukována na čistý povrch. Nezná-li soukromé tajemství věcí, nezná jeho odhalení a vyvlastnění. Je zbavena stejně tak možnosti perverze jako třídních rozdílů. Technicolor *nemůže* ukázat nerovnost ani bídu světa, a právě proto je jeho fantastická tkáň niterně demokratická, plná bezobsažné naděje bez vazby na mluvené jazyky politického světa a zvukového filmu.

A nic na tom nemění fakt, že tato naděje ztratila během sedmdesátých let poslední zbytky svého publika a že počátek šedesátých let propásl neopakovatelnou šanci na pokus

18) Tamtéž, s. 81. Poukaz k dětství lze nahradit strukturou mnoha světů a doplnit rozbořem barvy v klasickém muzikálu. Pro brilantní provedení těchto kroků viz Miroslav Marcelli, *Tanec ako otváranie svetov*; a Miroslav Petříček jr., *Američan v Paříži čili skutečnost v muzikálu*. „Iluminace“ 13, 2001, č. 1, s. 141 – 143; 144 – 146. Oba texty činí tyto řádky trapně zbytečnými a zasluhují mimořádnou pozornost. Předběžná poznámka k možné diskusi: zatímco ZPÍVÁNÍ V DEŠTI přímo ukazuje rozdíl černobílé a barvy, AMERIČAN V PAŘÍŽI ukazuje stejně přímo napětí mezi barvou malířskou a filmovou. Oba muzikály pomrkávají po tom, čím nejsou. V případě ZPÍVÁNÍ V DEŠTI máme navíc co činit s tematickým přechodem ke zvukovému filmu. Odtud momenty, v nich je zvuk použit ryze rytmickým způsobem, jenž není zatížen smyslem a je analogem barvy (fonetické pomůcky obdobné scénám v MY FAIR LADY).

19) Tamtéž, s. 82n.

20) Viz Giorgio Agamben, *Idée de la prose*. Paris 1988 (pův.: *Idea della Prosa*, Milano 1985), s. 55 – 58 („Idea komunismu“).

o čistě erotický film v Technicoloru a sedmdesátimilimetrovém formátu: nepatrnou, a přesto nepochybnou šanci na svého druhu konec dějin, radikální ekvivalent komunismu, jenž by učinil zbytečnými oslnivé a dětinské revoluce konce dekády.

Denaturalizace filmového obrazu, jež byla od roku 1932 spjata s nástupem Technicoloru, ztrácí tedy svou sílu na počátku sedmdesátých let a je technicky i historicky logické, že roku 1975 opouští Technicolor filmovou scénu. Návrat k naturalismu však byl po čtyřiceti letech jeho vlivu nemožný. Film se neobrátil zpět k člověku jako bytosti mluvící a politické, ale během osmdesátých a devadesátých let sestoupil až k původní hybridnosti svých postupů a možností. Tento posun, včetně oživení původního napětí filmu a opery, od níž se zvukový film odvrátil, již není předmětem této úvahy.²¹⁾ Jejím cílem bylo rozvedení jediné teze, podle níž nástup zvuku pozměnil strukturu filmového obrazu, kterou zředit jak nevizuálními prvky tak novým hereckým projevem, zatímco nástup trichromního Technicoloru propůjčil tomuto obrazu skutečnou nezávislost na lidské řeči i herectví, nezávislost stejně radikální jako dočasnou. Během sedmdesátých let ztratila barva svůj utopický charakter a začala se opět vztahovat k lidskému tělu.

Tento posun je současný s definitivním převládnutím barvy v žánrových filmech a narozdíl od barvy v malbě nevychází z mrtvé pleti čili povrchu. Mrtvolu otevírá a vstupuje dovnitř, proti proudu vytékající krve a ostatních tělesných tekutin. Narozdíl od Technicoloru se nová barva vydává právě tam, kde není světlo.²²⁾

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)

Citované filmy:

Američan v Paříži (An American in Paris; Vincente Minnelli, 1951), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Červená pustina* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), *Jih proti Severu* (Gone with the Wind; Victor Fleming, 1939), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Na sever severozápadní linkou* (North by Northwest; Alfred Hitchcock, 1959), *Robin Hood* (The Adventures of Robin Hood; Michael Curtis, William Keighley, 1938), *Taxikář* (Taxi Driver; Martin Scorsese, 1976), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen, 1952).

21) Pro vztah opery, němého filmu a zvukového filmu viz předběžně Michel Chion, *La parole au cinéma*, s. 158. Dnešní „druhá zvuková revoluce“ se nikoli náhodou vrací především k hluku, čímž navazuje na starý „evropský“ zvuk, nikoli na „vyčištěný“ zvuk americký (jenž patrně usnadnil nástup Technicoloru).

22) Historickým momentem tohoto obratu je formální sepětí násilí a sexu ve snímcích *blaxploitation*. Nevyhnutelné popření tohoto momentu samotnou afro-americkou komunitou i Hollywoodem umožnilo rozmach akčního filmu.

SUMMARY

COLOR VERSUS SOUND OR TRIUMPH
OF TRICHROMATIC TECHNICOLOR*A Brief Note on the Rhythm of Film History*

Karel Thein

The following short essay is a preliminary attempt to elaborate on a theory expressed with careless and somewhat playful candidness on Friday 13 October 2000 in Mikulov: the most dramatic turning point in the history of the seventh art was not the advent of sound motion pictures or "talkies" (1926 – 1927) but one of the stages of the *transition to colour*, namely the dichromatism and trichromatism of the film strip. This stage began with the introduction of trichromatic Technicolour (1932) among the contrasting systems of colour. The real *sound* revolution in film did not begin until much later, and fairly recently at that, during the 1980s, when sound definitively ceased to be dependent on the polarity of music and human speech.

These three "revolutions" are asymmetrical and cannot be adapted according to a common scheme, among other things, for the fact that none of them is unified in any way. Nevertheless, they may be approximately distinguished on the basis of their relationship with the human figure and the role which they ascribe to it.

This text does not cover the advent of sound over the last two decades. Perhaps it suffices to note that "new" sound, relatively independent of the image, music and movement of the human figure, is most evident on the one hand in action films, and on the other in the films of Jean-Luc Godard. During the 1980s Godard perfected his shift towards the "non-parallelism" of image and sound, and also towards the absolute emancipation of the sound track itself. Both trends were already apparent in his films from the 1960s. Godard endeavoured to eliminate the very possibility of a "collective sense"; action films, on the contrary, do not strive for anything else: their sound is the *bearer* and vital element of the image.

Translated by Linda Paukertová

Články

B O D Z L O M U

Milan D. Klepikov

Těm, kteří si sami nezakreslí mapu dějin, obsadí jim je okupanti klišé a dezinterpretace. To není žádné plané strašení. Neustále, občas i u nás, se vydávají různé populární „kroniky filmu“, jejichž hlavním důsledkem (cílem?) je potvrzení všech tradovaných představ o vývoji filmu. Vše musí zapadat přesně do řazení, na které jsme zvyklí, hodnocení kvality se nemění, co bylo opomíjené, zůstane neznámé. Zároveň je třeba uvést filmovou historii do souladu se současným populárním filmem (neboť veškerý ostatní je marginalizován), který pak stojí slavně na konci filmových dějin jako jejich ironická pointa.

Výnos filmu v přepočtu na náklady je bezesporu hmatatelné měřítko, jakkoli bezvýznamné pro posouzení uměleckého významu. Ale toto měřítko hraje v anglosaských knihách o filmu, které stojí na pomezí mezi vědou a popularizací, tradičně značnou roli. Fatální začíná být, když se promítá i zpětně do hodnocení filmů minulosti, a nejen amerických. I v hlavách mnoha nikoli bezvýznamných evropských autorů má už hollywoodocentrismus pevné místo. Desítky filmů Dreyera, Viga, Stroheima, Rosselliniho, které byly divácky neúspěšné – a ještě hůř, nikdy nebyly „nominovány na nominaci“ –, možná stojí před svým druhým, tentokrát definitivním zapomenutím: nesplňují základní kritéria pro dějiny filmu éry globlizace. Přeháním, doufám.

(Pokud jde o mne, splatím v tomto textu daň duchu doby tím, že budu „zlomové body kinematografie“ hodné (pře)hodnocení trpělivému čtenáři předkládat bez chronologického či jiného řádu.)

1995: skutečný zlom pod rouškou falešného

Má cenu se ještě vracet k Dogmatu 95 a zkoumat, nakolik byl dánský manifest vůbec myšlen vážně a nakolik to byla past na žurnalisty a estetiky, kteří neprahnou po ničem víc, než právě po zřetelně vyznačených přelomech a ochotně se vrhnou do první nové vlny, která se ukáže na obzoru? A navíc uprostřed nejstojatějších vod, jaké filmová historie pamatuje, uprostřed devadesátých let. Zdá se, že v tom bylo obojí: přání zviditelnit se (navzdory nedůvěryhodné kritice autorského filmu), i opravdová, ale mlhavě zformulovaná touha po (sebe-)očistění. Právě své nekonkrétnosti vděčilo Dogma za svou popularitu, každý o něm mohl říci cokoli a nikdy to nebylo úplně špatně. Šířilo se povědomí o tom, že se konečně něco děje, ale přitom našťastí tak nezávazně, že lze „zůstat v pohodě“.

I ve filmu si tedy devadesátá léta dopřála ten druh vzrušení, který jediný uznávala: „přelom“ umělý, virtuální a neškodný. Něco důležité se ale přesto změnilo a právě filmy dánských dogmatiků zde měly iniciační roli. S digitálním natáčením se po RODINNÉ OSLAVĚ a po IDIOTECH protrhla hráz. Z hlediska Dogmatu 95 to je velmi krutá ironie, protože tam se výslovně hovoří o natáčení na 35 mm a o videu a digitalizaci nepadne ani slovo. A tak, zatímco se živě diskutovalo o textu, k jehož literě má přinejmenším TANEC V TEMNOTÁCH už velmi daleko, spustilo Dogma úplně jinou revoluci, než (snad) chtělo. Tu ovšem narkotizovaná filmová publicistika zaspala. Přitom nic nezměnilo estetiku filmu v posledním desetiletí (a nejvíce za poslední dva roky) tolik, jako přechod k digitalizaci. Zřetelné je to zejména u režisérů střední a starší generace, kteří, zlákáni finanční výhodností, jeden po druhém „přebíhají“ k nové technice.

Výsledky této euforie jsou namnoze fatální, například debakl posledního díla Věry Chytilové nevězí ani tak v nedomyšlené dramaturgické koncepci, ale v naprostém podcenění rizik, které pro ni nová technika přináší. Možnost vybírat při střihu z mnohonásobně většího počtu variant téže scény, buď mnohokrát opakované nebo natočené mnoha kamerami z různých úhlů, se může ukázat jako danajský dar. Během celé doby natáčení se může tvůrce uklidňovat množstvím materiálu, které „nastřádává“ a z nějž bude moci podle libosti nekonečně vybírat ten ideální. Obezřetnost plynoucí z někdejší nutnosti získat použitelný záběr pokud možno hned napoprvé, konečně vystřídá „svoboda“, střídějí řečeno: nahodilost. Z hlediska výsledku: ledabylost. Místo několika málo záběrů, z nichž se jeden alespoň přiblížil původní představě, se bude při montáži vybírat z desítek či stovek, z nichž dobrý nebude ani jediný, protože ani u jednoho se nepracovalo s bývalou rigorozitou. U ambiciózního filmu jako VYHNÁNÍ Z RÁJE to nakonec vynikne mnohem víc než u filmu jako LOVERS (jednoho z oficiálních snímků Dogmatu 95 v režii J.-M. Barra), nicotného ve všech směrech.

1974 – 1977: kolik úmrtí snese jedna kinematografie?

Nemilosrdně demokratizující trend v současné historiografii (literatury, výtvarného umění, hudby, filmu) nás učí všímat si všech spodních proudů, postranních a menšinových jevů, které relativizují roli výlučných osobností. Pro historii kinematografie, která odjakživa vznikala v „týmové práci“, byla vytvářena „mnohými pro mnohé“, je to ještě více evidentní. Vezměme ale konkrétní příklad, třeba Itálii. Těsně po válce mekka filmového umění, poté po třicet let komerčně i umělecky stabilně na druhém místě mezi kinematografiemi Evropy. V osmdesátých letech zřetelný ústup ze slávy, v devadesátých letech ještě prohloubený. Svědomitý historik doloží analýzou hospodářských, sociálních a kulturních faktorů důvody tohoto vývoje.

Kdo hledá, kdy dostala krize italského filmu největší spád, dospěje k polovině sedmdesátých let. V roce 1974 umírá Vittorio De Sica, v dalším roce je zavražděn Pasolini, v dalším umírá Visconti a v roce 1977 Rossellini. Všichni odcházejí ještě „uprostřed práce“. Žádná kinematografie neztratila tolik svých předních režisérů během tak krátké doby – nebyl nakonec právě tento šok ten rozhodující? A je zjednodušující mít při psaní o „zlomu“ před očima náhle osiřelou a pustnoucí Cinecittu, kde v ponižujícím

sousedství televizních a reklamních řemeslníků brání osamocený Federico zanikající „čest a slávu“ chátající tvrze (viz konec INTERVIEW), zatímco Bertolucci z té beznaděje raději utíká do všech světových stran (jako Wenders z Německa)? A v roce 1993 všechno „zpečetí“ Felliniho smrt. Kolik ztrát vydrží jedna kinematografie?

Velké období německého filmu sedmdesátých let určitě nestálo na jednom muži, ale žádný mezník se přesto z dnešního pohledu nejeví tak důležitý jako rok 1982. Už několik týdnů před pádem levostředové vlády se tehdy Fassbinderovou smrtí jako by ztratil hlavní orientační bod a stmelující prvek. Ze zbylých klasiků německého „nového filmu“ vyklízejí všichni, jeden po druhém, pole; odcházejí k divadlu (Schroeter, Herzog), do televize (Kluge), do Itálie (Straub) nebo do Ameriky (Wenders). Zůstává jen ten nejméně originální (Schlöndorff), a prostor zabírá nová pragmatická generace německých Hřebeků a Zelenků. A Toma Tykwera zahraniční novináři vytrvale zlobí reminiscencemi na Fassbindera, asi tak, jako se Gedeon nemůže v cizině zbavit stínu českého Formana. Koneckonců: i evropské kinematografii s nejstabilnějším uměleckým i komerčním základem, Francii, trvalo víc než deset let, než se vzpamatovala ze smrti Françoise Truffaut v roce 1984 – ztratil se „hlavní mluvčí“, nikým nevolený, mnohými kritizovaný, všemi akceptovaný. (Přechod Serge Daneyho z Cahiers k deníkové kritice v Libération byl diktován nutností alespoň částečně zacelit tuto mezeru.) Dlouhé rozpravy krátký smysl zní: I v „masovém“ filmu jsou chvíle, a není jich málo, kdy záleží všechno na jednom jediném člověku.

1922 – 1924: zrození černobílého filmu

Všechno je tak pěkně uspořádané: začalo se dokumentárními záběry, ustavil se hraný film, prodlužovala se metráž, pak přišel zvuk, barva, širokoúhlý film, dolby stereo, digitalizace. Při bližším zkoumání se ukáže, že vždycky bylo všechno jinak. Například s širokoúhlým filmem coby rozšířením možností barevného zvukového filmu a hrází proti televizi. Americký Cinemascope poloviny dvacátých let byl jen nepatrně modifikovaným vynálezem Francouze Henriho Chrétiena z roku 1937, jehož patent šéf 20th Century Foxu pouze zakoupil. Nebýt liknavosti evropských producentů, mohl se širokoúhlý film prosadit už v němé éře, jak dokládá Ganceova „polyvize“ v NAPOLEONVI. Hned po Ganceovi natáčí Claude Autant-Lara za Chrétienovy spolupráce s anamorfickými objektivy své ROZDĚLÁNÍ OHNĚ (1927), ale výsledek kvůli zákulisním producentským machinacím nikdo nespasí (Autant-Lara Američanům „ukradení ohně“ nikdy nezapomene.) A vůbec poprvé se o širokoúhlou projekci pokusili už Lumièrové na Světové výstavě roku 1900.

Podobně je tomu s vynálezem zvukového filmu, kde JAZZOVÝ ZPĚVÁK není jakýmsi zrodem, ale spíše uzavřením předchozího třicetiletého experimentování se zvukem, v němž většina podnětů přicházela z Evropy (Oskar Messter, Eugene Lauste aj.)

Že se němé filmy jako takové chápou až od příchodu zvukového filmu, jelikož se předtím nikdy nepromítaly bez hudebního doprovodu, se často připomíná. Málokdy se však zdůrazňuje, že ani černobílý film nebyl prostě předstupněm filmu barevného, ale kapitolou mezi dvěma érami barvy ve filmu. Není to příliš dlouhá kapitola. Různé formy barevně

zpracovávaného filmu se udržely až do první poloviny dvacátých let, například pro Murnau je barva v *UPÍROVI NOSFERATU*, ale i v *HOŘÍCÍM DOLE* prvkem, bez něhož celé pasáže ztrácejí smysl. Teprve od poloviny dvacátých let se, přinejmenším v Evropě a v USA, „černobílý film černobíle promítá“, začíná tedy doopravdy „éra černobílého filmu“. (Lze si představit barevnou Gretu Garbo?)

Samozřejmě to především znamená, že významní režiséři a kameramani zapojují „černobílost“ do vlastní estetické koncepce filmu, někteří se právě v ní „najdou“ (Clarence Brown a kameraman Daniels, Carol Reed a Krasker). Paralelně s prosazením černobílého filmu přicházejí v druhé polovině dvacátých let z Ameriky první skutečně barevné filmy (*ČERNÝ PIRÁT*, pasáže v *BEN HUROVI* aj.), ještě před koncem němé éry! Černobílý film si udrží primát (pouhých?) cca. 35 let v USA, v Evropě asi o deset let déle. A na konci šedesátých let se zopakuje historie známá už z konce let dvacátých: tehdy vznikaly formálně nejbohatší němé filmy už s vědomím, že nástup zvuku je nevyhnutelný, na konci šedesátých let přicházejí na plátna nejradikálnější černobílé filmy s ostrými kontrasty, s maximálním rozpětím světelné škály, s rozpitými konturami a dalšími prvky, které nebude možné s sebou „převzít“ do barevných sedmdesátých let. (Viz Hanákův 322 nebo poslední černobílé filmy Bergmana z let 1966 – 1968.) O všech těchto věcech „se ví“, ale do filmového dějepisectví se to promítá neuvěřitelně málo (o universitním školství nemluvě). Pokud jde o „skutečný počátek černobílé éry“, hovoří se o něm více teprve v posledních deseti až patnácti letech, neboť teprve početné restaurace různě obarvovaných němých filmů dovolily udělat si obrázek o periodizaci jednotlivých technik.

1908: mluvit o „filmovém umění“

Jak staré jsou dějiny filmu jako umění? Pro některé začínají až s Bergmanem/Antonionim (a vzápětí končí). Pro jiné už s „pravdivostí“ neorealismu. Pro většinu s velkými němými filmy dvacátých let. Prvním stylistickým hnutím s přímým vztahem ke starším „krásným uměním“ byl francouzský impresionismus kolem roku 1920 a souběžně expresionismus v Německu.

Kinematografie před první světovou válkou zůstává stále „terra incognita“, navzdory všem „archeologickým“ úspěchům minulých let. Je to nepřehledné období, z hlediska kategorizujících historiků tu vládne stejná anarchie, jako v komediích jaké tehdy točil Jean Durand a spol. I tady máme samozřejmě několik „majáků“, jako je „brightonská škola“ (od 1897) a Porterova *VELKÁ ŽELEZNIČNÍ LOUPEŽ* z roku 1903, ale tato data jsou podstatná hlavně pro „experiment“, „naraci“ a „montáž“. „Uměním“ byl film už od okamžiku, kdy se záznam skutečnosti a jeho zpracování stal důležitějším než problém, na jaké technické bázi se film prosadí. Jako prvnímu „auteurovi“ tudíž můžeme vrátit Lousi Lumièrovi prvenství, které mu jako údajnému „vynálezci filmu“ musíme odejmout. (Dějiny filmu nezačínají kinematografií bratří Lumièrů, první animované filmy Emila Reynauda vznikají například už kolem roku 1880.)

O Lumièrovi jako o „umělci“ píše Bazin i Rivette. Ještě několik let ale trvalo, než filmař „chtěl být umělcem“. K tomu dochází v roce 1908, nejprve v rovině nejviditelnější, manifestační, totiž založením společnosti „Film d'art“, za deklarovaným účelem pozdvižení

filmu na rovinu ostatních umění. Zde je počátek renomé, které obdrží film odměnou za to, že reprodukuje divadlo, umění jemu cizí, jak by řekl Bresson. V tomtéž roce debutuje v Americe, komerčně dosud z velké části ovládané Francií, D. W. Griffith, který má stejně vysoké ambice jako tvůrci „Film d'art“, ale snaží se film proměnit v umění za respektování jeho podstaty: poprvé se tu jakoby spojuje „pohyb vpřed“ (větší subtilnost v inscenaci citů, rozvoj montáže) s „návratem k počátkům“, tedy k neposkvřenosti à la Lumière. A do třetice se potvrzuje důležitost mezníku 1908 v samozřejmosti, v níž tehdy sebe jako umělce začíná chápat už dlouho „zavedený“ Georges Méliès, ne coby zaznamenávatel divadla, ani jako realista a průkopník narace jako Griffith, ale jako suverénní vládce univerza, jež existuje jenom pro film. V únoru následujícího roku oponuje Charlesi Pathéovi (zde v oblíbené záporné roli „producenta-trhovce“): „Nevěřte tedy, [...] že se dělám menším než jsem, předstupuji-li před vás jako umělec. Neboť nemáte-li vy jako obchodník žádné umělce, pak se táži: s čím potom obchodujete?“ Tolik zdůrazňovaný pokrok v dějinách filmu je nejlépe vidět, když si při čtení téměř sto let starého výroku uvědomujeme, jak daleko jsme se v této polemice od Mélièsových dob dostali...

1931: nepostřehnutý zlom – druhé zrození zvukového filmu

Zvukový film nemá jedno, ale mnoho zrození, i při odhlédnutí od čistě technických stadií jeho vývoje před oficiálním začátkem zvukové éry (1927) a po něm (stereo atd.). V globalizačních filmových dějinách se film jako JAZZOVÝ ZPĚVÁK dobře vyjímá: byl de iure prvním dlouhým zvukovým filmem, i když jeho větší část je vlastně jen ozvučený němý film s mezititulky. Byl jedním z oněch „eventů“, jaké Hollywood dodnes rád inscenuje – senzací, rekordem s doložitelným ziskem. A nikdo už nic neudělal s tím, že je to (vůbec ne vinou techniky!) nesnesitelně špatný film, který měl být okamžitě přikryt rouchem zapomnění, ale bohužel... (Ještě Voltaire si mohl dovolit horovat za dějepiscectví, které by zavrženíhodné jevy prostě nechalo ležet ladem.) Cítíme: v téhle trapnosti jistého Mr. Croslanda (ani na něj se bohužel nezapomene) nelze vidět počátek nové éry. V roce 1929 naštěstí přichází na poslední chvíli „manifest zvukového filmu“, podepsaný třemi Rusy, odkázanými přitom zatím pouze na zahraniční ukázky západních zvukových filmů. Má se za to, že text je v podstatě dílem Vsevoloda Pudovkina, který byl vlastně také jediný, kdo jeho principy uplatnil v praxi celovečerního filmu – ve svém DEZERTÉROVI. (Ejzenštejnovu AŽ ŽIJE MEXIKO zůstalo jakožto torzo němým filmem a zvukové experimenty *Americké tragedie* si můžeme jen představovat nad nerealizovaným scénářem.)

Nejprogresivnější představy o tvůrčím využití zvuku ve filmu vycházely v prvním období (1928 – asi 1933) paradoxně z estetiky němého filmu, jehož výtobytky měly zůstat zachovány. Princip přísného kontrastu zvuku a obrazu, autonomie obou složek, zákaz banální ilustrativnosti, vyjadřování pomocí metafor a metonym, to vše vychází z logiky vrcholného němého filmu a především z jeho víry v montáž. Tato podoba uměleckého zvukového filmu nepřežila polovinu třicátých let, vzhledem ke komerčním i společenským faktorům se ukázala jako neživotaschopná; na poli diváckého filmu ji vystřídala

rutina studiové produkce a pro uměleckou tvorbu se ukázala perspektivnější cesta respektující obrazový a zvukový „povrch“ skutečnosti – jak se s tím poprvé setkáváme ve FENĚ (1931) a v následujících Renoirových filmech.¹⁾

Ale co se mi na celé této kapitole nejvíce líbí, je to, jak lze docela přehledně (zde: přeslechnout) ten zlom, který se nakonec ukáže jako nejdůležitější. Moment, kdy Michel Simon potká na křižovatce „fenu“ a jejího opilého pasáka, ruchy ulice, rozhovor Simona a Maresové při chůzi po chodníku, skřípání brzd a houkání klaksonů, to je nakonec mnohem blíž „srdci“ filmu než ty nejvynalézavější clairismy nebo hlukový terorismus Pudovkina a Ejzenštejna (přes veškerou lásku k nim). Zároveň není jistě těžké pochopit, proč se celá avantgarda a všichni, kterým šlo o zdokonalení filmu, nechali uhranout Clairem a Pudovkinem, tj. inteligentním šarmem nebo ideově-formálním extremismem, ale když měli před sebou první obrazy z BOUDU Z VODY VYTAŽENÝ, motorovou loď plující po Seině, nákladní auta drnčící po nábřeží, nepřipadalo jim, že vidí něco závratného. A další podivuhodná věc je, že Renoirovy první zvukové filmy nezískaly během desetiletí podobnou patinu, která kráší Claira nebo „avantgardní zvukové filmaře“, že Renoirova kvalita se zdá být méně „historická“. Uměním postavit fikci do viditelné reality, (kterou už dnes mimo plátno nenajdeme) se Renoir ubránil i tak „krásnému stárnutí“, jaké například Carnéovi přiznává Truffaut.

Pracovní výběr dalších zlomů k posouzení:

nesporné zlomy

- nástup velké éry „výmarského filmu“: 1919 (debutují Murnau a Lang, Ruttmann natáčí první abstraktní filmy, vzniká KABINET DOKTORA CALIGARIHO)
- úpadek švédského filmu: 1924 – po odchodu Sjöstroma a Stillera
- konec „výmarského filmu“: 1933
- počátek francouzské nové vlny v krátkém filmu (1955) a v dlouhém hraném (1958)
- 1963: začíná československá nová vlna
- nástup německé nové vlny v dlouhém hraném filmu (od roku 1965: ROZLOUČENÍ SE VČEREŠKEM, NEUSMÍŘENÍ, DOPIS)
- zlatá éra německého experimentálního filmu (od roku 1967)
- nástup české školy animovaného filmu po (díky) znárodnění kinematografie: 1945
- import evropské moderny do Japonska: 1926 – Kinugasova ŠÍLENÁ STRÁNKA

1) „Teze o prudkém úpadku ‚filmovosti‘ po nástupu zvuku je pravdivá, vymykají se z ní právě jen ti nejvýznamnější režiséři: Ruttmann, Vigo, Lubitsch, Epstein, Pudovkin, Ophüls, Barnet, Vertov, Dreyer, Sternberg, Lang, Pabst, Hitchcock, Chaplin, Clair, Buñuel, Gance, Ejzenštejn... s výjimkou Renoira prakticky všichni ponejprv zastánci kontrapunktického užití zvuku (jak dokumentují jejich díla z této doby). Po roce posledního vzepětí ekonomicky už odepsaného německého filmu (1929) následoval přibližně v letech 1932 – 1933 definitivní konec určitého pojetí kinematografie a nejlepší filmy z této sezóny se staly jeho ‚labutí písni‘. Kolem roku 1933 – 1934 našel hraný zvukový film na dlouhou dobu svůj tvar.“ Milan D. Klepikov, *Německý film „Výmarské republiky“ ve světle multikulturních vlivů*. Rkp., Praha 2000 (uloženo na FF UK), s. 76.

– objev japonského filmu Západem: 1950 (RAŠOMON), následuje opožděné objevování starších filmů Mizoguchiho, Ozua...

– mezníky formální renesance amerického filmu za války: OBČAN KANE, ODPOLEDNÍ OSIDLA, působnost emigrantů (Renoir, Lang, Clair, Ophüls, Fischinger aj.) a posílení avantgardy (McLaren, Buteová, Crockwell, bratři Whitneyové, Harry Smith)

– počátek experimentální éry v Rakousku: 1955 – Kubelkova MOZAIKA V DŮVĚŘE

nesporné, ale málo zkoumané zlomy

– 1971 až 1972: citelný kvantitativní útlum experimentálního filmu v celé západní Evropě

– 1973 až 1977: krátká éra otevřeného zobrazování sexuality a nahoty v uměleckém filmu (se slábnoucími dozvuky do osmdesátých let): Ošima, Ferreri, Jancsó, Bertolucci, Fellini, Pasolini...

– období největší myšlenkové i výrazové stagnace: první polovina padesátých let, devadesátá léta

– realismus barvy ve filmu: prosazuje se teprve na konci šedesátých let, kolem 1969 až 1970 (NĚŽNÁ, OUT ONE, TRISTANA aj.)

debuty, které ovlivní běh národní kinematografie

– USA 1908: Griffith, 1914: Chaplin, 1940: Welles

– Velká Británie 1925: Hitchcock

– Švédsko 1945: Bergman

debut jednoho tvůrce jako „zlom“

– 1928/29: ANDALUSKÝ PES

zlom ve vztahu reality a filmu

– v rovině konceptu: druhá polovina šedesátých let (P. Weibel, V. Exportová)

– ve výsledku: 1969 – „přechod bez doteku“ v Rivettově OUT 1: NOLI ME TANGERE

hvězdné hodiny kinematografie:

– nejbohatší období na myšlenkově i formálně nejodvážnější díla: 1929, 1969 = dva „svaté roky“

– 1966: souběžný vznik tří z hlavních děl „zlatého fondu“: PERSONA, A CO DÁLE, BALTAZARE, ANDREJ RUBLEV

konkurující zlomy

– hlavní mezník nástupu moderny v hraném filmu: 1953 – Rosselliniho CESTA PO ITÁLII, negativní přijetí

– 1959: Antonioniho DOBRODRUŽSTVÍ, pozitivní skandál, větší připravenost a vstřícnost kritiky vůči „tématu odcizení“, souběžnost s nástupem „moderny“ v ostatních kinematografiích. Rosselliniho pocítili jako „přelom“ jen nemnozí: Rohmer prožívá STROMBOLI jako své náhlé zásadní kritické prožření, Rivette píše po zhlédnutí CESTY PO ITÁLII svůj „Dopis Rossellinimu“

lámání talentů

– 1974/75 čili: kdo hledá morální dno českého filmu...

opožděný zlom

– politicky i formálně nejradikálnější filmy československé nové vlny přicházejí do kin nebo vznikají teprve v prvních měsících po okupaci (OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME, UCHO, 322, PTÁČKOVÉ, SIROTCI A BLÁZNI, EDEN A POTOM, ŽERT, VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI, DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC)

– 1964: anachronismus („nefilmovost“), který se prosadí – Dreyer (GERTRUD) a jeho následovníci: Oliveira, Rohmer, Straub

bez záruky (subjektivní)

– 1915 až 1920: nuda němého filmu: *po* ztracené anarchické kráse prvních dvaceti let, *za* ustanovení jednotné délky dlouhých filmů, *před* obrazovou a montážní dynamizací dvacátých let

zlom, který se nedochoval

– 1910: počátky abstraktního filmu v Itálii, Arnaldo Ginna/Bruno Corra

– 1947: jednorázový pokus o avantgardní film v poválečných Čechách: *Studie o zlomku skutečnosti* Vratislava Effenbergera

interpretace zlomu

– 1942: zrodil se neorealismus za války ze skryté protirežimní opozice, nebo byl „levo-bočkem“ lásky Mussoliniho juniora k filmu?

zapomenuté (anarchické) využití zvukového filmu: 1930 – 1932

NOC NA KŘÍŽOVATCE (Renoir), PŘEDMĚSTÍ (Barnet), UPÍR (Dreyer), ČÍSLO SEDMNÁCT (Hitchcock), DEZERTÉR (Pudovkin), ZÁVĚŤ DOKTORA MABUSE (Lang), ZLATÝ VĚK (Buñuel)

Milan D. Klepikov, PhD. (1965)

Do roku 1999 publikující pod jménem Milan Doinel, absolvent filmové vědy na FF UK v Praze, působí jako filmový historik a dramaturg promítací síně NFA Ponrepo.

(Adresa: Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00 Praha 3)

Citované filmy:

A co dále, *Baltazare* (Au hasard, Balthazar; Robert Bresson, 1966), *Andaluský pes* (Un Chien andalou; Luis Buñuel, 1928), *Andrej Rublev* (Andrej Rublov; Andrej Tarkovskij, 1966), *Ať žije Mexiko* (Que Viva Mexico! Sergej M. Ejzenštejn, 1931), *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925), *Boudu z vody vytažený* (Boudu sauvé des eaux; Jean Renoir, 1932), *Cesta po Itálii* (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1953), *Černý pirát* (The Black Pirate; Albert Parker, 1926), *Číslo sedmnáct* (Number Seventeen; Alfred Hitchcock, 1932), *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, 1969), *Dezertér* (Dezertir; Vsevolod Pudovkin, 1933), *Dobrodružství* (L'avventura; Michelangelo Antonioni, 1959), *Dopis* (Der Brief; Vlado Kristl, 1966), *Eden a potom* (Alain Robbe-Grillet,

1970), *Fena* (La Chienne; Jean Renoir, 1931), *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964), *Hořící dům* (Der brennende Acker; Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Idioti* (Idioterne; Lars von Trier, 1998), *Interview* (Interview; Federico Fellini, 1987), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Lovers* (Jean-Marc Barr, 1999), *Mozaika v důvěře* (Mosaik in Vertrauen; Peter Kubelka, 1955), *Napoleon* (Napoleon vu par Abel Gance; Abel Gance, 1927), *Neusmíření* (Nicht versöhnt; Jean-Marie Straub, 1965), *Něžná* (Une Femme douce; Robert Bresson, 1969), *Noc na křižovatce* (La Nuit du carrefour; Jean Renoir, 1932), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Odpolední osidla* (Meshes of the Afternoon; Maya Deren, Alexandr Hackenschmied, 1943), *Out 1: Noli me tangere* (Jacques Rivette, 1970), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Předměstí* (Okraina; Boris Barnet, 1933), *Ptáčkové, sirotci a blázni* (Juraj Jakubisko, 1969), *Rašomon* (Rashomon; Akira Kurosawa, 1950), *Rodinná oslava* (Festen; Thomas Vinterberg, 1998), *Rozdělení ohně* (Construire un feu; Claude Autant-Lara, 1927), *Rozloučení se veřejně* (Abschied von Gestern; Alexander Kluge, 1966), *Stromboli, země boží* (Stromboli, terra di Dio; Roberto Rossellini, 1950), *Šílená stránka* (Kurutta ippejdži; Teinosuke Kinugasa, 1926), *Tanec v temnotách* (Dancer in the Dark; Lars von Trier, 2000), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970), *Tristana* (Luis Buñuel, 1970), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich Wilhelm Murnau, 1921), *Velká železniční loupež* (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter, 1903), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Vyhnání z ráje* (Věra Chytilová, 2001), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930), *Žert* (Jaromil Jireš, 1968), *322* (Dušan Hanák, 1969).

SUMMARY

BREAK POINT

Milan D. Klepikov

Those who will not themselves be involved in creating the map of history, will find it invaded by the occupying forces of cliché and misinterpretation. This is not idle scare-mongering. Various popular "film chronicles" are continually being published, occasionally also in the Czech Republic, whose main consequence (aim?) is the affirmation of all traditional ideas about the development of film. Everything must be precisely categorised in a manner to which we are accustomed, quality assessments remain unchanged, and what was neglected in the past remains unknown. We will also find the need to ensure the conformity of film history with contemporary popular film (since everything else is marginalised), which then ceremoniously stands at the end of film history as its ironical punch-line.

The revenue of film, if converted into real costs, is unquestionably a tangible yardstick, however meaningless for the estimation of its artistic qualities. Nevertheless, this yardstick plays a traditionally significant role in Anglo-Saxon books about film, which border on the scientific and popular. The issue begins to assume a fatal aspect when projected retrospectively into the evaluation of films of the past, and not only American production. Even in the minds of many, certainly distinguished, European filmmakers, Hollywood centralism has its secure position. Dozens of films by Dreyer, Vigo, Stroheim and Rossellini which were not box-office hits – and even worse, they were never "nominated for a nomination" – are perhaps facing neglect for the second time, in this case definitively: they do not fulfil the fundamental criteria for the history of film during an era of globalisation. I hope I am exaggerating.

(The author, for his part, is attempting in this text to repay his levy on the spirit of the times by submitting his "cinematographic revolutions", suitable for the (re)appraisal of the patient reader, without any chronological or other order).

Translated by Linda Paukertová

Články

FILM ATRAKCÍ:
RANÝ FILM, JEHO DIVÁCI
A AVANTGARDA

Tom Gunning

V roce 1922, pln vzrušení z filmu Abela Gance KOLO ŽIVOTA, pokusil se Fernand Léger definovat něco z radikálních možností filmu. Potenciál tohoto nového umění nespočívá v tom, že „napodobuje pohyby přírody“, ani v „mylné cestě“ jeho podobnosti s divadlem. Jedinečnost jeho síly spočívá v tom, že „umožňuje vidět obrazy“.¹⁾ Domnívám se, že právě toto využití viditelnosti, akt předvádění a ukazování je u filmu před rokem 1906 nejvýraznější. Inspirace, již odsud čerpala avantgarda prvních desetiletí dvacátého století, by měla být znovu probádána.

Texty prvních modernistů (futuristů, dadaistů a surrealistů) o filmu se podobají Légerovým: nadšení pro toto nové médium a jeho možnosti a zároveň zklamání nad tím, jakým směrem se již rozvinul, nad jeho otročským napodobováním tradičních uměleckých forem, zvláště divadla a literatury. Fascinaci *potenciálem* média (a doprovodné fantazírování o záchraně filmu z otroctví jemu cizích a zastaralých forem) můžeme chápat z mnoha různých hledisek. Chci ji použít k osvětlení tématu, k němuž jsem již dříve přistupoval z jiného stanoviska, totiž zvláštního heterogenního vztahu, který je mezi filmy z období přibližně před 1906 vůči pozdější produkci a vůči tomu, jak vnímání této heterogenosti naznačuje novou koncepci dějin kinematografie a filmové formy. Na tomto tématu jsem spolupracoval s André Gaudreaultem.²⁾

Dějiny rané kinematografie, stejně jako dějiny kinematografie obecně, jsou psány a teoreticky rozpracovány pod nadvládou narativních filmů. První filmoví tvůrci jako Smith, Méliès a Porter byli zkoumáni především z hlediska jejich přínosu vůči filmu jako vyprávějícímu médiu, zejména z hlediska dějové skladby. I když takové přístupy nejsou úplně scestné, jsou jednostranné a potenciálně deformují jak práci těchto filmových tvůrců,

1) Fernand Léger, *A Critical Essay on the Plastic Qualities of Abel Gance's Film The Wheel*. In: Edward Fry (Ed.), *Functions of Painting*. New York 1973, s. 21.

2) Viz moje články *The Non-Continuous Style of Early Film*. In: Roger Holman (Ed.), *Cinema 1900 – 1906*. Bruxelles 1982; *An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and its Relation to American Avant Garde Film*. In: John L. Fell (Ed.), *Film Before Griffith*. University of California Press 1983, s. 355 – 366. A náš společný text, který přednesl André Gaudreault v Cerisy na konferenci o historii filmu (srpen 1985) *Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?* Rovněž bych chtěl upozornit na důležitost mých diskusí s Adamem Simonem a naději, že budeme dále zkoumat historii a archeologii filmového diváka.

tak skutečné síly, které film před rokem 1906 utvářely. Několik poznámek ukáže, že film nebyl zpočátku ovládán narativním impulsem, který měl na toto médium rozhodující vliv později. Předně je zde nesmírně důležitá úloha, kterou hrály v počátcích kinematografie filmové aktuality. Zkoumání filmů chráněných autorskými právy ve Spojených státech ukazuje, že filmové aktuality převažovaly nad hranými filmy až do roku 1906.³⁾ Lumièrovska tradice „ukazovat svět na dosah ruky“ pomocí cestopisných filmů a aktualit s odchodem Cinématographu z filmové tvorby nezmizela.

Ale i ve sféře mimo filmové aktuality – které se někdy říká „mélièsovská tradice“ – hraje vyprávění zcela odlišnou úlohu než v tradičním narativním filmu. Méliès sám při diskusi o své pracovní metodě prohlásil: „Scénářem, ‚fabulí‘, ‚obsahem‘ děje jsem se zabýval až naposled. V takovém případě skutečně scénář neměl žádný význam, protože sloužil jen jako ‚záminka‘ inscenace, triků nebo efektně hravých obrazů.“⁴⁾

Ať už jsou rozdíly, které nacházíme mezi Lumièrem a Mélièsem, jakékoli, neměly by představovat protiklad mezi narativní a ne-narativní filmovou tvorbou, alespoň podle toho, jak ji chápeme dnes. Spíše je můžeme spojit v koncepci, která vidí film nejen jako způsob vyprávění příběhů, ale spíš jako způsob prezentace série pohledů divákovi, která je fascinující jejich iluzorní mocí (ať už je to realistická iluze pohybu, kterou prvním divákům nabízel Lumière, nebo magická iluze vytvořená Mélièsem) a exotikou. Jinak řečeno, domnívám se, že vztah, který si k divákovi vytvářely filmy Lumièrovy i Mélièsovy (i mnohých dalších tvůrců před rokem 1906), měly společný základ, odlišný od primárních diváckých vztahů vytvořených narativním filmem po roce 1906. Pro toto rané pojetí filmu mám pojem „film atrakcí“. Domnívám se, že tato koncepce ve filmu převládá až do let 1906 – 1907. Ačkoli se liší od fascinace vyprávěním příběhů, již film využívá od časů Griffithových, není vůči ní nezbytně v protikladu. Když začaly převažovat filmové příběhy, film atrakcí nezmizel, spíš se stáhl do podzemí: jednak do určitých avantgardních postupů, jednak jako složka dějových filmů, která je zřetelnější u některých žánrů (například u muzikálu).

Co je přesně film atrakcí? Předně je to film zakládající se na vlastnosti, kterou obdivoval Léger: schopnosti něco *ukázat*. Oproti voyeurskému aspektu narativního filmu, jak jej analyzoval Christian Metz,⁵⁾ je to film exhibicionistický. Jeden aspekt raného filmu, o němž jsem psal v jiných článcích, je symbolický pro takový rozdílný vztah filmu atrakcí k divákovi: opakované pohledy herců do kamery. To, co se později považuje za narušení realistické iluze filmu, se zde používá velmi živě a vytváří kontakt s diváky. Od komediantů šklebících se do kamery až po neustálé klanění a gesta eskamotérů v kouzelnických filmech, je to film, který předvádí svou viditelnost a přeje si vystoupit ze světa fikce uzavřeného do sebe a dožaduje se pozornosti diváka.

3) Robert C. Allen, *Vaudeville and Film: 1895 – 1915, A Study in Media Interaction*. New York 1980, s. 159, 212n.

4) George Méliès, *Importance du scénario*. In: Georges Sadoul, *George Méliès*. Paris 1961, s. 118. (Pozn. red.: Georges Méliès, *Význam scénáře*. In: Georges Sadoul, *George Méliès*. Praha 1966, s. 68 – 70, cit. s. 70.)

5) Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana University Press 1982, zvláště s. 58 – 80, 91 – 97. (Pozn. red.: Ch. Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 77 – 86, 101 – 106.)

Exhibicionismus se stává doslovným v řadě erotických filmů, které v rané filmové tvorbě hrají důležitou roli (jeden katalog firmy Pathé nabízí vedle Pašijových her i „scènes grivoise d'un caractère piquant“, erotické filmy často zobrazující úplnou nahotu) a v pozdějších letech byl rovněž zahrnut do podzemí. Jak to ukázal Noël Burch ve svém filmu *OPRAVA: JAK JSME SE DOSTALI DO FILMU* (1979), film jako *NEVĚSTA JDE SPÁT* (1902) odhaluje základní konflikt mezi touto exhibicionistickou tendencí raného filmu a zrodem fiktivní diegeze. Žena se před spaním svléká a její nový manžel ji za zástěnou pozoruje. Nevěsta však svůj erotický striptýz dělá pro kameru a diváka, mrká na nás a usmívá se v erotickém předvádění.

Jak zdůrazňuje citát z Mélièse, trikový film, snad nejrozšířenější filmový žánr mimo aktuality před rokem 1906, je sám řadou předvádění a kouzelnických atrakcí spíše než jednoduchý skeč s vyprávěcí souvislostí. Mnoho trikových filmů je v podstatě bez zápletky, jen řada proměn spojených nepatrnou souvislostí a určitě se v ní nevytvářejí postavy. Bylo by však chybou pohlížet i na trikové filmy se zápletkou, jako je například *CESTA NA MĚSÍC*, jako na předchůdce pozdějších narativních struktur. Příběh je prostě rámem, na nějž je možné napnout plátno magických možností filmu.

Způsoby předvádění v počátcích filmu také odrážejí tento nedostatek zájmu vytvořit na plátně soběstačný narativní svět. Jak ukázal Charles Musser,⁶⁾ první provozovatelé kin měli značný vliv na filmy, které promítali; zakoupené filmy v podstatě přestříhávali a dodávali k nim řadu doplňků mimo plátno, jako například zvukové efekty nebo mluvený komentář. Nejvýraznější to bylo patrně u Hale's Tours, největšího řetězce kin, v nichž se do roku 1906 uváděly pouze filmy. Nejenže filmy obsahovaly nenarativní sekvence zabírané z pohybujících se vozidel (obvykle vlaků), ale také sál byl upraven jako železniční vagon, průvodčí kontroloval lístky a zvukové efekty napodobovaly klepání kol a syčení vzduchových brzd.⁷⁾ Takové divácké zážitky se víc blíží pouťovým atrakcím než tradicím opravdového divadla. Vztah mezi filmy a vznikem velkých zábavních parků jako je třeba Coney Island na přelomu století poskytuje úrodnou půdu pro znovupromyšlení kořenů rané kinematografie.

Rovněž bychom neměli nikdy zapomenout, že od prvních let výstavnictví byl film sám atrakcí. Tehdy chodili návštěvníci na výstavy spíš proto, aby viděli předváděné kinematografické stroje (nejnovější technický zázrak následující hned za hojně vystavovanými stroji a divy jako byly Roentgenovy paprsky nebo předtím fonograf), než aby se dívali na filmy. Na plakátech se neinzerovaly filmy jako *RODINNÁ SNÍDANĚ* nebo *BLACK DIAMOND EXPRESS*, ale Cinématograph, Biograph nebo Vitascope. I po počátečním období novosti pokračují příležitosti ukázat možnosti filmu, a to nejen v kouzelnických filmech. Mnoho detailů v raném filmu se liší od pozdějšího používání této techniky právě proto, že nepoužívají zvětšení jako interpunkci ve vyprávění, ale jako atrakci svého druhu. Střih detailu v Porterově *ROZMAŘILÝ OBCHODNÍK OBUVÍ* (1903) by mohl anticipovat pozdější pravidla kontinuity, ale jeho hlavním motivem je tu opět čistý exhibicionismus, když dáma nadzdvihne lem sukně a vystaví všem na odiv svůj kotník. Filmy Biographu

6) Charles Musser, *American Vitagraph 1897 – 1901*. „Cinema Journal“ 22, 1983, č. 3, s. 10.

7) Raymond Fielding, *Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture*. In: J. L. Fell (Ed.), c. d., 116 – 130.

jako jsou FOTOGRAFOVANÁ ZLODĚJKA (1904) a CHULIGÁN VE VĚZENÍ (1903) jsou tvořeny jediným záběrem, v němž se kamera přibližuje k hlavní postavě, až se octne v polocelku. Zvětšení není výrazem narativního napětí; je samo o sobě atrakcí a smyslem filmu.⁸⁾

Termín „atrakce“ má samozřejmě počátek u mladého Sergeje Michailoviče Ejzenštejna a jeho pokusu najít nový model a způsob analýzy divadla. Ve svém hledání „jednotky impresie“ divadelního umění, základu analýzy, která by podkopala realistické zobrazující divadlo, narazil Ejzenštejn na termín „atrakce“.⁹⁾ Atrakce agresivně podrobuje diváka „smyslovému nebo psychologickému dopadu“. Podle Ejzenštejna by se divadlo mělo skládat z montáže takovýchto atrakcí a vytvářet vztah zcela odlišný od jeho pohroužení do „iluzorní napodobivosti“.¹⁰⁾ Volím tento termín částečně proto, abych podtrhl vztah k divákovi, který má tato praxe pozdější avantgardy společný s raným filmem: vztah exhibicionistické konfrontace spíše než diegetického pohroužení. Je samozřejmé, že „experimentálně regulovaná a matematicky kalkulovaná“ montáž atrakcí, jak ji požaduje Ejzenštejn, se nesmírně odlišuje od těchto raných filmů (stejně jako se bude lišit každý vědomě protichůdný způsob od filmu populárního).¹¹⁾ Je však důležité uvědomit si kontext, z něhož Ejzenštejn termín vybral. Tehdy jakož i dnes byla „atrakce“ termínem ze zábavního parku a pro Ejzenštejna i jeho přítele Jutkeviče představovala především jejich oblíbenou pouťovou atrakci – horskou dráhu, která byla tehdy v Rusku známá pod názvem Americké hory.¹²⁾

Zdroj je významný. Nadšení začátků avantgardy pro film bylo přinejmenším zčásti nadšením pro masovou kulturu, jež vznikala na začátku století, nabízela nový podnět obecenstvu kulturně nepřizpůsobenému tradičnímu umění. Je důležité, abychom toto nadšení pro populární umění nebrali jen jako prosté gesto *épater les bourgeois*. Zábavní průmysl se od druhého desetiletí dvacátého století nesmírně rozvíjel a byl stále více přijímán kulturou střední třídy (neboť ta se mu přizpůsobila), a proto je těžké porozumět osvobození, jež nabízela populární zábava na začátku století. Domnívám se, že to byla právě exhibicionistická kvalita lidového umění z přelomu století, která je učinila přitažlivým pro avantgardu – jeho svoboda od tvorby diegeze a důraz na přímý podnět.

Když psal Marinetti o varietním divadle, nejen že chválil jeho estetiku úžasu a dráždivosti, ale hlavně to, že vytvořilo nového diváka, který se ostře liší od „statického“, „tupého voyeur“ tradičního divadla. Divák ve varieté se cítí přímo osloven podívanou a přidává se, zpívá sebou, provokuje herce.¹³⁾ Pojednáváme-li o počátcích filmu

8) Chtěl bych poděkovat Benu Brewsterovi za jeho připomínky po původním přednesení této práce, v nichž zdůraznil, jak důležité je uvést zde tento aspekt kina atrakcí.

9) S. M. Eisenstein, *How I Became a Film Director*. In: *Notes of a Film Director*. Moscow, Foreign Language Publishing House, nedat., s. 16. (Pozn. red.: S. M. Ejzenštejn, *Jak jsem se stal režisérem*. In: Týž, *Kamerou, tužkou i perem*. Praha 1961, s. 55 – 64.)

10) S. M. Eisenstein, *Montage of Attractions*. „The Drama Review“ 18, 1974, č. 1 (březen), 78n. (Pozn. red.: Pouhý fragment viz S. Ejzenštejn, *O stavbě uměleckého díla*. Praha 1963, s. 8n.)

11) Tamtéž.

12) Yon Barna, *Eisenstein*. Indiana University Press, 1973, s. 59.

13) *The Variety Theatre 1913*. In: Umbro Apollonio (Ed.), *Futurist Manifestos*. New York 1973, s. 127.

archivářským a akademickým způsobem, riskujeme, že nám unikne jeho podstatný vztah k vaudevillu, místu, kde se především předváděl přibližně až do roku 1905. Film se objevoval jako jedna z atrakcí na programu vaudevillu, obklopen spoustou s ním nespojujících činností v nenarrativním a dokonce i v téměř nesmyslném sledu představení. I když byly krátké filmy uváděny v nickleodeonech, které na konci tohoto období vznikaly, byly vždy předváděny ve varietním formátu, trikové filmy „obloženy“ fraškami, aktualitami, „ilustrovanými písněmi“ a dosti často i lacinými varietními výstupy. Právě tato nenarrativní různorodost se stala terčem útoků reformních skupin po roce 1910. Průzkum lidové zábavy tehdy zjistil, že varieté „závisí na umělém, spíše než na přirozeném a rozvíjejícím se lidském zájmu, protože výstupy nemají žádnou nezbytnou a zpravidla ani skutečnou souvislost“.¹⁴⁾ Jinými slovy, žádný příběh. Večer ve varietním divadle byl jako vyjížďka tramvají nebo rušný den v přeplněném městě, což podle této reformní skupiny střední třídy podněcuje nezdravou nervozitu. Právě takový umělý podnět si Marinetti a Ejzenštejn chtěli vypůjčit od populárního umění, vnést jej do divadla a zorganizovat populární energii k radikálním účelům.

Co se stalo s filmem atrakcí? Období od roku 1907 asi do roku 1913 představuje opravdovou *narativizaci* filmu a vrcholí nástupem celovečerních filmů, které radikálně změnilly varietní formát. Film si jasně vzal činoherní divadlo za svůj model a začal produkovat slavné herce ve slavných hrách. Transformace filmového diskursu, kterou zosobňuje D. W. Griffith, připoutala filmový signifikant k vyprávění příběhů a vytváření v sobě uzavřeného diegetického universa. Pohled do kamery je tabuizován a filmové prostředky se mění z hravých „triků“ – filmových atrakcí (Méliès na nás gestikuluje, abychom si všimli, jak dáma mizí) – na prvky dramatického výrazu, vstupy do psychologie postavy a do světa fikce.

Bylo by ovšem příliš snadné se na to dívat jako na příběh Kaina a Abela, v němž vyprávění zardousí rodící se možnosti mladé ikonoklastické formy zábavy. Tak, jako forma varieté v jistém smyslu přežila ve filmových palácích dvacátých let (s týdeníkem, kresleným filmem, zpěvem diváků, orchestrem a někdy varietními výstupy podřízenými narrativnímu *celovečernímu* filmu, ale stále ještě společně s ním existujícími), zůstává systém atrakce podstatnou součástí populární kinematografie.

Film s honičkou ukazuje, jak ke konci tohoto období (v podstatě 1903 až 1906) již probíhala syntéza atrakcí a vyprávění. Honička byla původním a vpravdě narrativním žánrem filmu, poskytovala model kauzality a lineárnosti a zároveň základní skladebné continuity. Film jako byl OSOBNÍ ZPRÁVA od společnosti Biograph (1904, v mnoha ohledech model pro filmové honičky) ukazuje vznik narrativní lineárnosti, když francouzský šlechtic běží jako o život před snoubenkami, s nimiž se roztrhl pytel po zveřejnění osobního inzerátu. Když však skupinka mladých žen pronásleduje svoji kořist směrem ke kameře, nachází v každém záběru nějakou menší překážku (plot, strmý kopec, potok), která ji pro diváka zpomalí a slouží jako minipauza v odvíjejícím se vyprávění. Zdá se, že společnost Edison Company si to zvlášť uvědomovala, protože nabídla vlastní plagiátovou verzi tohoto filmu (JAK SE FRANCOUZSKÝ ŠLECHTIC OŽENIL NA INZERÁT V NEW YORK HERALD) ve dvou podobách, jako kompletní film nebo jako samostatné záběry, takže bylo možné

14) Michael Davis, *The Exploitation of Pleasure*. New York 1911.

koupit libovolný záběr žen pronásledujících tohoto muže bez úvodní příhody nebo závěru vyprávění.¹⁵⁾

Jak ukázala Laura Mulveyová ve zcela jiném kontextu, dialektika mezi podívanou a příběhem byla látkou pro mnohé klasické filmy.¹⁶⁾ Donald Crafton ve své studii *The Pie and the Chase* ukázal, jak groteska vytváří rovnováhu mezi ryzí podívanou gagu a rozvojem vyprávění.¹⁷⁾ Velké filmové spektakly tradičně prokazovaly, že jsou hodny toho jména, když kromě děje zdůrazňovaly momenty čistě vizuálních podnětů. Kupříkladu BEN-HUR z roku 1925 se uváděl v jednom bostonském kině s časovým rozvrhem, oznamujícím dobu největších atrakcí:

8:35 Betlémská hvězda
8:40 Osvobození Jeruzaléma
8:59 Pád domu Hurů
10:29 Poslední večeře
10:50 Shledání¹⁸⁾

Reklamní taktika Hollywoodu vyjmenovat důležité okamžiky filmu, každý ozdobený příkazem „Musíte vidět!“, ukazuje tuto základní sílu atrakce, skrývajíc se pod pláštěm dějového usměrnění.

Zdá se, že jsme se dostali daleko od premis avantgardy, u nichž naše diskuse o počátcích filmu začala. Je však důležité, že radikální různorodost, kterou nacházím v raném filmu, nemůžeme považovat za vpravdě opoziční program, neslučitelný s rozvojem narativního filmu. Byl by to příliš sentimentální a příliš ahistorický pohled. Film jako VELKÁ ŽELEZNIČNÍ LOUPEŽ (1903) ukazuje oběma směry: k přímému útoku na diváka (efektně zvětšený psanec nám střílí pistolí přímo do obličeje) a směrem k lineární narativní kontinuitě. Je to dvojznačné dědictví raného filmu. Současné filmové spektakly v jistém smyslu znovu potvrdily, že mají kořeny v podnětech a karnevalových jízdách, v tom, co bychom mohli nazvat filmem efektů spielbergovsko-lucasovsko-coppolovským filmem efektů.

Efekty jsou ovšem jen zkrocené atrakce. Marinetti a Ejzenštejn chápali, že se napojili na zdroj energie, která bude potřebovat soustředění a zintenzivnění, aby naplnila své revoluční možnosti. Ejzenštejn i Marinetti měli v plánu přehnat dopad na diváka, Marinetti navrhoval doslova je přilepit ke sedadlům (zničené šaty by se po představení zaplatily) a Ejzenštejn navrhoval umístit pod ně bouchací kuličky. Každá změna v historii filmu znamená i změnu v tom, jak oslovuje diváka a každé období si diváka utváří novým způsobem. V americkém avantgardním filmu, v němž se tradice kontemplativní subjektivity ubírala svou (často velmi slavnou) cestou, je možné, že tento raný filmový karneval a formy lidové zábavy ještě stále poskytují dosud nevyčerpaný zdroj – jakýsi lunapark

15) David Levy, *Edison Sales Policy and the Continuous Action Film 1904 – 1906*. In: J. L. Fell (Ed.), c. d., 207 – 222.

16) Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. „Screen“ 16, 1975 č. 3 (podzim), s. 6 – 18. (Pozn. red.: L. Mulveyová, *Vizuální rozkoš a narativní film*. „Illuminace“ 5, 1993, č. 3, s. 43 – 52.)

17) Práce přednesená na konferenci FIAF o grotesce v květnu 1985 v New York City.

18) Nicholas Vardac, *From Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*. New York 1968, s. 232.

avantgardy, jehož nikdy dominantní, přesto však neustále vnímaný proud můžeme sledovat od Mélièse a Bustera Keatona, přes ANDALUSKÉHO PSA a Jacka Smithe.

Přeložila Karla Hyánková

Přeloženo z anglického originálu:

Tom Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*.

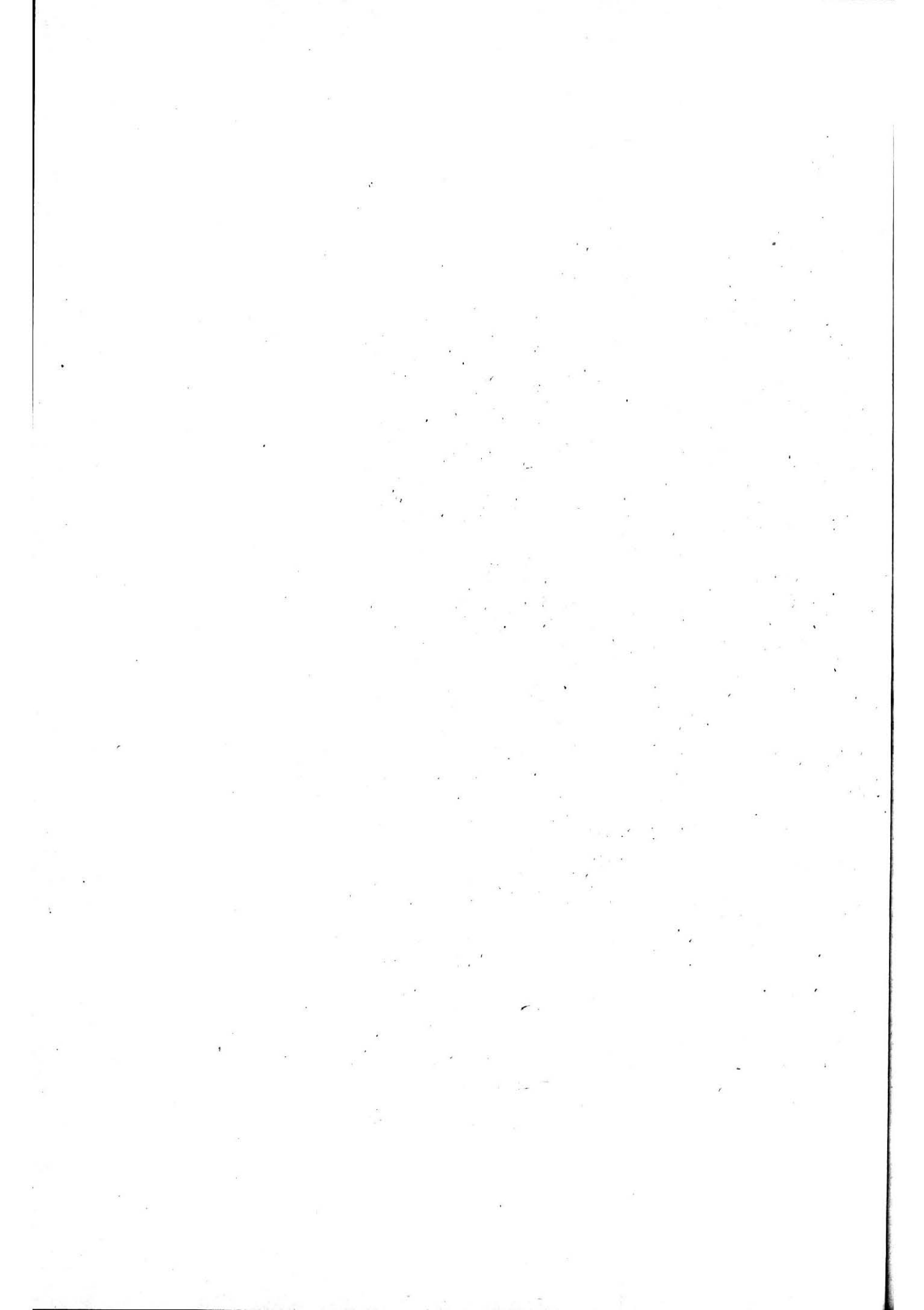
In: Robert Stam – Toby Miller (Ed.), *Film and Theory. An Anthology*.

Blackwell Publishers, Malden, MA – Oxford 2000, s. 229 – 235.

Copyright © Blackwell Publishers Ltd, 2000

Citované filmy:

Andaluský pes (Un Chien andalou; Luis Buñuel, 1928), *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925), *Black Diamond Express* (The Black Diamond Express; spol. Edison, 1896), *Cesta na Měsíc* (Le Voyage dans la lune; Georges Méliès, 1902), *Fotografovaná zlodějka* (Photographing a Female Crook; spol. Biograph, 1904), *Chuligán ve vězení* (Hooligan in Jail; spol. Biograph, 1903), *Jak se francouzský šlechtic oženil na inzerát v New York Herald* (How a French Nobleman Got a Wife Through the „New York Herald“ Personal Columns; Edwin S. Porter, 1904), *Kolo života* (La Roue; Abel Gance, 1921), *Nevěsta jde spát* (La Mariée se couche, 1902), *Oprava: Jak jsme se dostali do filmu* (Correction, Please: How We Got into Pictures; Noël Burch, 1979), *Osobní zpráva* (Personal; spol. Biograph, 1904), *Rodinná snídane* (Le Déjeuner de bébé; Louis Lumière, 1895), *Rozmařilý obchodník obuví* (The Gay Shoe Clerk; Edwin S. Porter, 1903), *Velká železniční loupež* (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter, 1903).



Články

NAPOLÉON
PODLE ABELA GANCE*Obrazy, které se dožadují hudby*

Briana Čechová

*V Napoleonovi se mi podařilo dosáhnout hmatatelného posunu
v oblasti filmové formy; dejte průchod své představivosti,
nereagujte ze svého předem daného úhlu pohledu.*

Podívejte se do hloubky...

Abel Gance před premiérou NAPOLEONA v roce 1927

Podíváme-li se na internet, objevíme tam na čtyřicet šest filmů, sedm televizních inscenací a pět televizních seriálů, v nichž hraje významnější roli postava Napoleona Bonaparta, a to mezi uvedenými tituly nenajdeme Brownovu HRABĚNKU WALEWSKOU s Charlesem Boyerem, Kosterovu DÉSIŘÉE s Marlonem Brandem, Vidorovu VOJNU A MÍR s Herbertem Lomem, Bondarčukovo WATERLOO s Rodem Steigerem a řadu dalších. Vedle těch mnoha zápasnických figur s nezbytným kloboukem a rukou na prsou jsme však nuceni se stále vracet k onomu křehkému mladíkovi s dlouhými vlasy, který nám v prvním dojmu zosobňuje více než rozhodného vojevůdce mladistvého volnomyšlenkáře někdy z konce šedesátých let. V jeho pohledu je jistá plachost, ale zařatá brada, výrazné lícní kosti upozorní na zarputilost, silného ducha. Zatímco ostatní představitelé Napoleona se k roli dostali zpravidla pro svůj vzhled, fyzickou podobnost, Albert Dieudonné dobře věděl, že takovou možnost nemá. Rozhodl se tedy Napoleonem stát: oblékl si dobový kostým, vyšvihl se na koňský hřbet a šokovaného Gance překvapil v noci v jeho soukromí, a to v sedle coby Napoleonův duch. Režisér si poté rezignovaně zapsal do deníku: „Je rozhodnuto.“¹⁾

Restaurování Napoleona potřetí

V červnu roku 2000 se v Royal Festival Hall v Londýně uskutečnila stále ještě vzácná událost. Převážně odborné publikum z řad účastníků 56. kongresu Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF) sledovalo po dobu pěti hodin třiceti minut nově restaurovanou

1) Veškeré citace Ganceových deníkových záznamů a poznámky jeho spolupracovníků a přátel pocházejí z knihy: Nelly Kaplan, *Napoléon*. London 1994.

a novým hudebním doprovodem opatřenou verzi filmového monolitu, díla Abela Gance NAPOLEON. Již třetí restaurace NAPOLEONA se ujal jeden z nejvýznamnějších odborníků na tomto poli, Kevin Brownlow, který vyšel z předchozí verze z roku 1980, jíž byl sám autorem, a rozšířil ji o materiál nalezený ve Francouzské cinematéce.²⁾ Tady byly objeveny až tři varianty některých scén, jejichž odchylky se týkaly kvality hereckého projevu i postavení kamery. Významný rozdíl byl například ve scéně zachycující smrt Marata. Tato sekvence byla v nově objevené verzi dokonce dvakrát delší, ale pracovní projekce nakonec naznačila, proč Gance určitou část vystříhl – pravděpodobně kvůli Artaudovu přehnanému líčení. Výrazná je změna mezititulků. Mezititulky starší restaurované kopie neodpovídaly písmu 18. století, ani originálu, v nové kopii je užito písma původního – římského písma pro popis událostí a italiky pro dialogy.

Poté, co Kevin Brownlow dokončil své detailní srovnávání obou materiálů a rozhodl se pro konečný tvar, dostal se v National Film and Television Archive ke slovu tým João Oliveiry. Jeho úkolem bylo vyrobit dupnegativ z kopie z Francie a pak integrovat tento dokonalejší materiál do již existujícího rozmnožovacího materiálu z roku 1980 tak, aby publikum nepoznalo rozdíl. Druhou výzvou bylo původní tónování a virázování originální kopie z dvacátých let. Bylo rozhodnuto užít původní metody barevné lázně, ale změny v technologii projekce představovaly problém. Uhlíková lampa jako světelný zdroj užívaný v roce 1920 produkovala jinak barevný vzhled než dnešní xenonové lampy. Užití původních barev by tedy dnes znamenalo barevný posun při projekci. Proto bylo nutné přizpůsobit barvy soudobému světelnému zdroji.

Zatímco restaurovanou verzi z roku 1980 hudebně doprovodil Carmine Coppola, častý spolupracovník svého syna Francise Forda Coppoly, jenž celou záležitost produkoval, a tak odstartoval znovuvádění němých filmů s novým hudebním doprovodem, o dvacet let později se této možnosti dostalo Carlu Davisovi. Davis se rozhodl využít řady hudebních motivů z Beethovena, který měl, jak známo, k Napoleonovi zvláštní vztah, původně mu věnoval svoji 3. symfonii, *Eroicu*. K Beethovenovi se váže zejména téma Violine, dívky, která je Napoleonovou osobností „zasažena“ stejně jako celá Francie a následuje jej dokonce i do domácnosti jeho novomanželky Joséphine, aby mu mohla v tichosti a oddanosti zůstat nablízku. V nové kopii přibyl právě materiál dokreslující charakter obou žen. S Violine pak Davis spojil hudební motivy Beethovena jediného baletu *Stvoření Prométheova* (sekvence pokusu o sebevraždu) a skladby *Bagatela*. Výjimkou je ovšem velmi důležité téma orla, Ganceova zpodobnění Napoleona jako vůdce-hrdiny. Tyto pasáže inspirovaly Davise k romantickému motivu, jenž se v hudbě 18. století neobjevuje. Otázkou je, zda zejména tady nebyl zkušný a vyhledávaný Davis až příliš doslovný, doslovnější než by si sám Gance představoval. Dynamika, temperament, revoluční duch, tedy rysy, které autora spojují s Beethovenem, jej přivedly k natolik triumfální orchestraci, snaze vyjít režisérovi vstříc, že bychom potom nemohli brát docela vážně jeho slova z roku 1927, kdy vybízel diváky k otevřené představivosti. Davis je místy ve své sdělnosti tak detailní, že pro divákovu fantazii tady nezůstává žádný prostor.

2) Předchozí pokusy o zdokonalení vlastního díla patřily samotnému Ganceovi: NAPOLEON BONAPARTE a BONAPARTE A REVOLUCE. Označují je dohromady číslem jedna.

Srovnání s hudebním doprovodem Carmina Coppoly, který stejně jako Carl Davis slavnostní představení NAPOLEONA před dvaceti lety sám dirigoval, nepřináší nic objevného. Davis i Coppola sice napomohli přiblížení Ganceova díla současnému publiku, rozhodně však zůstali daleko za jeho novátorstvím. Oba nesčetněkrát citují nabízející se Marseillaisu, oba se inspiřují Beethovenem. Davis je snad ve své snaze ztrhnout divákovu pozornost na svou stranu, směrem od obrazu, ještě usilovnější.³⁾ Původní hudba Arthura Honeggera, tedy doprovod, který by měl odpovídat režisérově skutečné představě o kompaktním díle, poprvé zazněl 7. dubna 1927 v Opéra de Paris a zaznamenal velký úspěch.



Albert Dieudonné jako Napoleon

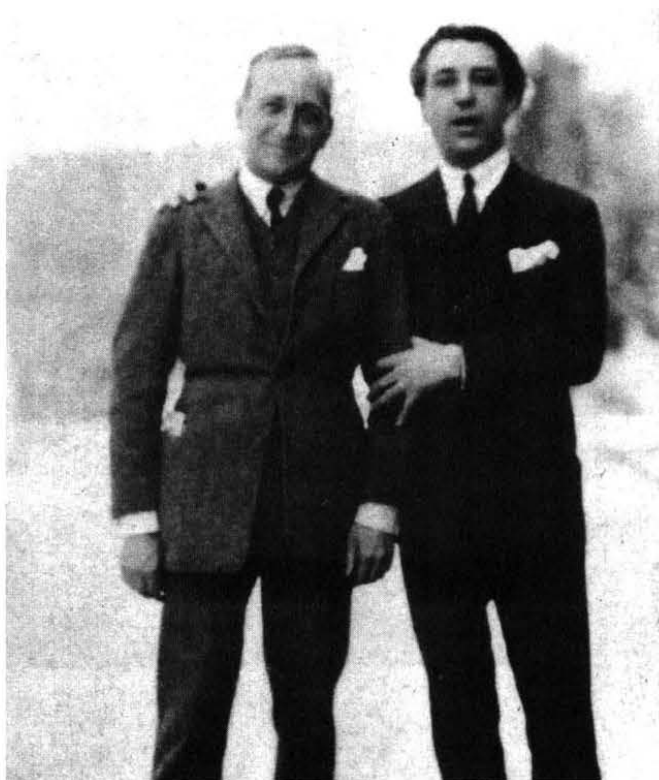
Foto archiv

Scénář pro tři filmy

Stejnou vášň jako pro natáčení měl Gance také pro psaní, pro své „carnets intimes“. Obdiv k Napoleonovi se tak objevuje v jeho zápiscích už v roce 1914, v nichž se zmiňuje o „výjimečné osobnosti výjimečné doby“. Jeho zaujetí historickými velikány je evidentní, neboť v době, kdy již začal pracovat na přípravě filmu o Napoleonovi, ještě uvažoval a řadu věcí také napsal o Kryštofu Kolumbovi. V roce 1935 pak realizoval NESMRTELNÉ MILENCE, životopisný film o Ludwigu van Beethovenovi. Nicméně jeho poznámky o Napoleonově osobě, které předcházejí samotnému psaní scénáře, jsou velmi pečlivé. Nejen, že shromáždil velké množství historického materiálu, ale rovněž na tři sta Napoleonových podobizen.

Jakmile Gance začal psát, psal v hlubokém pohroužení, zcela ponořen do minulosti. Už tehdy si však byl vědom vlastní rozmáchlosti a ve svých denících sám sobě doporučuje střídmost, více „stříhů“. Proti rozkošatělým úvahám a mohutným gestům jej varuje i jeho přítel, kritik a filmař Louis Delluc. Původně totiž Gance zamýšlel dostat se v jediném filmu v historickém čase až k Napoleonově vyhnanství na Svaté Heleně. Ovšem záhy si ujasnil, že by musel natočit místo jednoho díla tři. Na NAPOLEONA nakonec navázal po více než třiceti letech filmem AUSTERLITZ (český distribuční název je matoucí,

3) Alespoň při londýnské premiéře se mu to dařilo. Jeho hřmící nástupy vyvolaly značné sympatie u publika, aplaudujícího už během projekce.



Albert Dieudonné a Abel Gance

Foto archiv

dé dějství ještě zahrnovalo dvě, čtvrté dokonce tři, části. Prolog tvořilo Napoleonovo dětství v internátní koleji v Brienne v prosinci roku 1783.⁴⁾ Poté se ocitneme o devět let později v klubu kordeliérů, kde se vedle Tristana Fleuriho poprvé setkáváme také s jeho dcerou Violine, jež má své významné místo rovněž v části nazvané „Tuileries“. Druhé dějství se odehrává ve znamení Napoleonova pobytu na rodné Korsice, kam přijel rozšířit „revoluční evangelium“ a odkud v poslední chvíli prchá před představiteli anglické moci. Konvent rozhoduje o králově popravě, začíná teror. Napoleonova rodina opouští Korsiku. Ve třetím dějství dovede Napoleon francouzskou armádu k vítězství nad Angličany u Toulonu a stává se ve čtyřiaadvaceti letech generálem. Někdejší pomahači Angličanů jsou krutě potrestáni. V první části čtvrtého dějství, nazvané „Napoleon a teror“, odmítne Napoleon řídit pařížskou pevnost a je zatčen. Tady se setkává s rovněž uvězněnou Joséphine de Beauharnais. Následuje „Zavraždění Marata Charlotte Cordayovou“ a „Termidor“, kdy se mezi oběťmi teroru ocitnou i Robespierre a Saint-Just. V části „Vendemiaire“ žádá Barras Napoleona, aby zachránil Francii. Páté dějství má soukromý charakter: Napoleon se žení s Joséphine, v opuštěném Národním shromáždění pak rozmlouvá s fantómy právě skončené revoluce a slibuje jim boj za univerzální republiku. V závěrečném šestém dějství se mladý generál stává velitelem italského tažení a podněcuje demoralizovanou armádu k bojovnosti. V „Žebrácích slávy“ se mu tak podaří probudit ducha revoluce.

neboť zní opět NAPOLEON, 1959). „To už je ale docela jiný příběh,“ lapidárně poznamenal jiný Ganceův přítel Rudyard Kipling po zhlédnutí filmu, jemuž dal jeho tvůrce podobu vaudevillu. Navíc na přelomu padesátých a šedesátých let byly velmi populární koprodukce s mezinárodním hereckým obsazením, a tak vznikl snímek, jehož autorství bychom režisérovi původního NAPOLEONA nikdy nepřisuzovali. Někdejší Ganceovy poznámky z roku 1914 jistě vypadaly docela jinak. Film o Napoleonově pobytu na Svaté Heleně natočil podle Ganceova scénáře režisér Lupu Pick v roce 1929 pod názvem SVATÁ HELENA s Wernerem Kraussem v hlavní roli.

V konečné podobě měl scénář NAPOLEONA podobu šesti dějství a kaž-

4) Malý Bonaparte tady pobýval v letech 1779 – 1784, pak následovala vojenská škola v Paříži, již absolvoval jako nadporučík dělostřelectva.

ILUMINACE

Briana Čechová: Napoleon podle Abela Gance



Kamerové zkoušky: Albert Dieudonné, Ivan Mozzuchin, René Fauchois
Foto archiv



Vladimir Roudenko a Albert Dieudonné

Foto archiv

Při obsazování filmu uvažoval Gance nejprve o čtyřech hercích, kteří by ztvárnili Napoleona v různých životních údobích. Hlavní part měl připadnout tehdy ve Francii velmi populárnímu Ivanu Možžuchinovi, který byl však pro roli přece jen příliš starý⁵⁾ a navíc žádal vysoký honorář. Mezi kandidáty byli rovněž René Fauchois⁶⁾, již zmíněný Lupu Pick, Charles Vanel či Sacha Guitry.⁷⁾ S Albertem Dieudonné udělal do té doby Gance již čtyři filmy, ale ve svých pětatřiceti letech se mu zdál pro zosobnění Napoleona také nevhodný. Navíc fyzická podobnost byla pro něho důležitější než herecké schopnosti. Dieudonné, který po této možnosti velmi toužil, musel tedy vynaložit značné úsilí, aby režiséra přesvědčil o svých předpokladech. Zato role malého Bonaparta byla nabídnuta ruskému dětskému herci Vladimíru Roudenkovi bez váhání. Nakonec se dvojici Roudenko-Dieudonné podařilo neuvěřitelným způsobem splynout v jedinou osobu.

Do role Dantona byl obsazen operní pěvec Alexandre Koubitsky, jehož zpěv Marseillaisy dováděl kompars ke skutečným slzám, Marata pojal typicky nervně Antonin Artaud. Je zajímavé, že pro sebe si Gance ponechal nejdvojznačnější figuru revoluce, krvavého archanděla a literáta Saint-Justa a roli vražedkyně Marata, Charlotte Cordayové, svěřil své ženě Marguerite Ganceové. Hlavní ženské postavy připadly Gině Manèsové (Joséphine de Beauharnais) a debutující Suzanne Charpentierové (Violette), již Gance překřtil na Annabelle na počest Poeovy „Annabel Lee“. Violinina otce, Tristana Fleuriho, jenž prochází všemi dějstvími a odlehčuje svou přítomností jejich vážnost, si zahrál

5) Bylo mu 38 let.

6) Autor předlohy, podle níž natočil Jean Renoir v roce 1932 film BOUDU Z VODY VYTAŽENÝ.

7) Ten natočil svého NAPOLEONA v roce 1955 v hlavní roli s Danielem Gélinem.

jeden z mnoha ruských emigrantů po Říjnové revoluci, Nicolas Koline. Pro markýze de Sade, který se nakonec ve filmu neobjevil, uvažoval režisér o Conradu Veidtovi.

Patos filmu a pohyb vody

Pod vlivem Griffithových eposů ZROZENÍ NÁRODA a INTOLERANCE se Gance rozhodl stejně široce pojmut francouzské národní téma a zkombinovat na jeho ploše tři důležité výrazy: psychologický, racionální a emocionální. Samotné natáčení, jedno z nejhorečnatějších a nejkomplikovanějších vůbec, bylo zahájeno 31. ledna 1925. Už ve scénáři kladl Gance důraz na dvě věci – patos a pohyb. Patosu dosáhl hereckou akcí, pohybu pomocí kamery, pro niž Simon Feldman zhotovil pohyblivý podvozek.⁸⁾ Chlapce v noční scéně v dormitoriu v Brienne zachycuje ruční kamera připevněná na prsou kameramana Mund-



Abel Gance jako Saint-Just

Foto archiv

villera, který tak zaujímá pohled navztekaného Napoleona poté, co mu spolužáci vypustili zbožňovaného orla. Technicky velmi náročná byla jak předcházející sněhová bitva, tak noční bitva polštářová, neboť při obou kamera krouží prostorem.

V dubnu se štáb přemístil na Korsiku, kde tři kamery snímaly Napoleonovu jízdu na koni v extrémně dlouhých záběrech. Jeden přístroj byl dokonce připevněn na koňský hřbet, jiný na jízdní kolo. Pro finanční problémy, Ganceovo onemocnění a Dieudonného nehodu na koni se museli filmaři na konci května vrátit do Paříže. Po několikaměsíčním zpoždění se tady natáčela ve studiu celá sekvence bouře, v níž Napoleon opouští Korsiku. Moře nahradilo deset pětisetlitrových barelů s vodou, vlny nasimulovalo letadlo. Jedna z nejpůsobivějších scén se tak odehrávala v bazénu, aniž bychom to i dnešním kritickým okem byli schopni snadno rozpoznat a odhalit. Vodní živel, různá skupenství vody měla pro Gance a jeho pojetí Napoleonova času zvláštní důležitost. Začalo to sněhovou bitvou v Brienne, následovala rozbouřená hladina oceánu, po němž hrdina přechal z Korsiky, během bitvy u Toulonu přšlo téměř nepřetržitě, vojáci se tady doslova topili v bahně. Pro jednu důležitou scénu požádal Gance svého vynálezce Feldmana, aby zvizualizoval

8) Šlo o kameru značky Debrie s širokoúhlým ohniskem.



1925: filmový štáb, v centru Abel Gance, Marguerite Gance a Nicolas Koline
Foto archiv

citát Victora Huga: „Být členem Konventu je stejné jako být vlnou na oceánu.“ Feldman na tuto výzvu odpovídá: „Rozhodl jsem se dát kameře pohyb vlny.“ Ostatně, voda měla ve francouzské předválečné kinematografii důležitou úlohu (viz Vigo, Grémillon, Renoir).

„Proč se zdá, že voda takto odpovídá všem požadavkům této francouzské školy, požadavku abstraktní estetičnosti, požadavku sociálního dokumentu i požadavku dramatické narativity? Voda je především typické prostředí, z něhož je možné extrahovat pohyb pohybované věci nebo pohyblivost pohybu samotného: odtud optická a zvuková důležitost vody v rytmických výzkumech. Co Gance započal s železem, s železnicí, to kapalný prvek prodlužuje, přenáší a šíří do všech stran.“⁹⁾ Z toho je zřejmé, že Gance nejen kinematograficky využil železa a železnice v KOLE ŽIVOTA, ale sám rovněž navázal na tuto linii filmového uvažování právě uchopením vodní symboliky i její hybnosti v NAPOLEONVI.

Natáčení třemi kamerami Gance přivedlo k panoramatické projekci, trojitému variabilnímu plátnu a požadavku na André Debriera, aby připravil tři kamery pro synchronizované natáčení. Režisér také uvažuje o doplňkové kameře využívající Bertonova procesu s možností stereoskopické projekce, což zavrhne z obavy z přílišné „neestetické“ pestrosti. Nechá si však alespoň patentovat vlastní vynález, umožňující umělecké efekty při promítání a vycházející z různého umístění a různé hladiny zvukových zdrojů v projekčním sále, čímž vzniká dojem zvukové perspektivy. Rovněž vytvoření zvukové verze NAPOLEONA v roce 1934 je pro Gance velmi snadné, neboť díky své preciznosti při natáčení nutil herce skutečně odříkávat text, aby z jejich úst mohli odčítat i hluchoněmí diváci. V neposlední řadě je třeba připomenout kombinování fotografie, kresby a živého herce v rámci polyvize. Nápady doslova obtěžkaný Gance si k některým sekvencím ve scénáři přiléhavě poznamenal: „Natočit, či nenatočit? Toť otázka.“



*Simon Feldman: kamera na hřbetu koně
je vedena pomocí stlačeného vzduchu*

Foto archiv

Deleuze o Ganceovi

Pro jeho důraz na sílu rytmu a narušování našich vizuálních zvyklostí, pro jeho snahu o simultánní vnímání a další průkopnické směřování se Gilles Deleuze věnuje ve své knize *Film 1. Obraz-pohyb* Ganceově režii hned několikrát. V kapitole „Rám a záběr,

9) Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 99.



*Jules Kruger a Simon Feldman při zkoušce
jednoho z Ganceových vynálezů*
Foto archiv



Panoramatická projekce
Foto archiv

rámování a rozzáběrování“ využívá variabilního plátna, „které se otvírá a znovu zavírá, podle dramatických požadavků“ jako nějaká „vizuální harmonika“¹⁰⁾ jako příkladu jednoho z prvních pokusů o dynamické variace rámu vedle Griffithovy metody irisové clony a Ejzenštejnových nápadů, vycházejících z japonských kreseb. Jakožto respektovaný představitel francouzské předválečné školy má Gance rovněž co říci k tématu kvantity i kvality pohybu, jež propracoval zejména ve svém KOLE ŽIVOTA. „Momenty vlaku, jeho rychlost, jeho akcelerace, jeho katastrofy jsou neoddělitelné od stavů mechanika, Sisyfa v páře a Prométhea v ohni až k Oidipovi ve sněhu. Kinetická jednota člověka a stroje vymezí jakési lidské Zvíře, velmi odlišné od oživené loutky, jehož nové dimenze bude zkoumat jednou i Renoir a naváže tak na Ganceovo dědictví.“¹¹⁾ Navíc, Gance nejen že filmový pohyb umocnil, obohatil o nové kvality, on jej také osvobodil od jeho pevných zdrojů a lidských vazeb, když se odvážil umístit kameru na koňský hřbet, mrštit jí do prostoru nebo dokonce nechat ji zřítit se do moře.

Zvláště důležité místo Ganceovu dílu náleží v Deleuzově kapitole o montáži, neboť jeho proslulou zrychlenou montáž v KOLE ŽIVOTA a v NAPOLEONOVÍ doplňuje „horizontální simultánní montáž“ (Ganceův termín) v NAPOLEONOVÍ, zahrnující originální využití dvojexpozic a vynález trojitého plátna a polyvize. „Gance klade na sebe víceexpozice (někdy až šestnáct), vkládá mezi ně malé časové posuny, přidává k nim jiné a odebírá z nich další tak, že divák nemůže postihnout, co je vrstveno: představivost je jakoby překročena, přesáhnuta, dospívá rychle ke své hranici. Ale Gance počítá s účinkem všech těchto dvojexpozic na duši, na ustavení rytmu přidaných a odebraných hodnot, který poskytuje duši ideu celku jako pocit nezměrnosti a nesmírnosti. Vynálezem trojitého plátna dosahuje Gance simultánnosti tří aspektů téže scény nebo tří odlišných scén a konstruuje rytmy zvané „neretrogradovatelné“, jejichž dvě krajnosti představují zpětný pohyb jednoho od druhého, s ústřední hodnotou společnou oběma. Spojením simultánnosti dvojexpozice a simultánnosti kontraexpozice Gance skutečně konstituuje obraz jako absolutní pohyb celku, který se mění. Není to již relativní oblast variabilního intervalu, kinetického zrychlení nebo zpomalení ve hmotě, nýbrž absolutní oblast světelné simultánnosti, světla v jeho roztahování, celku, který se mění a který je duchem.“¹²⁾ Dotyk duše je pro Gance rozhodně podstatnější než vnímavost očí, Deleuze to nazývá „kinematografií vznešenosti“.¹³⁾

Ganceovým prostřednictvím Deleuze rovněž porovnává duchovní rozměr francouzské školy s materiálním rozměrem školy ruské, konkrétně Dzigy Vertova, jenž považuje „kapalnost“ francouzských filmů za nedostatečnou a upřednostňuje „zrnitost“ hmoty. „Uvažujeme-li o postupech stejných na jedné i na druhé straně (kvantitativní montáž, zrychlení, zpomalení, dvojexpozice nebo i znehybnění), ukazuje se, že tyto postupy u Francouzů svědčí především o duchovní síle kinematografie, o duchovní stránce „záběru“: meze vnímání překonává člověk duchem a jak říká Gance, dvojexpozice jsou obrazy citů a myšlenek, jimiž duše „obaluje“ tělo a „předchází“ je. Zcela odlišné je

10) Tamtéž, s. 23.

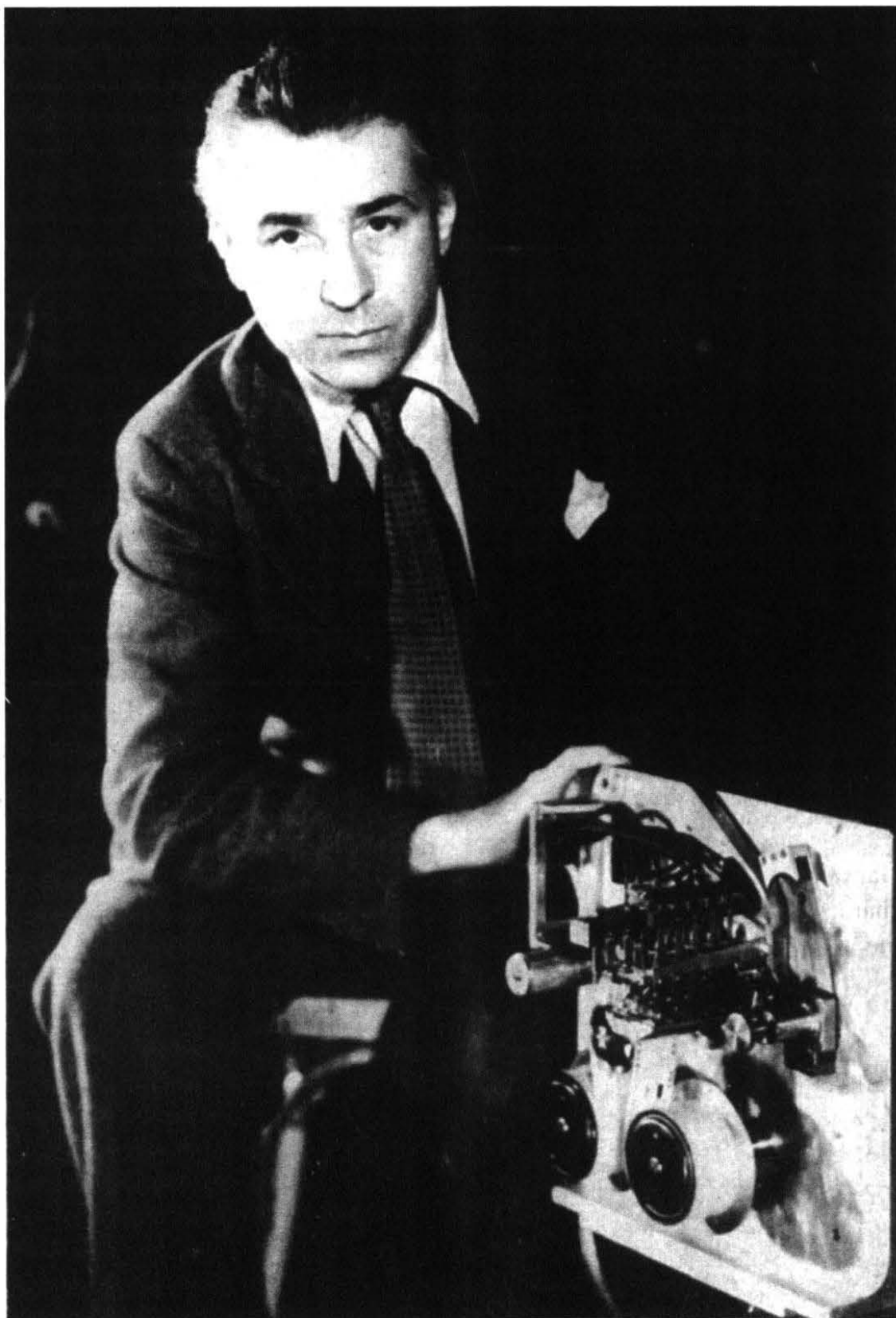
11) Tamtéž, s. 57.

12) Tamtéž, s. 63.

13) Tamtéž, s. 64.

ILUMINACE

Briana Čechová: Napoleon podle Abela Gance



Abel Gance se svou aparaturou perspektivního zvuku
Foto archiv

Vertovovo použití: pro něj dvojexpozice vyjádří interakci vzdálených materiálních bodů, a zrychlení nebo zpomalení diferenciál fyzického pohybu.¹⁴⁾ Shrnutí: zatímco ve francouzské škole relativní pohyb znamená pohyb hmoty a absolutní pohyb se týká pohybu ducha, pro Vertova zůstává pohyb pohybem pouze tehdy, je-li kinetický.

Film, jenž určuje tvář jeho hrdiny

Přestože Gance dlouho odolával, než Dieudonného angažoval, nakonec, zdá se, sám propadl možnostem, jež mu skýtala jeho tvář, našim představám o Napoleonovi tak zajímavě nepodobná. Akt obsazení proti typu se ukázal jako důležitý tvůrčí krok. Hercovy ostré rysy, zesílené náležitým nasvícením, vystupují z plátna v podobě bílé masky, obohacující tak obraz o další rozměr, násobící hloubku ostrosti. Ještě neznámý mladík a Bonaparte již budí zdání ikony, živoucího mýtu, ducha své dosud nerozvinuté slávy. Zásadní je v tomto směru sekvence, v níž se Napoleon odhodlává v době teroru k rozhodnému činu. Je noc, muž sedí v příšeří své pracovny, skloněn nad nějakou prací, když se kolem jeho okna začne odehrávat kruté divadlo rozběsněného davu. Po detailu krvavé ruky na okení římse následuje světelný záblesk na Napoleonově obličeji, jehož výraz prozrazuje budoucí konání. V kapitole „Obraz – afekce: tvář a detail“ zobecňuje Deleuze podobnou situaci takto: „Tvář je ona orgány-nesoucí nervová deska, která obětovala to podstatné ze své globální pohyblivosti a která shromažďuje nebo vyjadřuje svobodně malé lokální pohyby všeho druhu, které zbytek těla obvykle skrývá. [...] Co se týče samotné tváře, nebudeme říkat, že ji detail zpracovává, že ji nechává podrobit jakémukoli zpracování: neexistuje detail *tváře*, tvář sama o sobě je detailem, detail je sám sebou tvář a oba dva jsou afektem, je to obraz-afekce.“¹⁵⁾

Ganceovi však nestačí glorifikovat svého hrdinu coby neporazitelného svobodného ducha, který se vzpřímeně prochází po bojišti v neutichající palbě a nekonečném hustém dešti, pomocí světla a stínu nabývá v dvojexpozici jeho tvář dokonce orlích kontur, až se docela promění v hlavu dravce. Příliš doslovná symbolika, která však dokonale prolne výraz malého Roudenka s dospělým Dieudonnéem, nabude dalších významových vrstev teprve v samotném závěru. Tady se díky trojitému plátnu objeví vedle sebe Napoleonův pohled, silueta orla a plynoucí voda: detail tváře, jenž je tváří filmu, nám poskytuje jeho „afektivní četbu“, orel přibližuje typ hlavního hrdiny a voda naznačuje filmový pohyb a zároveň již zmíněný proud francouzské kinematografie. Místy přehnaně názorný Gance tak zřetelně směřuje přes symbol a zkratku k abstrakci.

Tak jako je noční scéna z období teroru určující pro „tvářnost“ filmu, motivicky propojená trojice sekvencí, zahrnující sněhovou bitvu v Brienne, polštářovou rvačku tamtéž a pařížskou plesovou zábavu, odhaluje poetický tón Ganceova zdánlivě epického vyprávění. Po úvodní pasáži na internátní koleji je zřejmé, kam až sahá tradice francouzského filmu, věnující se osamělému dětskému hrdinovi v jemu nepříznivém světě. Mezi sněhovými koulemi v Brienne se však vedle samoty začíná rovněž upevňovat Bonapartovo

14) Tamtéž, s. 106.

15) Tamtéž, s. 110n.

*Fantómy revoluce*

Foto archiv

sebevědomí, podpořené brzy objevenými strategickými schopnostmi. Sněhové vločky vzápětí vystřídá poletující peří z roztrhaných polštářů. Tuto „bitvu“ malý Bonaparte rozpoutá poté, co mu dva spolužáci schválně vypustí ochočeného orla. Už do společného dormitoria vchází rozlícený chlapec jako by vstupoval do Národního shromáždění. Následující polštářové běsnění přirozeně inspirovalo Jeana Viga při vzniku *TROJKY Z MRAVŮ*, kde v podobné atmosféře začíná v kolejní ložnici vzpoura proti zkostnatělému školnímu řádu. Vigovi chovanci se v přízračné noční euforii nakonec zklidní v „plavoucí“ průvod osvětlený lampiony, zatímco Gance, navozuje temperament blížící se revoluce, rozdělí plátno dokonce na devět částí a promění tak peroucí se studenty v mozaiku anonymních ran a roztrhaných pokrývek. Mnohem pozdější sekvence plesu, během něhož vede již prosazující se voják Napoleon svoji „bitvu“ o Joséphine v podobě šachové partie, nás vrací do Brienne prostřednictvím okvětních lístků. Rozhazované růžové plátky, pokrývající plesové hosty, připomenou někdejší sněhové vločky i poletující peří z prachových peřin. Pomocí těchto detailů dokáže Gance beze slova překlenovat časové propasti, navazovat na dávno uplynulé a pozapomenuté.

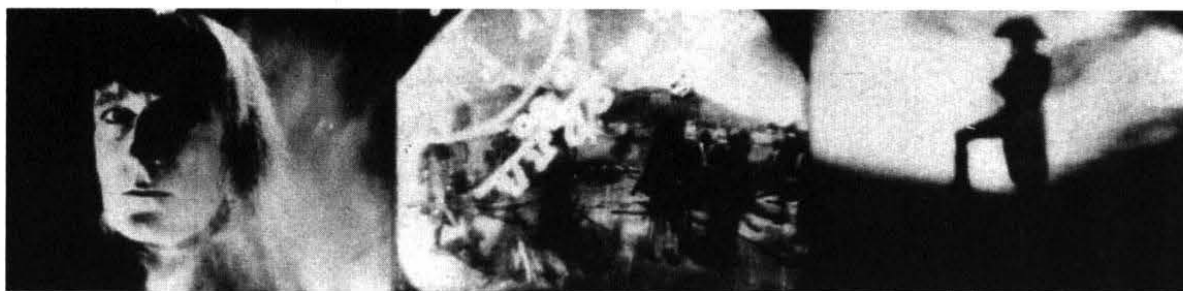
*Trojité plátno*

Foto archiv

Zato velmi přímočará je Ganceova charakteristika vůdčích osobností revoluce: operně stavěný Danton s beethovenovsky bohatou hřívou vlasů, chladný, bledý Robespierre, skrývajícím svůj neklid při podepisování rozsudků smrti za černými brýlemi, expresivní Marat, jehož zavraždění připomene divadelní představení a mrtvé tělo některý z Caravaggiových obrazů, narcis Saint-Just jako salonní manekýn, opojený mocí. Pozoruhodnější rozměr mají dvě hlavní ženské postavy, náležící k Napoléonovi a také jakoby představující dvě odvrácené tváře jeho persony. Joséphine de Beauharnais je přitažlivá, zralá žena, zvyklá tahat za nitky a rozhodovat o cizích osudech, Violine Fleuri oplývá vzezřením anděla, je mladičká, plachá, naivní a oddaná. Jejich vztah k milovanému muži se odvíjí současně: zatímco zkušená Joséphine však dobude Bonaparteovu náklonnost dobře mířenými pohledy, nevinná Violine jej nikdy nebude pozorovat jinak než zpovzdálí. Touha po blízkosti svého hrdiny dívku přivede do služeb jeho nastávající, a tak se nakonec odehrají pod jednou střechou dvě paralelní „svatební“ noci s jedním mužem. V předchozí filmové verzi to byla pouze Joséphine, kdo propadl kouzlu slávy svého novomanžela, nová verze je důmyslnější právě o srovnání s epizodou věnovanou Violine. Dívka si svůj idol docela zbožšťí, když si na trhu koupí Napoleona figurku postaví do výklenku ve zdi, zapálí svíci a modlí se ke svému „oltáři“, ochotná k nejvyšší oběti. Napoleon je v téže chvíli mužem, vojevůdcem, mýtem i ikonou. Pouze ve vztahu k ženám dovoluje Gance svému hrdinovi, aby se stal komickou postavou, jenž dobývá partnerku, jako se dobývá cizí území. V glóbu je pak zamilovaný dobyvatel schopen vidět obličej drahé Joséphine, který je možné natočit podle libosti. Ani v soukromí se však nemůže režisérův výtvarník stát zcela člověkem z masa a kostí, neboť hrdinům sluší neosobní obdiv davu. A tak jistý smyslný náboj dodává jinak cudnému poutu Napoleona a Joséphine pouze taneční víření obnažených dívek na již zmíněném plese.

Pokud si nemůže dovolit výraznější komický rozměr hlavní postava, dostane za tímto účelem protihráče. Takového nositele komiky, odlehčení, přiblížení se ke všemu obyčejnému, prostému, dennímu představuje Tristan Fleuri, otec Violine, jenž téměř neproměněn provází Bonaparta už od Brienne. A nakonec je to znovu on, kdo sní rozsudek smrti pro svého „chráněnce“, a tak mu zachrání život – setkání velkého a malého, detailu, jenž podporuje celek. Podobně je tomu s naturalisticky pojatou bitevní vřavou u Toulonu a malým bubeníkem, jenž baví vojáky svým přáním dožít se alespoň třinácti let jako jeho kolega od jiného pluku. Na kontrastu Gance staví většinu scén: velké hrdiny střídají malí, dramatické prvky komické, celky detaily. Po obrazu bitevního pole následuje detail

THE BRITISH FILM INSTITUTE PRESENTS LIVE CINEMA

NAPOLEON

1927

VU PAR ABEL GANCE

A NEWLY RESTORED PRINT

SCORE CREATED AND CONDUCTED
BY CARL DAVIS

SATURDAY 3 JUNE 2000

2.40PM - 10.10PM ROYAL FESTIVAL HALL

Royal Festival Hall
Queen Elizabeth Hall
Purcell Room

Box office **+44 (0)20 7960 4242**
Book online **www.sbc.org.uk**
Minicom +44 (0)20 7921 0921

bfi British Film Institute

PHOTOPLAY

sbc

Plakát k projekci poslední restaurované verze
Foto archiv

hodinek orosených dešťovými kapkami, naopak tanec rozjařených dívek vystřídá bahno bojiště. Rovněž jeden drobný detail je schopen spustit retrospektivu rychle se střídajících záběrů, které se k němu vztahují.¹⁶⁾ Pohybově velmi dynamické, lidským okem téměř nepostižitelné, jsou také víceexpozice: obraz davu se prolne s výrazem jediné, konkrétní tváře a obojí se zhoupne jakoby pod nápirem obrovské vlny. To jsou ony Ganceovy dotyky na duši.

Ani podobu mezititulků režisér neponechává náhodě a volí nejen dobové písmo, ale pracuje s ním rovněž podle temperamentu mluvčího, tedy například v ejzenštejnovském duchu. Napoleonovy výroky, které jsou považovány za autentické, jsou označeny jako historické.¹⁷⁾ Jiná jeho zvolání se zpravidla skládají z pouhých tří slov, s jejichž pomocí je schopen si vytvořit prostor pro přemýšlení. Při vstupu do jednoho hostince, kde jsou vojáci v plné zábavě, mu stačí pronést: „Chléb, olivy a ticho!“, jindy uklidní své rozvášněné druhy slovy: „Pořádek, ticho, mlčení!“ a přitom, už sám ponořený do svých plánů, rozvázně rozhrnuje oheň v krbu. Pro Ganceova NAPOLEONA z roku 1927 je příznačné soustředění, stručné rozkazy, autorita, plynoucí z vnitřní síly osobnosti.

O dvaatřicet let později se režisérův pohled na jeho oblíbeného hrdinu docela změnil; ostatně s věkem a vývojem událostí se změnil i sám Napoleon. AUSTERLITZ, Ganceův film z roku 1959, je prostý někdejšího patosu, s ním však mizí i pohyb a odvaha k experimentu. V podání Pierra Mondyho je Napoleon komickou, ješitnou figurou, která váhá, zda má raději být králem či císařem, Napoleonem nebo Bonapartem, narážky na jeho výšku a držení ruky připomínají spíše školní humor. Záměrně zkarikovány jsou rovněž další historické osobnosti v podání Vittoria De Siky, Jeana Maraise, Orsona Wellese či Claudie Cardinalové. První polovina filmu se odvíjí v plesovém duchu, druhá část je věnována bitvě u Slavkova, při níž si je Napoleon o poznání jistější než v paláci. Jako by se Gance bál barvy, je bitevní vřava zbavena naturalismu někdejší bitvy u Toulonu. Režisér však byl hrdý na své věrné zachycení dobových malířských pláten. Jistou nápaditost a vtip má pouze sekvence soustředící se na přípravy ke korunovaci, již si Napoleon spolu s rodinou nacvičuje pomocí figurek, před nimiž později sedí služebnictvo a jeden z nich popisuje ostatním, jak asi událost probíhá. Stejně tak divák dostane o korunovaci jenom tuto zprostředkovanou informaci, po níž hned následuje návrat slavnostní chvílí ještě rozrušeného panstva.

K původnímu materiálu z roku 1927 se Abel Gance (1889 – 1981) naposledy vrátil ještě jako dvaosmdesátiletý a novou verzi nazval BONAPARTE A REVOLUCE. Napoleonova osobnost, ani jeho před mnoha desetiletími natočený opus mu však nedaly spát až do konce jeho dlouhého života.

* * *

Precizně vedené deníky, poznámky, vlastní kniha *Prisme*¹⁸⁾ a především filmy KOLO ŽIVOTA a NAPOLEON představují názornou dokumentaci Ganceova hermetického uvažování,

16) Například setkání Napoleona a Joséphine na tržišti vyvolá bleskovou retrospektivu jejich dosavadních náhodných shledání.

17) Například: „Nemožné není francouzské.“

18) Abel Gance, *Prisme*. Paris 1930.

zásadní dimenzi jeho práce. „Vizuální hudba, vlastní řeč, to jsou představy, arabesky, vzory, ornamenty... Vizuální objekty jsou výrazem cítění... Veškeré záležitosti jsou uchopeny světlem, každá akce je uchopena viděním a každý nástroj je spoután očima... Každá představa je magickým kouzlem,“ vypisuje si Gance z Novalise a položí si jednu ze svých oblíbených řečnických otázek: „Je snad film něco jiného?“ Ve svém proslulém textu *Čas představ přichází*, jenž vznikl v době natáčení NAPOLEONA, Gance soustředil své četné kreativní teorie i lyrická vyznání.¹⁹⁾ Tento výrok později rovněž zaznamenala režisérka Nelly Kaplanová, Ganceova poslední partnerka, ve svém dokumentu ABEL GANCE A JEHO NAPOLEON: „Jsou dva druhy hudby, hudba zvuků a hudba světla, která není ničím jiným než samotným filmem; a je to hudba světla, co stojí výše na stupnici vibrací.“

Mgr. Briana Čechová (1969)

Vystudovala vědecké informace a knihovnictví a filmovou vědu na FFUK v Praze.
Nyní působí jako filmová historička v NFA. Publikuje v Literárních novinách.

(Adresa: Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00 Praha 3;
e-mail: briana.cechova@nfa.cz)

Napoleon

(Napoleon vu par Abel Gance)

Consortium Westi/ Films Wengeroff/ Pathé Consortium/
Films Abel Gance/ Societé Généralé de Film, 1927

Režie: Abel Gance, **Asistenti režie:** Henry Krauss, Vjačeslav Turžanskij, Henri Andréani, Alexandr Volkov, Mario Nalpas, Pierre Danis, **Scénář:** Abel Gance, **Kamera:** Jules Kruger, Joseph-Louis Mundviller, **Výprava:** Alexandre Benois, Pierre Schildknecht, Alexander Lochakoff, Georges Jacouty, Vladimir Meingart.

Hrají: Albert Dieudonné (Napoleon Bonaparte), Vladimir Roudenko (Napoleon jako chlapec), Nicolas Koline (Tristan Fleuri), Robert Vidalin (Camille Desmoulins), Francine Mussey (Lucille Desmoulins), Alexandre Koubitsky (Danton), Antonin Artaud (Marat), Edmond Van Daele (Maximilien Robespierre), Gina Manès (Joséphine de Beauharnais), Max Maxudian (Barras), Andrée Standard (Mme Tallien), Suzy Vernon (Mme Récamier), Louis Sance (Ludvík XVI.), Suzanne Bianchetti (Marie Antoinette), Yvette Dieudonné (Elisa Bonaparte), Eugénia Buffet (Laetitia Bonaparte), Georges Lampin (Joseph Bonaparte), Sylvio Cavichia (Lucien Bonaparte), Marguerite Gance (Charlotte Corday), Annabella (Violette Fleuri), Léon Courtois (generál Carteaux), Philippe Hériat (Salicetti), Alexandre Bernard (generál Dugommier), Abel Gance (Louis Saint-Just), Janine Pen (Hortense de Beauharnais), Georges Hénin (Eugene de Beauharnais), Pierre Batcheff (generál Lazare Hoche) ad.

Pro představení, jež se uskutečnilo dne 3. června 2000 v Royal Festival Hall v Londýně, hudbu složil a hudební těleso The Live Cinema Orchestra řídil Carl Davis.

19) Abel Gance, *Le temps de l'image est venu*. Paris 1926.

Další citované filmy:

Abel Gance a jeho Napoleon (Abel Gance et son Napoléon; Nelly Kaplan, 1984), *Boudu z vody vytažený* (Boudu sauvé des eaux; Jean Renoir, 1932), *Désirée* (Henry Koster, 1954), *Hraběnka Walewská* (The Conquest; Clarence Brown, 1937), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Kolo života* (La Roue; Abel Gance, 1920 – 1921), *Napoleon* (Austerlitz; Abel Gance, 1959), *Napoleon* (Sacha Guitry, 1955), *Napoleon a revoluce* (Napoleon et la revolution; Abel Gance, 1971), *Napoleon Bonaparte* (Abel Gance, 1934, 1955), *Nesmrtelní milenci* (Un Grand amour de Beethoven; Abel Gance, 1935), *Svatá Helena* (Napoleon auf St. Helena; Lulu Pick, 1929), *Trojka z mravů* (Zéro de conduite; Jean Vigo, 1933), *Vojna a mír* (War nad Peace; King Vidor, 1956), *Waterloo* (Sergej Bondarčuk, 1970), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; David Wark Griffith, 1914 – 1915).

SUMMARY

NAPOLEON ACCORDING TO ABEL GANCE

Images That Call for Music

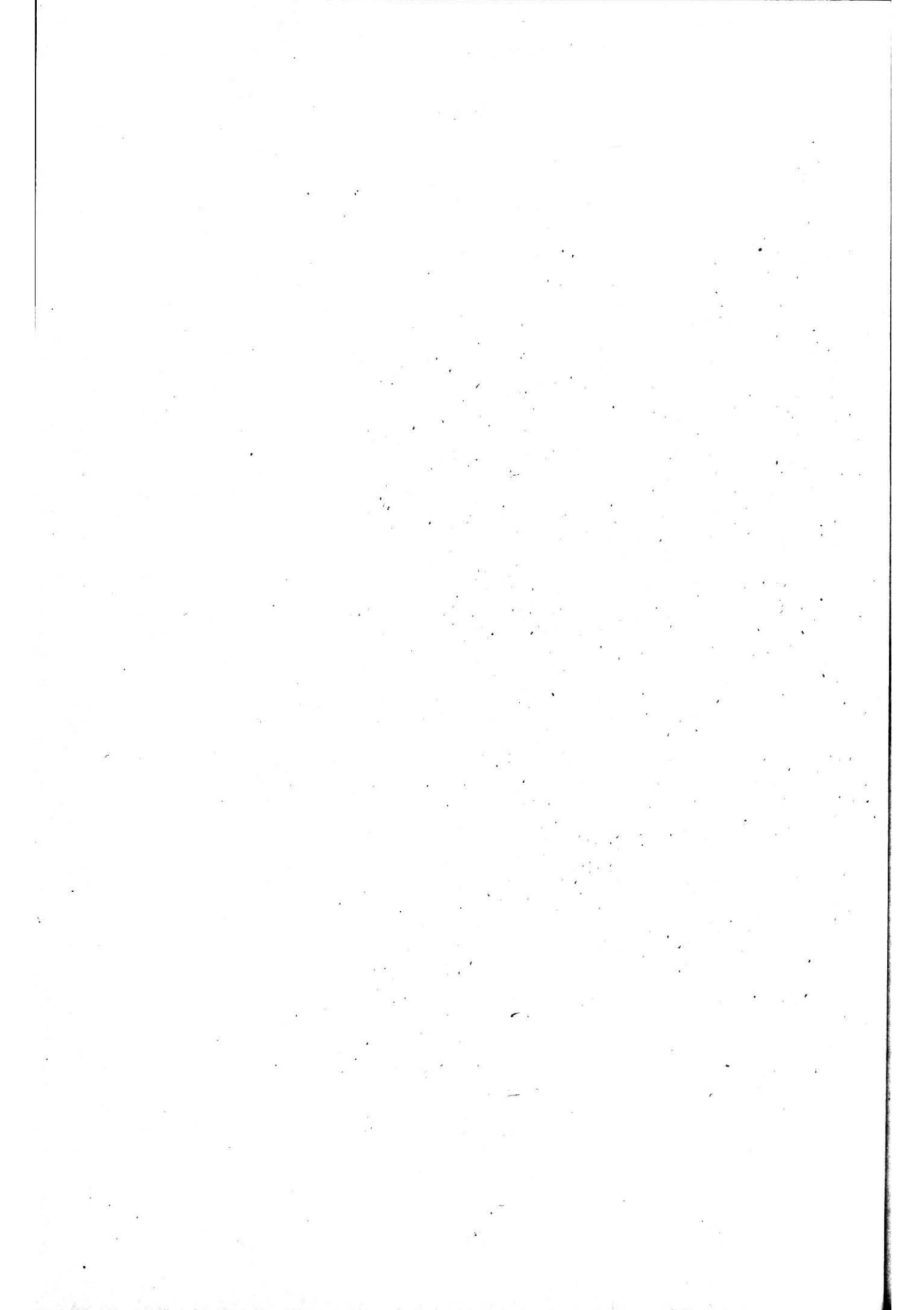
Briana Čechová

The study that deals with the film *NAPOLEON* made by Abel Gance was inspired by the premiering of its third restored version at the London Royal Festival Hall in June 2000 and the opportunity to compare it with the earlier version of 1980. Both versions were authored by Kevin Brownlow, an outstanding specialist in the field, who expanded the one-before-last version by adding to it material discovered at the Cinématèque Française. The differences consisted especially in the quality of the actors' performances and the camera positions. Considerably greater in extent was notably the material devoted to the character of *Violine Fleuri*. Also, the new film print made use of the original lettering. Highly demanding work was executed by the team of João Oliveira whose task it was to produce a negative from the print from France and to integrate it into the existing dupe negative. The new musical accompaniment was composed by Carl Davis who drew, as did his predecessor Carmine Coppola, especially from Beethoven's compositions.

The survey also discusses the process of writing the screenplay, Gance's notes dating from the period before and during the filming itself, and the choice of the leading actor in particular. Also discussed are the circumstances that helped to bring forth the director's original resolve – intensive pathos and motion. The motion is linked with a number of inventions created both by Gance and his colleagues, and with the element of water, characteristic of French pre-war cinema. A part of the text deals with the book by Gilles Deleuze titled *Cinema 1. The Movement-Image*, while also noting Deleuze's perception of Gance's directing and the director's influence on the French film school.

The principal aspect determining the entire film's appearance and "emotional reading" is the countenance of the leading actor, Albert Dieudonné. His counterpart, the bearer of the comical and lighter touch, is represented by the omnipresent *Tristan Fleuri*. Also the two female characters, *Joséphine Beauharnais* and *Violine Fleuri*, play a descriptive role in relation to Napoleon. The author of the survey also considers of key importance three sequences interlinked by a common motif: notably the snowball fight in *Brienne*, the pillow fight also in *Brienne*, and the ball in *Paris*. In conclusion the writer mentions Gance's film *AUSTERLITZ* – the continuation of *NAPOLEON*, and documents the director's hermetic way of thinking.

Translated by Linda Paukertová



Rozhovor

Z PEKÁRNY DO MUZEA

Rozhovor se Stefanem Dröblerem

Stefan Dröbler se narodil v roce 1961. V roce 1977 založil na Gymnáziu Konrada Adenauera v Bonnu společnost Film-AG. Byl ředitelem mezinárodního festivalu krátkého filmu „Experi“ (1983 – 1989), působil jako referent pro film ve spolkovém svazu „Studentská kulturní práce“ (1984 – 1985). Roku 1985 byl zakladatelem přehlídky „Bonnské letní kino“, v letech 1986 až 1998 řídil Bonnskou filmotéku. Dále byl poradcem pro restaurování němých filmů v Hal-Roach-Library při společnosti Taurus-Film (1996 – 1999). Od roku 1999 je ředitelem Filmového muzea v Mnichově, od roku 2000 vyučuje dějiny filmu na Vysoké televizní a filmové škole v Mnichově.

* * *

Na začátku devadesátých let jsem pracoval v Bonnu a tehdy jsem poprvé slyšel vaše jméno. Byl jste ředitelem Bonnské filmotéky, Kina v pekárně. Můžete nám říci něco o tom, jak to všechno začalo?

Už v době, kdy jsem chodil na střední školu, jsem se zajímal o film a založil jsem školní filmový klub, který pak pokračoval během mých studií na Bonnské universitě. Naším cílem vždy bylo uvádět filmy, které nebylo možno vidět v jiných bonnských kinech, tedy starší filmy nebo filmy nezávislé, které nenašly distributora. Velmi nám ale vadilo, že projekční podmínky byly z technického hlediska špatné. Zpočátku jsme mohli promítat jen šestnáctimilimetrové kopie s často nízkou kvalitou zvuku, ačkoli filmy byly natočeny ve formátu 35 mm. Stále více jsme si proto přáli vybudovat skutečné kino, kde bychom mohli filmy promítat náležitým způsobem. Když jsem v roce 1981 začal studovat na Bonnské universitě, vznikla právě nová studentská samospráva, která podnítila soupis toho, jaké kulturní iniciativy působí na universitě a kolik studentů se do nich zapojuje. Výsledek nás všechny dost překvapil: Bylo zde více než sedmdesát divadelních, výtvarných, hudebních i jiných skupin, mezi nimi dokonce čtyři filmové kluby.

Abychom získali nezávislost a mohli s větším důrazem žádat o finanční podpory, založili jsme vlastní sdružení: Kulturní a mediální dílnu na Bonnské universitě (*Kultur- und Medien-Werkstatt Uni Bonn e. V.*). Říkali jsme mu *Cosa nostra* a brzy jsme pro ně potřebovali prostory, *Casa nostra*. Všechny skupiny měly totiž problémy s hledáním místností pro zkoušky a vystoupení – velká univerzitní posluchárna byla často obsazena, protože přednášky pochopitelně měly přednost. Společně jsme vypracovali koncepci kulturního centra, v němž by bylo místo pro všechny kulturní aktivity. Trvalo pět let, než jsme našli

sídlo v bývalé bonnské pekárně, kde se dříve pekl chléb Germania. Neměli jsme peníze, a proto jsme všechno dělali sami: nosili jsme při přestavbě kameny, malovali stěny, překládali vedení, připevňovali židle k podlaze. V roce 1986 pak bylo otevřeno kulturní centrum Pekárna (*Brotfabrik*). V tomto centru jsme měli vlastní kino a velkou kancelář a vedle toho jsme ještě získali pěkné sklepní prostory pro náš filmový archiv. Mohli jsme tak realizovat svou představu kina – kina, které ve městě jinak nebylo a které mohlo plnit úlohy filmotéky. Sdružení, jež kino provozovalo, bylo nazváno Bonnská filmotéka (*Bonner Kinemathek*) a kino se jmenovalo prostě Kino v pekárně (*Kino in der Brotfabrik*). Zvolili jsme tuto komplikovanou konstrukci, protože jsme chtěli využívat jak výhody komerčního provozu, tak výhody nekomerčního promítání. Bonnská filmotéka si pak kino pro určité akce pronajímala, takže z právního hlediska bylo vše v pořádku. Mohli jsme tedy spolupracovat s filmovými archivy i s distribučními společnostmi.

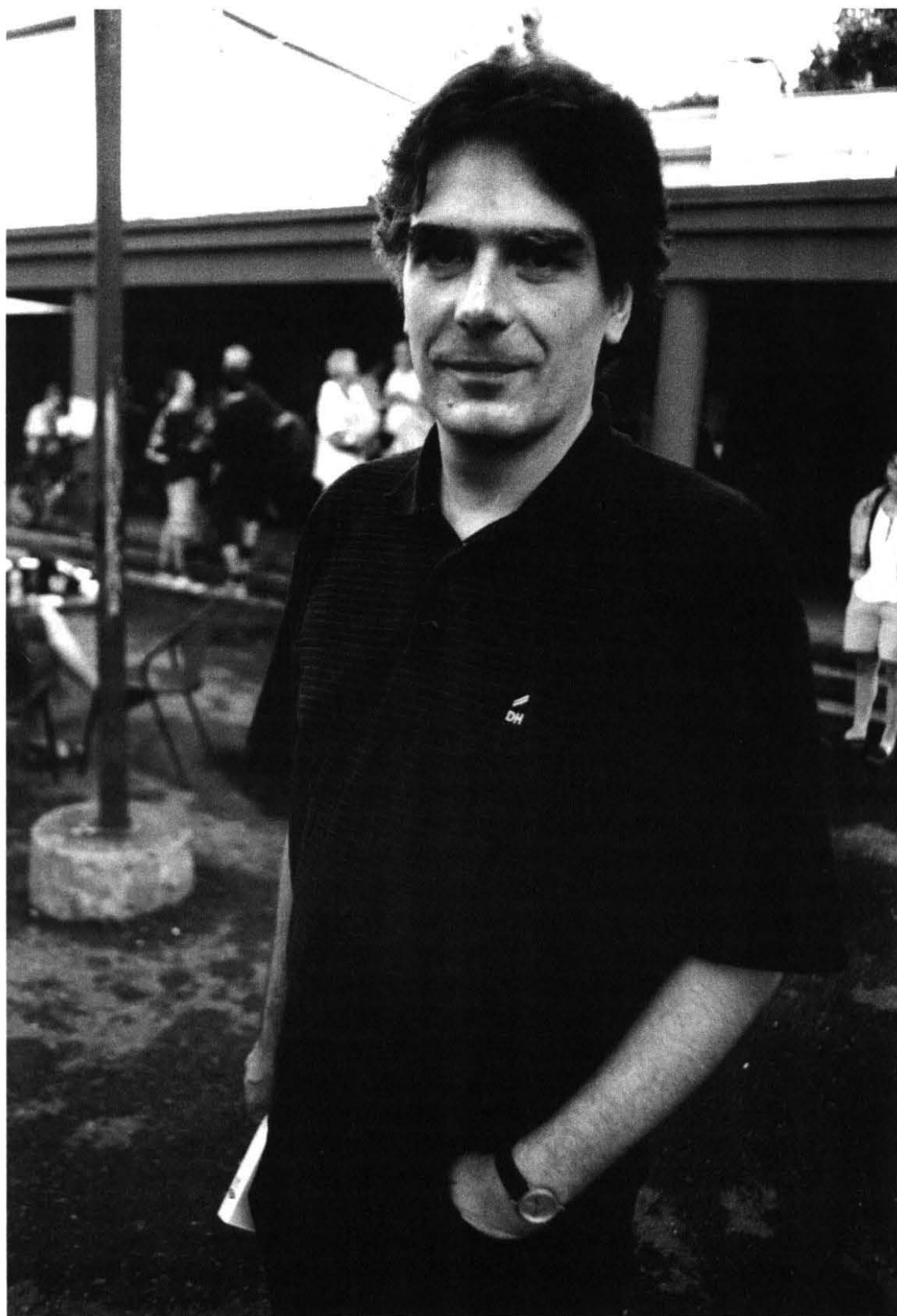
Můžete nám něco říci o repertoáru Bonnské filmotéky? Mluvil jste už o jejím vzniku a o jejích principech, ale teď jde o to, jaké filmy se tam především hrály a pro jaké publikum?

Naše kino mělo každý večer dvě představení, o víkendech ještě odpoledne představení pro děti a později také v neděli ve dvanáct hodin polední matiné. Naše koncepce spočívala v tom, že jsme chtěli každému poskytnout možnost, aby velmi rychle získal informace o dějinách filmu. Prakticky to znamenalo, že jsme při výběru padesáti různých filmů, které jsme každý měsíc uváděli, vždy dbali na to, aby mezi nimi byly filmy z alespoň deseti až patnácti zemí a ze všech dekad dějin kinematografie. Přirozeně jsme připravovali i kompletní retrospektivy jednotlivých filmařů nebo přehlídky filmů z určitých zemí, zvláště ze zemí málo známých. Myslím, že jsme byli první kino v Německu, které uspořádalo větší retrospektivu íránské kinematografie, a to v době, kdy promítání íránských filmů ještě bylo politicky velmi nekorektní a kdy ještě nikdo neznal jména jako Kiarostami nebo Machmalbaf. Viděl jsem už několik íránských filmů na zahraničních festivalech a tyto filmy se mi zdály velmi zajímavé; vůbec také neodpovídaly běžným stereotypním představám o tom, co se v Íránu po islámské revoluci dělo. Nikdo nevěděl, jak tamější život opravdu vypadá. To byl dostatečný důvod k tomu, abych se pustil do dlouhých jednání s íránským velvyslanectvím týkajících se sestavení přehlídky; také jsem prosadil, že se promítal i jeden film z předrevolučního období (byl to film Dárjuše Mehrdžuiho LISTONŮŠ z roku 1971). To se ovšem Íráncům nelíbilo, protože rádi předstírali, že íránská kinematografie začala fungovat až po revoluci.

Při organizaci programů zaměřených na určité země jsme postupovali takto: Obrátili jsme se na velvyslanectví nebo zastoupení těchto zemí v Bonnu, popř. na jejich domácí instituce, a vždy jsme trvali na tom, že výběr filmů budeme určovat sami. Dopředu filmových kopií nebo též náklady spojené s pozváním hostů pak většinou hradilo velvyslanectví, protože my bychom si takové výdaje nikdy nemohli dovolit. Vedle toho jsme také opakovaně pořádali přehlídky filmů ve spolupráci s lidovou univerzitou, doprovázené úvody a diskusemi. Naší zásadou bylo, že program měl vždy současně několik velmi rozdílných těžišť, abychom mohli filmové umění představit v celé jeho šíři.

ILUMINACE

Z pekárny do muzea. Rozhovor se Stefanem Drößlerem



Stefan Drößler v Uherském Hradišti (léto 2000)
Foto Miloš Fikejz

Jednou z částí bonnských aktivit byly a jsou tzv. Bonnské dny němého filmu (Bonner Stummfilmtage), které se konají vždy v srpnu. Jak tato akce vznikla? Souvisí nějak s novým zájmem o němý film, který se rozvinul v osmdesátých a devadesátých letech?

Nápad byl docela jednoduchý: Starý kurfiřtský zámek v centru Bonnu, v němž sídlí universita, obsahuje překrásná nádvoří. Jsou to ideální místa pro letní (*open air*) kino (taková kina jsme znali z jižněji položených zemí, například z Itálie). Jde o relativně uzavřený prostor a v blízkosti nejsou žádné byty, jejichž obyvatelé by se mohli cítit rušeni. První „Bonnské letní kino“ se konalo v létě roku 1985; už tehdy jsme použili nákladnou techniku, protože jsme chtěli všechny filmy uvádět v náležitém formátu a v originální verzi. V prvních letech jsme vždy jen při zahájení promítali některý velký němý film s živým hudebním doprovodem a v dalších dnech pak nové filmy z celého světa, přičemž jsme se snažili, aby na programu byly filmy ze všech kontinentů, a to vždy v originální verzi s podtitulky. Po čtyřech nebo pěti letech jsme zjistili, že se letní kina najednou objevila všude, že se skoro v každém větším německém městě konají taková představení. Viděli jsme, že se naše akce musí obsahově zřetelněji vyhranit. Napadlo nás, že když už máme promítací techniku výborně vybavenou pro speciální formáty, budeme prostě deset dnů uvádět jen němé filmy a představovat němou filmovou produkci v plné šíři.

Snažili jsme se tedy uvádět nejen filmy z klasických zemí, jako jsou Spojené státy, Francie, Německo nebo Rusko, ale i filmy málo známých kinematografií. A dále vybírat nejen komedie či melodramy, ale také experimentální nebo dokumentární němé filmy. Předpovídali nám, že takové množství němých filmů nebude nikoho zajímat a že se ty dva tisíce míst na nádvoří nikdy nezaplní. Ukázalo se však, že díky promyšlenému výběru filmů se z „Bonnského letního kina“ stala neobyčejně populární akce, kterou navštěvují nejen milovníci filmu, ale i zcela normální publikum, jež by se jinak na němý film nešlo podívat. Atmosféra na nádvoří je jedinečná, je prostě příjemné dívat se pod širým nebem na pěkné, čerstvě restaurované filmy dokonale promítané na velké plátno za doprovodu nejlepších evropských filmových hudebníků.

Akce se už etablovala natolik (v roce 2000 se koná po šestnácté), že si můžeme dovolit uvádět i zcela neznámé němé filmy. K tomu, abychom přilákali publikum, tedy už nepotřebujeme jen atraktivní tituly, jako je METROPOLIS, UPÍR NOSFERATU nebo ZLATÉ OPOJENÍ, protože toto publikum ví, že výběr je velmi kvalitní a že v letním kině je možno učinit velkolepé objevy. Ostatně jsme jednou uváděli i film z pražského Národního filmového archivu, EROTIKON Gustava Machatého, který pokládám za velmi pozoruhodné dílo. Představení živě doprovázel komorní soubor Pražského symfonického orchestru za řízení dr. Štěpána Koníčka. Byl to obrovský úspěch, na představení byly asi dva tisíce diváků, kteří nadšeně aplaudovali. Každý, kdo se tohoto večera zúčastnil, na něj jistě dlouho vzpomínal.

Jaká je podle vás pozice Bonnské filmotéky v širším kontextu, jaká je situace a perspektivy alternativních kin v Německu, tedy kin, které nechtějí uvádět pouze filmy hlavního proudu?

S kiny v jiných místech, která měla podobné zaměření jako my, jsme vždy měli velmi dobré propojení. Především to byla tzv. komunální kina, tj. kina, která byla velmi silně

podporována z městských rozpočtů, a dále několik tzv. programových kin, která jsou v soukromých rukou. Komunální kina postupovala jinak než my, mohla své programy orientovat velmi vědecky a často pro ně nebylo důležité, jak velké publikum přišlo – my bychom si bývali nemohli vůbec dovolit hrát například po celý měsíc program, o který by bylo mělo zájem jen nepatrné množství diváků, protože jsme byli odkázáni na příjmy ze vstupného a kino by bylo velmi rychle skončilo v úpadku. Intenzivnější tak byly kontakty s některými angažovanými programovými kiny, protože se jejich provozovatelé stejně jako my stále pokoušeli realizovat náročné programy, které přitom byly finančně únosné. Pro nás bylo vždy důležité především to, abychom měli kontakt s publikem, zvláště s mladým publikem.

Pokud jde o situaci alternativních kin, není snadné podat nějaký obecný soud, protože jejich postavení je velmi diferencované. Existuje Spolkový svaz komunálních kin, v němž je většina těchto kin organizována, ale když se důkladněji podíváme na to, jaká je jeho členská struktura, zjistíme, že svaz má sice více než 150 členů, avšak značně větší část než polovina z nich nemůže už z finančních důvodů nabízet každodenní filmový program a nedisponuje vlastními prostory. K tomu se připojuje fakt, že i dobře vybavená alternativní kina musí vzhledem k současné kulturní politice věnovat mnoho sil boji o přežití, protože je zjevně stále obtížnější dokazovat, že film je také součástí kultury; politici vidí, že filmy všude nabízí stále více televizních kanálů, videokazety, DVD a pochopitelně také komerční kina, a nechťejí pochopit, že to, co se těmito kanály dostává k divákům, zdaleka nepokrývá celé spektrum filmu.

Stále znovu se píše o tom, že existence komunálních kin je ohrožena, např. v Düsseldorfu nebo i v jiných městech. Mají tedy šanci na přežití?

Řekl bych, že některá z těchto kin sice připravovala dobrý program, avšak příliš málo dbala na to, jak přitáhnou publikum, jak se budou prezentovat veřejnosti a jak se zapojí do kulturního života města. Můžeme tedy tvrdit, že určitá vina za to, že nedostávají potřebné finanční prostředky, je i na nich a že současný tlak slouží k tomu, aby se více starala o publikum, aby nově promyslela své koncepce a vypracovala nové strategie marketingu – a to nemusí být nutně špatné. Pochopitelně to ale neznamena, že požadavky, aby byla tato kina uzavřena, jsou v nějakém aspektu oprávněné. Velmi často slyším o kolezích, kteří se musí vehementně bránit proti finančním škrtům, avšak z poslední doby znám jen jeden případ, kdy bylo komunální kino zrušeno, a to v Augsburgu, nedaleko od Mnichova. V Düsseldorfu město nakonec kino ve Filmovém muzeu pronajalo angažovanému provozovateli programového kina. Nechejme stranou otázku, zda je to šťastné řešení, ale když přihlédneme k tomu, že dříve filmové muzeum při nedostatku odpovídajícího personálu také nenabízelo příliš dobrý program, nebylo to snad nejhorší možné řešení.

Rozhodně je ale dnes už skoro nemožné zřizovat nová komunální kina. Jde o produkt sedmdesátých let; tehdy se koncepce komunálních kin spolu s důrazem na nutnost mediální výchovy setkala s výrazným souhlasem v politice a i malá města zřizovala kina nebo podporovala jejich činnost. Dnes se ve městech soustřeďuje všechno. Přitom se nabídka v kinech, v televizi a na videokazetách stala natolik jednostrannou, natolik se

omezuje na americké filmy hlavního proudu a na několik velkých evropských produkcí, že alternativní kina musí pokrývat stále rozsáhlejší oblasti. Teoreticky viděno je dnes ovšem film pochopitelně mnohem dostupnější; pokud někdo bezpodmínečně chce vidět nějaké klasické dílo, nemusí čekat, až film bude uvádět alternativní kino nebo filmové muzeum, ale s největší pravděpodobností si ho může dosti rychle objednat přes internet na videokazetě nebo na DVD (i když to je pochopitelně něco zcela jiného, než když film vidíme v kině). To má ale zase dopad na komunální kina. Dříve šlo prostě o to, že se určitý film promítal, často v technicky neodpovídajících víceúčelových prostorech, s šestnáctimilimetrovým projektorem postaveným v sále a s vyjícím zvukem. Dnes jsou nároky jiné: publikum netoleruje neostré, poškrábané kopie s obrazovými skoky, nýbrž očekává i v alternativním kině dokonalou techniku, dobrou projekci a dobré filmové kopie. Pro tato kina je ale přístup k dobrým kopiím klasických děl stále obtížnější, protože je filmoví distributoři už vůbec nenabízejí. Kina jsou stále více odkázána na filmové archivy, které tyto filmy ještě vlastní; do jejich pracovní náplně ale vlastně patří konzervace filmů a nemají peníze na to, aby vyráběly distribuční kopie a půjčovaly je. To je myslím jeden z největších problémů alternativních kin, které chtějí divákům zpřístupňovat dějiny filmu.

Zdá se mi, že mezi německými kiny vznikla určitá polarita: na jedné straně zde jsou luxusní multikina v americkém stylu, na druhé straně kina, která snad do určité míry využívají estetiku ošklivosti. Mám na mysli například kina ve starých továrních halách, kde ještě vidíme špinavé vykachlíkované stěny a různé stopy původní činnosti. Je to program, nebo spíše důsledek nedostatku peněz?

Nečetná kina, která se především ve větších městech ještě dokáží prosadit proti multikinům, se chtějí odlišit od uniformního stylu à la McDonald's charakterizujícího nově postavená multikina. Alternativní koncepce předpokládá, že se prostorům, v nichž se staví nová kina, ponechá jejich původní struktura a estetika. Nevím, nakolik k tomu patří špinavé zdi, snad je to opravdu problém nedostatku peněz. Každý provozovatel kina pochopitelně stojí před otázkou, zda bude investovat peníze do programu nebo raději do pěkně upraveného interiéru. Ti, kdo kladou důraz na obsahovou stránku, snadno pozapomínají na úpravu interiéru.

Přejděme nyní k vaší současné činnosti. Od prvního května 1999 jste ředitelem mnichovského Filmového muzea, jste novým ředitelem po „patalasovské epoše“ a „horakovské epizodě“. Jak se díváte na úkoly a možnosti této instituce? Jde o rekonstrukce filmů, o výstavy, o filmový program. Co je pro vás prioritou?

Mnichovské Filmové muzeum, to je především kino. Je umístěno v budově mnichovského Městského muzea a pravidelně uvádělo filmy už před Enno Patalasem – od momentu, kdy Rudolph Joseph založil filmové oddělení muzea a stal se jeho prvním ředitelem. Pravidelně se tu konaly projekce filmů, které nebylo možno vidět v jiných kinech, vystupovali zde pozvaní hosté a byly organizovány menší, doprovodné výstavy. Za působení Enna Patalase se koncepce poněkud změnila: Patalas zcela zavrhl výstavy (jeho zásadou

bylo: filmy nejlépe vystavujeme tak, že je promítáme) a věnoval se rekonstrukcím filmů. Přitom ale musíme rozlišovat: Na rozsáhlé rekonstrukce podle směrnic FIAF mu chyběly peníze. Prostě si z různých archivů obstaral pozitivní kopie, navzájem je porovnal a potom sestříhal dohromady. Kopie, které máme, představují většinou slepenec (*patchwork*): skládají se z prvků pocházejících z různých kopií, chybějící německé mezititulky byly nově nasnímány (texty se často zachovaly v cenzurních listech) a vloženy do kopií, a tak byla vytvořena pozitivní kopie, která se v co největší míře blížila originální verzi. Film ale nebyl zabezpečen, což je vlastně úloha filmových archivů, tj. nebyly vyrobeny žádné negativy této verze. Když se pak takový unikát zničí, je třeba si znovu opatřit pozitivní kopie z různých archivů a onu kopii si opět sestavit. Pro dobu, kdy byl Patalas v Mnichově ředitelem, tento postup stačil.

Nyní ale už pozorujeme, že tyto pozitivní kopie představují velmi zranitelné unikáty a že po zhruba dvaceti letech už četné slepky nedrží a při projekci povolují. A protože bohužel často neexistuje ani dostatečná dokumentace toho, odkud pocházely různé materiály, jež zde byly sestříhány, je pro nás obnova těchto verzí velmi obtížná. Jan-Christopher Horak, Patalasův nástupce, si byl problémů už vědom a radikálně zastavil vypůjčování těchto kopií, dokud nebyl vyroben příslušný negativ. Nemohl však tuto zásadu dodržet zcela důsledně, protože filmové archivy a pořadatelé přehlídek požadovali kopie mnichovského Filmového muzea a peníze na zhotovení negativů bohužel chybějí. Dbal ale na to, aby při restauracích, které sám prováděl, byl negativ vždy vyroben. Horak také připravil první výstavu, kterou Filmové muzeum po více než dvacetileté pauze samo zorganizovalo, a to výstavu o Arnoldu Fanckovi. Na to jsem navázal výstavou o Alfredu Hitchcockovi, která byla uspořádána ve spolupráci s jinými německými filmovými muzei a která doprovázela obsáhlou retrospektivu u příležitosti stého výročí jeho narození.

V zásadě chceme tento způsob práce zachovat: Na prvním místě je pro nás kino, snažíme se rekonstruovat filmy a rozšiřovat a doplňovat naše sbírky, a když budeme mít ještě čas a kapacity, připravíme příležitostně výstavu. Ale skutečně jen tehdy, když to bude smysluplné. Rozhodli jsme se, že v roce 2003 uspořádáme výstavu o Orsonu Wellesovi, protože je u nás uložena Wellesova pozůstalost a oficiální filmová historiografie ještě mnohé věci, které se ho týkají, nezpracovala. V posledních dvaceti letech svého života Orson Welles natáčel filmy, které zpravidla nedovedl k dokončení. Nikdo přesně neví, o kolik projektů jde a v jakém stadiu se nachází materiál. Přesně to nemůžeme říci ani my jako správci pozůstalosti: Welles nechával filmový materiál ve střížnách, ztrácel ho, něco bylo zničeno. V říjnu 1999 se ve Filmovém muzeu konala konference o Wellesovi, na níž jsme materiály z pozůstalosti představili a na níž se diskutovalo o tom, jak tato poslední epocha Wellesovy tvorby vypadala a jaký má vztah k jeho dřívějším dílům. Fragменты pozůstalosti budeme co nejlépe restaurovat a uvedeme je do takového stavu, aby je bylo možno uvádět. Je to velký úkol, který bude doprovázet také knižní publikace s filmografií, jež zahrne náš materiál.

Jinak se teď snažíme zaplnit v našich sbírkách mezery, které zčásti pocházejí ještě z doby Enna Patalase, protože podobu sbírek pochopitelně určovaly jeho osobní preference (a tak je to také správné). Přesto tu jsou i filmaři, o něž se nezajímal a jež je z dnešní, resp. mé perspektivy nutno brát v úvahu. Mnichovské Filmové muzeum sice má vynikající sbírku německého avantgardního filmu dvacátých a raných třicátých let, avšak

dílo Oskara Fischingera tu skoro není zastoupeno. Některé mezery vznikly proto, protože za působení Chrise Horaka nebyly určité sbírky doplňovány. Wim Wenders uložil do Filmového muzea všechny své filmy, některé v různých stříhových verzích, avšak je zřejmé, že po odchodu Enna Patalase se v této sbírce nepokračovalo. Jednal jsem o tom s Wendersem a jeho produkční firmou a tyto mezery budou zaplněny; právě jsme dali vyrobit kopii pětihodinové verze filmu AŽ NA KONEC SVĚTA, která je dosud skoro neznámá. Podle mého názoru je to skvělý Wendersův film, jedno z jeho velkých mistrovských děl, které jen kvůli technickým a právním potížím nemohlo být nikdy zveřejněno – zmrzačená verze, která před lety přišla do kin, film zničila. Přirozeně rozšíříme naše sbírky také o oblasti, kterými se budu zabývat já, například o dosud málo známé dějiny trojrozměrného filmu, jimž se zatím žádný archiv důkladněji nevěnoval.

Program kina ve Filmovém muzeu se stal trochu živějším, vyšli jsme ze stejné zásady jako v Bonnu: Propojujeme dějiny filmu se současným filmovým děním, ukazujeme vzájemné vztahy a také se snažíme oslovit mladší publikum.

Jak to vypadá s restauracemi? Pokračuje se v nich? Dělá se v této oblasti něco nového?

Jsem teď v Mnichově teprve rok a musím dávat pozor na to, abych neohlašoval příliš mnoho projektů, které pak kvůli omezeným pracovním kapacitám a nedostatku finančních prostředků nebudeme moci všechny realizovat. Letos jsme restaurovali několik němých filmů z počátku desátých let, které jsou zcela neznámé: Malou komedii Oskara Messtera z roku 1910 nazvanou POTÍŽE MUŽE SE SNĚŽNICEMI nebo velmi pěkný nedatovatelný film KOUPÁNÍ VE WANNSEE; je to také komedie – o kameramanovi, který jede se svým kinematografem k jezeru Wannsee, aby tam filmoval lidi při koupání. Rekonstruovali jsme některé velké němé filmy po způsobu Enna Patalase, tj. sestavili jsme pozitivní kopie, a nyní musíme přemýšlet o tom, jak financovat negativy. Vytvořili jsme teď nejdelší možnou verzi filmu Henrika Galeena ALRAUNE s Brigitte Helmovou, opět s německými mezititulky. Bohužel se nezachovaly žádné cenzurní listy; z dobových cenzurních akt jsme mohli převzít jen část mezititulků a ostatní jsme museli buď zpětně přeložit z dánštiny či ruštiny, nebo odvodit z románu. Při sestavování německé verze KABINETU VOSKOVÝCH FIGUR Paula Leniho jsme mohli vyjít z překopírovaného negativu francouzské verze, který připravili v Bologni, a hned jsme opravili několik chybných stříhů. Také v případě PRAŽSKÉHO STUDENTA od Henrika Galeena z roku 1926 jsme mohli vyjít z negativu, který byl rovněž vyroben v Bologni, s využitím filmového materiálu z Montevidea. Zcela chybné a změněné španělské mezititulky byly nahrazeny německými pocházejícími z ruské kopie. V současnosti pracujeme na původní verzi filmu Richarda Oswalda JINAK NEŽ OSTATNÍ z roku 1919, který přežil jen ve zkrácené podobě, jež se stala součástí povídkového filmu NEBEZPEČÍ LÁSKY. K dalším projektům patří vytvoření barevné verze filmu Ernsta Lubitsche ŽENA FARAONOVA, skoro neznámý kulturní film společnosti UFA DIVY STVOŘENÍ, o němž se zmiňuje Siegfried Kracauer v knize *Od Caligariho k Hitlerovi*, a monumentální film HELENA, jehož režisérem byl Manfred Noa; byla to velkoprodukce společnosti Emelka, která byla s obrovskými náklady natočena v okolí Mnichova. Důležitou kapitolou je nadále restaurace wellesovských materiálů. Tato restaurace je především velmi náročná finančně, proto se musíme hodně spoléhat na peníze televizních stanic a na spolupráci

s partnery. Rovněž v případě němých filmů jsme odkázáni na úzkou spolupráci s jinými filmovými archivy, která je také často velmi plodná.

V oblasti restaurací filmů nebude nikdy nedostatek projektů, protože většina producentů a filmařů se nijak nezabývá tím, co se s jejich filmy stane. Dnes už začíná podléhat zkáze filmový materiál ze šedesátých a sedmdesátých let, díla známých režisérů Nového německého filmu, jako je Volker Schlöndorff, Werner Schroeter nebo Rainer Werner Fassbinder, už nejsou k dispozici v dobrých a kompletních kopiích. Když uvážíme, že film Wima Wenderse z devadesátých let, už zmíněný snímek AŽ NA KONEC SVĚTA, zůstal přes hvězdné obsazení ve své nezmrzačené verzi prakticky neznámý a měl stejný osud jako Stroheimova CHAMTIVOST, vidíme, jak je práce archivů důležitá.

Mám nepříjemný pocit, když třeba pomyslím na filmy ve formátu Super 8 mm z osmdesátých let, které měly velký význam pro rozvoj německého experimentálního filmu: tyto filmy vznikly bez negativu, nikdo se o ně nestará a archivy nejsou na překopírování filmů ve formátu Super 8 mm vůbec vybaveny. Podívám-li se na hory filmového materiálu zanechané Orsonem Wellesem, v nichž se nacházejí i skoro dokončené hrané filmy jako DRUHÁ STRANA VĚTRU s Johnem Hustonem, Peterem Bogdanovichem, Ojou Kojarovou, Lilli Palmerovou a Cameronem Mitchellem nebo HLUBINA s Orsonem Wellesem, Jeanne Moreauovou a Laurence Harveyem, vidím, jak se tento materiál v pravém slova smyslu rozkládá – peníze na záchranu daných filmů přitom nikdo není schopen sehnat. Hned je tak jasné, že se ještě musí leccos udát, než budeme moci mluvit o přiměřeném a odpovědném přístupu k našemu filmovému dědictví.

(Rozhovor se uskutečnil v srpnu 2000 v průběhu Letní filmové školy v Uherském Hradišti, na níž Stefan Dröbler představil některé málo známé, resp. v současnosti rekonstruované filmy Orsona Wellese.)

Připravil Petr Mareš

Citované filmy

Alraune (Henrik Galeen, 1928), *Až na konec světa* (Bis ans Ende der Welt; Wim Wenders, 1991), *Divy stvoření* (Wunder der Schöpfung; Hans Walter Kornblum, 1925), *Druhá strana větru* (The Other Side of the Wind; Orson Welles, 1970 – 1976), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Helena* (Manfred Noa, 1924), *Hlubina* (The Deep; Orson Welles, 1967 – 1970), *Chamtivost* (Greed; Erich von Stroheim, 1923), *Jinak než ostatní* (Anders als die Andern; Richard Oswald, 1919), *Kabinet voskových figur* (Das Wachsfigurenkabinett; Paul Leni, 1924), *Koupání ve Wannsee* (Im Wannseebad; kolem 1910), *Listonoš* (Postchi; Dárjuš Mehrdžuí, 1971), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Nebezpečí lásky* (Gefahren der Liebe; Eugen Thiele, 1931), *Potíže muže se sněžnicemi* (Ein Schneeschuhläufer in Nöten; Oskar Messter, 1910), *Pražský student* (Der Student von Prag; Henrik Galeen, 1926), *Upír Nosferatu* (Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens; Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Zlaté opojení* (The Gold Rush; Charles Spencer Chaplin, 1925), *Žena faraonova* (Das Weib des Pharao; Ernst Lubitsch, 1922).



*Edice a materiály***VE ZNAMENÍ KOPRETINY***Gaumont a jeho filiálka v Praze*

Karel Tabery

Každý odborník, jakmile se vysloví jméno Gaumont, zjasní tvář.¹⁾

Filmová továrna Léona Gaumonta byla po společnosti Pathé Frères druhým největším výrobcem filmů ve Francii. Od Pathého a jeho kohouta se Gaumontovy filmy na první pohled odlišovaly svou charakteristickou značkou kopretiny, jejíž vznik inspirovalo údajně křestní jméno Léonovy matky Marguerite.²⁾ Podobně jako jeho zmíněný konkurent, snažil se i Gaumont vyvážet své přístroje a filmy do ciziny a zakládal za tímto účelem své filiálky v mnoha zemích po celém světě. Již před první světovou válkou pronikl také do střední Evropy a zřídil svou pobočku ve Vídni. Na zdejších trzích se hodlal udržet i po rozpadu rakousko-uherské monarchie v roce 1918, kdy se jeho zájmy zaměřily také na českou metropoli. Potvrzuje to zpráva, obsažená v článku převzatém z francouzské filmové revue *La Cinématographie Française*, vydané 16. srpna 1919,³⁾ z níž vyplývá, že nejen „firma Pathé Frères otevřela opět svou filiálku ve Vídni a reprezentantem jejím je p. Pigéard“, ale že „rovněž L. Gaumont založil svoji činnost ve Vídni za vedení p. Pirona, řed. filiálky vídeňské a pražské“⁴⁾.

Vůbec první zpráva o tom, že „francouzská filmová továrna Gilmonte [sic] zřizuje svou filiálku v Praze“, se k nám však zřejmě dostala z vídeňské *Neue Kino Rundschau*, kde byla údajně uveřejněna již 11. ledna 1919.⁵⁾ Podle ní k tomu mělo dojít již „příští měsíc“.⁶⁾ V únoru vyšla však zase jen další zpráva, že „Gaumont zamýšlí [...] v nejbližší době zřídit v Praze filiálku“, jejímž zdrojem byl tentokrát list *Der Filmbote*. Vlastní Gaumontovo oznámení, že chystá „v krátkém čase“ otevření pražské pobočky, se objevilo v českém filmovém tisku až v květnu téhož roku.⁷⁾ Stejného data je i příslib, že jeho

1) *Gaumontovy filmy. Tajemství jejich úspěchů*. „Film“ 3, 1923, č. 23 – 24, s. 19.

2) Jacques Legrand a kol., *Chronique du cinéma*. Boulogne-Billancourt 1992, s. 107; *la marguerite* – česky kopretina.

3) *Europe Centrale*. „La Cinématographie Française“ 2, 1919, č. 33 (41), s. 93n.

4) *Dojmy z Vídně*. „Československý film“ 1, 1919, č. 23 – 24, s. 11.

5) Tamtéž, č. 3, s. 4.

6) *Továrna Gaumont v Praze?* Tamtéž, č. 5, s. 5.

7) Tamtéž, č. 13, s. 16, leták.

„60.000 m prvotřídních novinek bude co nejdříve v Praze předváděno“.⁸⁾ Také na „původní Gaumontovy aparáty nejnovějšího vzoru Chronom K“ se nemělo příliš dlouho čekat.⁹⁾ Později na tyto „bezkonkurenční“ promítací přístroje s řadou provozních i konstrukčních výhod vyšlo i několik reklam v němčině.¹⁰⁾ V tisku byly však ohlašovány již také filmy z připravované Gaumontovy filmové produkce. K předvedení prvního z jejích šlágrů došlo v pražském kině Koruna ve dnech 23. a 24. června 1919, kdy tu byl s velikým úspěchem promítnut pětipočtový seriál JUDEX (1917), dílo režiséra Louise Feuillada.¹¹⁾ Jednalo se však zatím jen o jedno předvádění pro filmové „interesenty“, do programů kin se film dostal až 10. září téhož roku, kdy jeho první epochu uvedlo bio Elite.

V Gaumontově pobočce v Praze působil z počátku zřejmě Artuš Heller, jenž u nás také zastupoval vídeňskou firmu Oesterreich-Ungarische Kino-Industrie¹²⁾ i tamní filiálku spol. Pathé Frères.¹³⁾ Lze tak usuzovat alespoň z upozornění, které se objevilo v červnu 1919. V něm stojí, že dotyčný „není již jejím zástupcem a že není tedy oprávněn přijímati pro fu Gaumont zakázky“.¹⁴⁾ Veškeré dotazy měly být adresovány výhradně a přímo do sídla firmy na Uhelném trhu, kde však nebyl ještě k dispozici ani telefon. V dalších svých sděleních firma znovu opakovala: „Gaumontovy filmy dodává pro ČSR výhradně naše pražská filiálka Gaumont, Praha 1, Uhelný trh 1“.¹⁵⁾ Její telegrafická adresa zněla: Elgefils Praha.¹⁶⁾ Jak naznačuje další inzerát, otištěný formou dopisu v prvním čísle časopisu Filmschau,¹⁷⁾ k oficiálnímu otevření filiálky nejspíš nedošlo v druhé polovině června, jak uvádí Zdeněk Štábla¹⁸⁾, ale zřejmě až prvního září. To potvrzuje také česká verze, v níž stojí: „[...] dovoluujeme si poznovu sdělit, že jsme počínaje 1. září 1919 zařídili v plném rozsahu náš pražský závod jako samostatnou centrálu pro celou ČSR. [...] Programy budou zasílány přímo z Prahy s čs. titulky ve filmu“.¹⁹⁾ Provoz byl každopádně zahájen bez dlouhého otálení, i když, jak patrně z úředních záznamů, všechno nebylo ještě zdaleka vyřízeno. Pro zapsání firmy do obchodního rejstříku v Československé republice bylo totiž třeba obstarat ještě celou řadu potvrzení: juxta o přihlášení živnosti, certifikát berní správy, plnou moc Léona Gaumonta a její český překlad (viz příloha), znamenání firmy a prohlášení o udělení prokury.

Gaumontovým „zvláštním plnomocníkem“ v Praze se stal Francouz Jean Albert Piron, narozený roku 1867 a příslušný do Vídně VI., Brückengasse 6, kde t. č. vedl již jeho tamní filiálku. Nyní však pobýval také v Praze I, na Uhelném trhu 1, čp. 420.

8) Tamtéž, s. 17, leták.

9) Tamtéž, č. 25, s. 28, leták.

10) „Internationale Filmschau“ 2, 1920, č. 24 – 25, leták; č. 26, leták; č. 30 – 31, leták.

11) *Posudky předváděných filmů (Gaumont)*. „Československý film“ 1, 1919, č. 17, s. 4.

12) „Kinematografický věstník“ 2, 1918, č. 13, s. 2.

13) „Kinematografický věstník“ 1, 1917, č. 4, obálka.

14) „Československý film“ 1, 1919, č. 17, s. 5.

15) Tamtéž, s. 25.

16) Tamtéž, č. 18, s. 27, leták.

17) „Filmschau“ 1, 1919, č. 1, leták.

18) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. II*. Praha 1988, s. 111.

19) „Československý film“ 1, 1919, č. 25, s. 25, leták.

O živnostenský list na provozování „obchodu kinematografickými stroji a půjčování filmů pod firmou Léon Gaumont“ požádal Magistrát hlavního města Prahy dne 5. července 1919.²⁰⁾ O několik dnů později, 18. července 1919, zamířil Léon Gaumont do kanceláře pařížského notáře Jana Augusta Dufoura, která se nacházela v čísle 15 na bulváru Poissonière, a sepsal tu pro svého obchodního zástupce Pirona pověřovací listinu, aby mohl pod jeho jménem otevřít v Praze obchodní dům, jenž se měl zabývat „prodejem, pronájmem a vůbec provozováním obchodů všeho druhu, s fotografickými aparáty, dodávkami pro fotografii, aparáty kinematografickými a fonografickými, jejich náhradními součástkami i příslušenstvím, filmy, deskami atd., jakož i všemi nástroji, látkami nebo návody výrobními, týkajícími se užívání lučby, světla, optiky, elektriky, akustiky, fotografie a mechaniky“²¹⁾.



Jak vyplývá z dalších záznamů, dochovaných ve Státním oblastním archivu v Praze, udělil Léon Gaumont 5. února 1920 panu Pironovi také „právo opovědění zapsání firmy do obchodního rejstříku“; samotný zápis byl proveden až 20. dubna 1920.²²⁾ Teprve tímto aktem skončily všechny nezbytné administrativní kroky a jméno nové firmy „Léon Gaumont, obchod kinematografy a filmy“ se sídlem v Praze I, čp. 420, Uhelný trh č. 1 bylo zveřejněno 19. května 1920 mezi nově povolenými podniky v Úředním listě Československé republiky pod číslem 113, na straně 2420.²³⁾ Mezitím informoval tisk o tom, že se Gaumontova firma v Praze přestěhuje a bude sídlit od desátého května 1920 v mezaninu na Jungmannově třídě 17, čp. 23 v Praze II.²⁴⁾ Změna adresy byla oznámena též Obchodnímu soudu, Magistrátu hl. města Prahy a dalším příslušným úřadům.²⁵⁾ Na tomto působišti, kde měla svou kancelář, sklad i expedici, pak setrvala Gaumontova filiálka až do své likvidace v třicátých letech.

Nově zřízený podnik si záhy získal uznání pro svou „kulantnost a solidnost v obchodním jednání“²⁶⁾ a pro kvalitu svého zboží. Byl u nás jediným přímým zástupcem francouzského filmového průmyslu a reklamní letáky s jeho nabídkou se objevovaly jak v českém, tak i v německém filmovém tisku. Prvním snímkem, který k nám uvedl, byl úspěšný Feuilladův seriál JUDEX, předváděný v bio Elite od desátého září 1919. S nemenším diváckým ohlasem se pak setkaly i další epizodové filmy režiséra Feuillada UPÍŘÍ ANEB REPORTÉROVO DOBRODRUŽSTVÍ, JUDEXOVO NOVÉ POSLÁNÍ, BARRABAS, PARISSETTA a další.

20) Státní oblastní archiv v Praze (dále jen SOA), fond Krajský soud obchodní, Praha (dále jen f. KSO), k. 1145, sign. A XII 83/1, list 6; tamtéž, k. 1145, sign. A XII 83/5, list 25.

21) Tamtéž, k. 1145, sign. A XII 83/1, list 9.

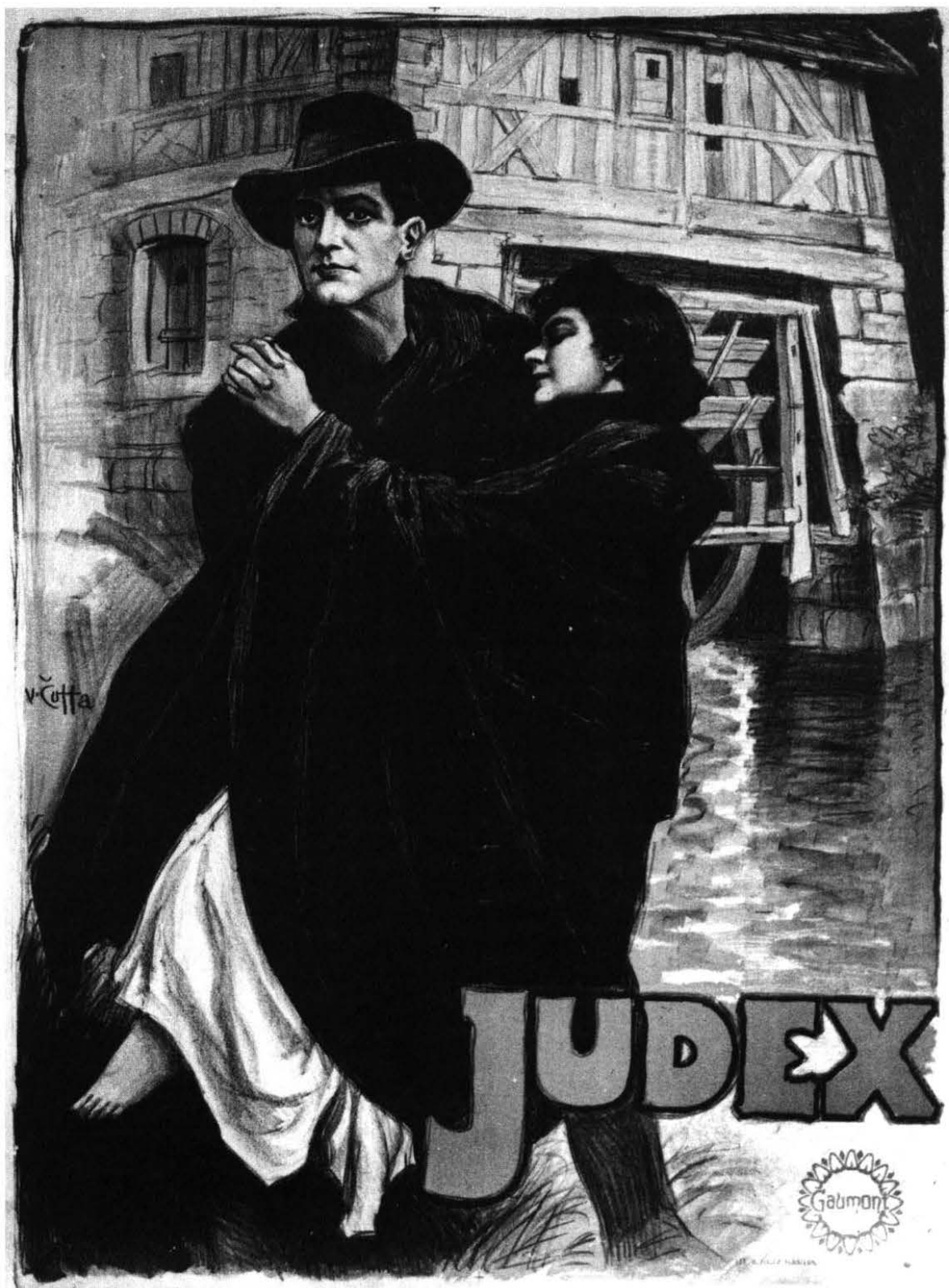
22) Tamtéž, k. 1145, sign. A XII 83/2, list 16 – 21; Ústřední oznamovatel č. 6712/20.

23) Tamtéž, k. 1145, sign. A XII 83/2, list 21.

24) „Filmschau“ 1, 1920, č. 13 – 14, leták; *Wirtschaftliches. Die Firma Léon Gaumont*. „Lichtspielbühne“ 1, 1920, č. 7, s. 264; tamtéž, s. 283, leták; „Československý film“ 2, 1920, č. 7, leták; tamtéž, č. 9, s. 5.

25) SOA, f. KSO, k. 1145, sign. A XII 83/3, list 22.

26) *Léon Gaumont v roce 1923*. „Film“ 2, 1922, č. 17, s. 54.



*Plakát Václava Čutty ke Gaumontovu seriálu Judex
(rež. Louis Feuillade, 1917)
Foto archiv*

Díky Gaumontovi se tak „v naší republice, stejně jako v celém světě, pevně zakotvil epochový film francouzský, jenž ve všech směrech se liší jak od podobných filmů amerických, tak i německých. Liší se hlavně a v první řadě duchem, dějovým spádem a prostředím, v němž se tento filmový román odehrává.“ Představitelé Feuilladových filmů u nás brzy zdomácněli stejně jako ve Francii, svou „oblubu u našeho obecnstva dovedli si [...] získati svým uměním, do něhož vložili svou osobitost i srdce“²⁷⁾. Jestliže v první sezoně byly vydány ponejvíce výrobky z doby válečné, které podávaly „důkaz o zdatnosti firmy Gaumont, která i v nejtěžších poměrech válečných pracovala v neztenčené míře“²⁸⁾, v následujícím období šlo již vesměs o díla nová. Vedle svých vlastních výrobků začal však Gaumont nabízet i filmy anglické, americké a ruské provenience²⁹⁾ a od poloviny dvacátých let uváděl na náš trh i snímky německé. Ty byly po válce ve Francii bojkotovány. Na sjezdu Syndikátu francouzských ředitelů kin, který se konal v Paříži 26. února 1919, se členové této organizace dokonce usnesli, že německé a rakouské filmy nebudou hrát po celých patnáct let.³⁰⁾ Německý tisk proto pozorně sledoval každý příznivý signál, jenž by vedl ke změně tohoto odmítavého francouzského postoje. Za průlom v tomto směru byla mnohými považována cesta Léona Gaumonta do Německa v roce 1921.³¹⁾

Vedle hraných děl zásobovala Gaumontova filiálka naše kina též svými přírodními dokumenty a filmovými týdeníky, které poskytovaly divákům jedinečný přehled aktualit z celého světa. Novinky byly předváděny pravidelně novinářům a kinomajitelům na Filmové burze v Praze. Nabízený repertoár chtěl zaujmout především široké vrstvy lidového publika; jejich přízeň si Gaumont svými výrobky u nás skutečně brzy získal. Veliké nadšení vzbuzoval svými výkony zvláště komik Georges Biscot, nazývaný tehdy též „Piškot“.³²⁾ „Obrazy Gaumontu hrála [...] přední pražská kina, jako Lucerna, Radio, Světozor, Adrie, a docílila vždy výborného obchodu.“³³⁾ Většina majitelů kin, kterým šlo v jejich podnikání o rentabilitu a naplněné sály, sledovala Gaumontovu nabídku s náležitou pozorností. I novináři jí ale věnovali mnohé pochvalné články a recenze: „Mluví-li se o prvořadém francouzském filmu v naší republice, jest tím míněn pravidelně film Gaumontův, a to vším právem, neboť firma L. Gaumont je jedinou reprezentantkou francouzské produkce filmové u nás a může se za uplynulá léta vykázati v tom směru výsledky co nejkrásnějšími. [...] Výtvořiny Gaumontovy, s veškerou myslitelnou technikou i uměleckou dokonalostí a péčí vypravené stojí, jak známo je každému odborníku i laikovi, na vrcholku světového trhu svými speciálními výrobky, které jsou jedinečnými svého druhu, spojujíce klasickou uměleckou tradici francouzskou s nejnovějšími technickými vymoženostmi moderní kinematografie, jejíž je Francie kolébkou. Gaumontův film reprezentuje vlastně ideální typ filmu, jaký má být: literární a umělecké ceny

27) *L. Gaumont v saisoně 1922 – 23*. „Film“ 2, 1922, č. 12, s. 25.

28) „Československý film“ 2, 1920, č. 10, s. 19.

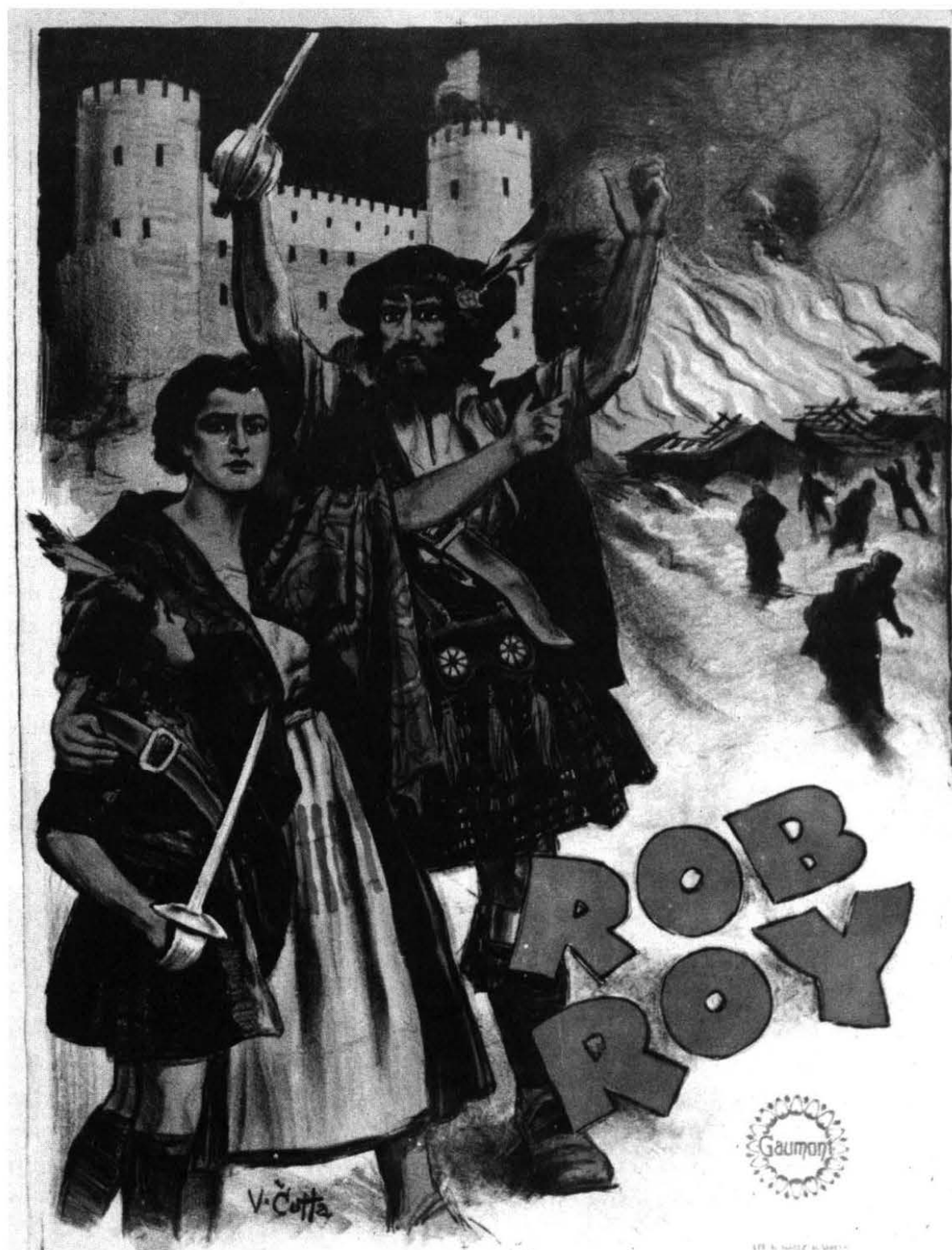
29) Julius Schmidt, *Pařížské obrázky*. „Kinematografický věstník“ 3, 1919, č. 7, s. 3n.

30) „Filmschau“ 1, 1920, č. 15, leták; „Lichtspielbühne“ 1, 1920, s. 284, leták; „Československý film“ 2, 1920, č. 9, leták.

31) *Film. Léon Gaumont besucht Deutschland*. „Prager Presse“ 23. 11. 1921.

32) *Gaumontovy filmy. Tajemství jejich úspěchů*. „Film“ 3, 1923, č. 23 – 24, s. 19.

33) *Gaumont v nové sezoně*. „Film“ 7, 1927, č. 6, s. 2.



Plakát Václava Čutty na anglický film Rob Roy
(rež. W. P. Kellino, 1922)
Foto archiv

a z obchodního hlediska nejlepší na trhu. Vraťme se jen k posledním mistrovským výtvorům, vyšlým v minulé sezoně, vzpomeňme *Dvou pařížských děvčátek* nebo *Matyáše Sandorfa*. Každý má dosud v paměti vítězný pochod těchto snímků světelnými scénami naší republiky. A nemění byly úspěchy filmů, které již dříve fa Gaumont vydala a které se staly našemu obecenstvu nezapomenutelnými. Bylo by jistě zbytečno je vyjmenovati. Stačí, konstatujeme-li, že film Gaumontův stal se pro každý biograf životní podmínkou a že značka jeho je nepostradatelnou v jeho repertoaru. Gaumont se nesnažil nikdy zaplaviti trh svými výrobky a soutěžit kvantitou, nýbrž vždy jen kvalitou. Počet vydaných filmů není velký – avšak každý snímek je speciálním kusem umění a francouzského espritu!³⁴⁾

Chválou na Gaumontovo zboží se skutečně nešetřilo: „[...] ačkoli viděli jsme už u Gaumonta velice dobré filmy – byli jsme plně překvapeni. Jeho poslední díla možno bez nadsázky nazvati krátce a výstižně: šlágr prvního řádu. V první řadě byl to film *Sirotek Ginetta*, [...] který naplní jistě za každého počasí domy všech jej předvádějících podniků. Na pražské Filmové bursě byl též předveden film *Muž, který spáchal vraždu* – tento překonal naprosto všechno očekávání a jsme přesvědčeni, že u publika vyvolá tutéž senzací, jakou způsobil v redakcích všech – denních i odborných – listů. Ještě nikdy neměli jsme příležitosti sledovati tak jednohlasnou a nadšenou kritiku, jako tomu bylo u tohoto filmu. Posledně na Filmové bursě předvedené filmy: *Myrrha*, *krásná cikánka* a prvotřídní veselohry: *Biscot bez kalhot* s nenapodobitelným a nepřekonatelným Biscotem a *Mecenáš slečny Chichinetty* dokázaly nám opět, jak vysoko nad obvyklým biografickým průměrem stojí Gaumontova produkce. Provedení jeho filmů je vždy prvotřídní, a co ještě více vyniká, jest naprostá přirozenost – kterou každý film získává nové obdivovatele jak hercům, tak i celé produkci.“³⁵⁾

„Divák, studuje-li filmy Gaumontovy, je uchvácen jejich pravdivostí, a zdá se mu, že z temného sálu přenesen je do skutečnosti. [...] Nikdy nepostřehneme u Gaumontových filmů kulis, nikdy nemáte dojem pomalovaného plátna, ale vždy skutečného života. Režie, scenerie a fotografie jsou opravdu na výši doby. [...] Dnes jsou Gaumontovy filmy opravdu nepostradatelnými pro každé kino, kde znamenají osvěžení, obohacení a povznesení programů.“³⁶⁾

I zprávy o teprve připravovaných filmech hýřily často mnohými lichotivými přívlastky nebo superlativy: „monumentální dílo“, „nádherný film“, „ohromné scény“, „pompézní výprava“, „nejkrásnější přírodní snímky“, „aktrakce prvního řádu“, „není většího a krásnějšího filmu“, „film, jež celý filmový svět bude netrpělivě očekávat“, „přesahuje vše, co jsme dosud viděli“, „opravdu prvotřídní“ a podobně.³⁷⁾ Tam, kde se některé formulace častěji opakují – například, že Gaumontova produkce se u nás stala „pevnou složkou repertoáru každého dobrého biografu“, že „vzala si za úkol dbáti více na jakost než na množství“ nebo že filmy s Biscotem „znamenají vždy zaručený obchod“ apod.³⁸⁾ – nelze

34) *Léon Gaumont v novém období*. „Film“ 2, 1922, č. 3, s. 17n.

35) *Zprávy z našich půjčoven. Gaumont v nové saisoně*. Tamtéž, č. 9, s. 6.

36) *Gaumontovy filmy. Tajemství jejich úspěchů*. „Film“ 3, 1923, č. 23 – 24, s. 19.

37) *Zprávy z našich půjčoven. Gaumont v nové saisoně*. „Film“ 2, 1922, č. 9, s. 6n.

38) *Gaumont v období 1924 – 25*. „Film“ 4, 1924, č. 5 – 6, s. 10.

mít pochybnosti o jejich reklamním charakteru. Vysoký počet představení Gaumontových filmů v Praze i v dalších městech by se dal nicméně podle novinových programů kin skutečně doložit. Některá kina zasílala do půjčovny též dopisy referující o nadšeném přijetí promítaných snímků a jejich ohlasu mezi diváky. Jedním z nich je třeba dopis pana Horáčka z bía Světozor v Praze ze dne 26. ledna 1923: „[...] *Parisetta* zvítězila u nás na celé čáře. Je to především tím, že námět je zpracován způsobem takovým, aby divák v ději spatřoval obraz skutečného života a aby mu všecičko bylo blízké, jako by šlo o kus jeho vlastního osudu.“³⁹⁾ Pozitivní reakce publika byla pro Gaumonta důležitým, ne-li hlavním kritériem. Svědčí o tom i zpráva, že „vypověděl smlouvu dvěma režisérům, kteří se věnovali pouze tak zvaným uměleckým filmům“, jež si „nemohly činiti přílišný nárok na úspěch u obecnstva“.⁴⁰⁾

To, že v Gaumontově pražské filiálce byli dobří obchodníci, naznačuje kupříkladu i obsah jednoho letáku, v němž se kinomajitelům doporučuje uzavřít sezonní uzávěrku: „[...] získáte opci na celou naši produkci. Nejmenší množství, které musí být z naší celkové produkce 1924 – 25 odebráno je 20 programů (včetně epizodních filmů)“.⁴¹⁾ Zapůjčení oněch „nejkrásnějších“ a „nejúspěšnějších“ filmů bylo tedy v praxi vázáno zřejmě na povinné objednání početné a kvalitativně různorodé kolekce. Tento způsob nabídky byl však praktikován bezpochyby i jinde a praktikuje se ostatně často dodnes.

Méně je však dnes známo, že Léon Gaumont se vedle obchodu zabýval velmi intenzivně též otázkami a výzkumem některých technických aspektů filmu. Čas od času probleskovaly o těchto jeho aktivitách a vynálezech zprávy i v našem tisku. Šlo zvláště o mluvicí film⁴²⁾, rádiové přístroje použitelné ve filmovém oboru⁴³⁾ a problém barvy⁴⁴⁾, který vyřešil prostřednictvím tří pásů zhotovených za pomoci tří barevných filtrů a zvláštního opatření na projekčním přístroji. Jeho, teprve nedávno předvedené záběry v „přirozených barvách“, které zaslal kdysi Eastmanovi do Rochesteru, vyvolaly i po tolika letech skutečné překvapení. Pro své spolupracovníky, kteří by „předložili nějaký nový senační vynález v oboru kinematografu“, měl Gaumont připraveny také peněžité odměny.⁴⁵⁾

Jak to vypadalo v první polovině dvacátých let v Gaumontově pařížském filmovém studiu, nám zachytili někteří z jeho českých návštěvníků ve svých novinových článcích, z nichž ale jen jeden je signovaný. Jméno dalšího z autorů jsem zjistil na základě informací, které o sobě sám poskytl v úvodu své reportáže: „Své návštěvy u známého astro-
noma a spisovatele Camilla Flammariona, jehož spisy jsem přeložil do češtiny, použil

39) „Film“ 3, 1923, č. 1, leták.

40) Gaumont v období 1924 – 25. „Film“ 4, 1924, č. 5 – 6, s. 10.

41) Tamtéž, leták.

42) *Z Francie*. „Film“ 2, 1922, č. 9, s. 16; *Kino. Mluvicí film*. „Národní listy“ 13. 12. 1921; *Mluvicí film*. „Právo lidu“ 16. 12. 1921; *Der sprechende Film*. „Prager Presse“ 18. 7. 1922.

43) *Film a radio*. „Film“ 6, 1926, č. 10, s. 2n.

44) -mf-, *Barevný film*. „Tribuna“ 6. 1. 1920; *Kinematografie v přirozených barvách*. „Tribuna“ 27. 5. 1920; *Z říše filmu*. „Právo lidu“ 21. 8. 1920; *Co nového ve filmu. Třetí dimenze ve filmu*. „Večer“ 1. 12. 1921 (barevný film je tu označen jako „vynález bratří Gaumontů“ – pozn. K. T.); *Pozoruhodný vynález...* „Právo lidu“ 7. 1. 1922; *Dva pozoruhodné vynálezy*. „Filmový věstník“ 2, 1922, č. 1, s. 13; *Problém barevné kinematografie*. „České slovo“ 18. 1. 1926.

45) „Nový večerník“ 13. 9. 1923; „Prager Tagblatt“ 3. 9. 1923.



Vydáme v sezoně 1927-28

18-20
PROGRAMŮ!

Žádné
seriové filmy, nýbrž jednotlivě
vybrané
obchodní snímky!

Na následujících stránkách uvádíme část
naší produkce:



SEZONA 1927-28

ROZVOD LADY OSWILLOVÉ

HUGUETTA DUFLOSOVÁ,

známá z filmu „Königsmark“, v hl. úloze.

Hluboký, velmi poutavý děj, zajímavý pro každé obecnstvo!

Velkolepá výprava, snímky nevídané nádhery! Nejkrásnější film od mnoha let!

BUĎ SBOHEM, KRÁSNÉ MLÁDÍ!

CARMEN BONI, VALTER SLEZÁK a

AUGUST BANDINI v hlavních úlohách.

Režie: Augusto Genina

Děj tohoto snímku jest právě tak tklivý jako veselý, pro širší obecnstvo jakoby stvořen.

Mistrovské dílo francouzského umění!

TAJEMSTVÍ ZÁMKU VORONOVA

SANDRA MILOVANOVNA,

CHARLES VANEL a L. HALL-DAVIS

v hlavních úlohách.

Režie: René Clair.

Film tento má mnoho napínavých momentů a působivý na obecnstvo od začátku až do konce. Úchvatná scenerie!



SEZONA 1927-28

JEJÍ VELKÁ LEŽ

EVA FRANCISOVÁ, GABRIEL GABRIO
a PAVEL GUIDÉ v hlavních úlohách.

Režie: Germaine Dulacová

Moderní společenské drama hluboké působivosti!

Velkolepá scenerie a nejvybranější moderní výprava!

ŽEBRÁK OD KOLÍNSKÉ KATEDRÁLY

HENRY STUART, CARL DE VOGT,
ELSA TEMARYOVÁ v hlavních úlohách.

Režie: Randolph.

Sensační detektivní román neobyčejně napínavého děje!

Obchodní film, jaký má být!

JEDEN PROTI VŠEM!

ALDINI!

Sensační film v pravém slova smyslu!

Úchvatné, strhující scény!

Překrásné snímky!

DĚVČÁTKO OD BALETU

Krásná ANITA DORISOVÁ v hlav. úloze.

Režie: H. Steinhoff.

Film tento upoutá tklivou srdečností i dramatickým spádem a líčí příběh hezké a veselé baletky.



SEZONA 1927-28

DALŠÍ NÁVĚŠTÍ NÁSLEDUJÍ!

První
předvádění pro zájemce
uspořádáme
na filmové burse
koncem května!

Počítejte s firmou Gaumont!

jsem k návštěvě největší a nejstarší továrny francouzské, L. Gaumonta.“ Překladačem Flammarionových děl *Stella* (1919), *Na nebi a na zemi* (1920) ad. nebyl nikdo jiný než Bořivoj Weigert, bývalý redaktor Československého filmu a od prvního listopadu 1922 majitel filmové půjčovny Urania-Film.⁴⁶⁾ On je nepochybně též prvním informátorem⁴⁷⁾ o francouzském populárně vědeckém filmu TAJEMSTVÍ NEBES, natočeném na Flammarionův popud, který u nás se zpožděním vydala v roce 1924 pražská filmová půjčovna Iris-Film.

Vraťme se však k jeho článku o návštěvě Gaumontova závodu, v němž zachytil nejprve jeho historii a poté se rozdělil se čtenáři o své osobní dojmy: „Vejdeme-li do továrny, již od prvního okamžiku strhuje na sebe pozornost veliká, zasklená budova, v níž nalézá se veliké divadlo, měřící 1000 m² a vysoké 20 m. [...] Další prohlídka továrny dojem o její výkonnosti jen zesiluje: nechť jest to skladiště rekvizit, kde uloženy jsou veškeré potřeby nábytkové všech věků i krajů, nechť jest to vlastní truhlárna, kde vlastní dělníci zhotovují potřebný nábytek do interiérů, nechť jest to síň malířská, kde několik malířů zvláštními barvami kreslí gobelíny a kde jiní kreslí obrázkové titulky, strojnická dílna, tiskárna, vše řízeno a ovládáno jest silným duchem tvůrčím, jehož jedinou potřebou jest tvořit. Výkonnost továrny L. Gaumonta jest prostě úžasná, představíme-li si, že zpracuje se v ní denně až tisíc metrů [sic] pozitivů. Uvážíme-li dále, že každý metr obsahuje asi 50 obrázků, vidíme, že může býti denně v ní vyrobeno pět milionů obrázků. A stejně podivuhodnou jest i pracovní rychlost, která hraničí přímo na zázrak. Jedná-li se např. o nějakou sensační aktualitu, o kterou se zajímá celý svět, pak podivuhodná organizace tohoto domu nezná překážek, aby si zajistila primát [...]. A při pohledu na tuto podivuhodnou a tvůrčí dílnu bylo mně hořko v duši, když jsem vzpomenu, za jakých chudých poměrů a za nepochopení našich vlastních lidí snaží se naše kinematografie uplatnit se v koncertu světové konkurence.“⁴⁸⁾

Stejně nadšeně popisuje svou návštěvu u Gaumonta i pisatelka dalšího článku: „V sousedství romantického parku Buttes Chaumont je obrovský komplex budov, jejichž většinou skleněné střechy modravě odrážejí čisté nebe pařížské. [...] Prohlídka průmyslového závodu má vždycky nevýslovné kouzlo [...]. V průmyslu filmovém, tak úzce spojeném s uměním, je toto kouzlo dvojnásobné. Proto s opravdu radostným vzrušením jsem vykročila na potulku těmi 49 odděleními továrny, jediné to obrovské dílny, v níž vznikla většina dnešních francouzských seriálů, značně u nás oblíbených. Zamířili jsme nejdříve do divadla, rozsáhlé budovy, jejíž velké studio má rozlohu 1000 čtverečních m. Tady je hrána většina interiérových scén. Když vkročíte, jste překvapeni podivným vzhledem všeho kolem sebe: všechno, předměty i lidé má cosi přízračného, jako z jiného světa. Působí tak barva tisíců modrých tabulí skla ve střeše a stěnách. Ale zvyknete si brzy a rozhlížíte se zvědavě. Kam se podíváte, všude kulisy a dekorace, podivná lešení a stojany s obloukovkami a reflektory. [...] K divadlu náleží ještě několik skladišť, v nichž jsou uloženy dekorace, drobné potřeby, kostýmy a nábytek; představují skutečné muzeum všech epoch a stylů. [...] I kdybyste nebyli přáteli filmu, jste nadšeni úžasně

46) „Film“ 2, 1922, č. 14, s. 15.

47) *Tajemství nebes*. „Československý film“ 2, 1920, č. 19 – 20, s. 1n.

48) *Návštěvou u Gaumonta*. „Film“ 2, 1922, č. 13, s. 4n.

přesnou organizací jeho výroby a stržení rušným, kaleidoskopicky pestrým a jakoby chaotickým životem ve studiu v době přípravy scén. A když rozeznáte účelnost každého kroku, každé rekvizity, musíte obdivovat.⁴⁹⁾

Do Gaumontova studia v Paříži zavítal též jistý pan J. Čechora se svým doprovodem. Tohoto návštěvníka tu však zajímala především atmosféra natáčení a setkání s Biscotem. V ateliérech se tehdy natáčel zrovna film BISCOT, KRÁL CYKLISTŮ, v němž slavný komik hrál hlavní roli: „Po dokončení scény přikvapil pan Biscot, tiskne nám ruce, opodál představuje nám p. Charpentiera a ze zákulisí přinesl na ruce malou ‚Bouboule‘, nejmenší hvězdu Gaumontovu. Toho dne bylo všude plno práce a ruchu s filmováním posledních scén výše uvedeného díla.“⁵⁰⁾

Zakladatel a šéf pařížské továrny, Léon Gaumont, zavítal, podle jedné nalezené zprávy, sám v roce 1924 nakrátko do své pražské filiálky. „Jeho návštěva platila též pražským biografům, z nichž si několik prohlédl a jež stavěl na stejný stupeň s prvními pařížskými podniky. Pan Gaumont vyjádřil se velmi pochvalně o všem, co zde viděl a ujišťoval, že si odtud odnáší nejkrásnější vzpomínky.“⁵¹⁾

Když dne 26. února 1925 zemřel na akutní zánět pobřišnice hlavní režisér Gaumontovy společnosti, Louis Feuillade, zpráva o nečekaném odchodu světového tvůrce filmových seriálů se objevila také v některých českých listech: „Uprostřed plné práce zemřel v Nizze umělec, filmový autor, kterého znají stejně dobře v Československu jako po celém světě filmoví diváci z jeho senzačních děl [...], která svého času [...] běžela s pronikavým úspěchem na plátně pražských kin [...].“⁵²⁾ „Produkce Gaumont, u nás velmi oblíbená, je tak ochuzena o člověka, který ji svou prací a láskou k filmovému umění vyšinel do předních řad filmové výroby vůbec.“⁵³⁾ „Smrt Feuilladeho znamená pro spol. Gaumont a pro francouzský film vůbec těžkou ztrátu [...].“⁵⁴⁾

Výroba hraných filmů se po Feuilladově smrti u Gaumonta skutečně na několik let zastavila. V té době firma věnovala svou pozornost hlavně filmové distribuci. „Dnes Gaumont téměř nepracuje, ale přesto jeho zavedené filiálky zaujímají přední místo mezi půjčovnami v celé Evropě. Též u nás zásluhou agilního řed. p. A. Huňka náleží Gaumont mezi půjčovny, s nimiž každý prozíravý majitel počítá.“⁵⁵⁾ V tomto období procento uváděných francouzských snímků pokleslo a v nabídce pražské filiálky se zvýšil podíl německých filmů. Zatímco Léon Gaumont údajně budoval ve Francii nový ateliér, který měl být „největším a nejmodernějším v celé Evropě“⁵⁶⁾ a který měl firmě umožnit nový rozmach, její pražské pobočce se dosavadní štěstí začalo obracet zády. Dne 9. prosince 1927 okolo třetí odpoledne zde vypukl požár, který, jak bylo dodatečně zjištěno, vznikl od prudkého žáru žárovky při přetáčení filmových kopií – „celá lepárna byla okamžitě zaplavena

49) *Kino. U Gaumonta. Studio.* „Národní listy“ 10. 5. 1924.

50) J. Čechora, *Návštěvou u Gaumonta.* „Zpravodaj Zemského Svazu kinematografů v Čechách“ 5, 1925, č. 8, s. 2.

51) *Mr. Léon Gaumont v Praze.* „Film“ 4, 1924, č. 15, s. 6.

52) jka., *Louis Feuillade zemřel.* „Lidové noviny“ 10. 3. 1925.

53) -c., *Filmový režisér Louis Feuillade zemřel.* „Národní listy“ 9. 3. 1925.

54) *Louis Feuillade zemřel.* „Český filmový zpravodaj“ 5, 1925, č. 10, s. 2.

55) *Gaumont.* „Film“ 7, 1927, č. 10, s. 4.

56) *Gaumontova nová éra.* Tamtéž, s. 3.



P. T.
KINOMAJITELŮM
OZNAMUJEME,

že

předvedeme

ve dnech

**14. a 15.
června**

na filmové burse

**první část naší
produkce
1927 - 28!**

**Doporučujeme Vám
ve Vašem vlastním zájmu,
abyste se
našeho předvádění
zúčastnili !**

štiplavým kouřem, který vnikl i do vedlejšího salonu, v němž za nedlouho začalo hořeti i bytové zařízení. U natáčecího přístroje, v němž se film vznal, byla právě zaměstnána dělnice Božena Márová z Nuslí, která se zprvu dala do strašlivého křiku, načež byla zachváčena srdečními křečemi a od uhoření ji zachránil operatér Antonín Dvořáček, který v poslední chvíli zaslechl její pokřik. Dvořáček byl jen lehce popálen a s ostatními lidmi, kteří přispěchali na pomoc, zachraňoval co se dalo [...] oheň byl velmi prudký a plameny šlehaly až do druhého patra, ačkoliv místnosti Gaumontu jsou umístěny v prvním patře. [...] V několika okamžicích byly na místě požáru hasičské sbory z pražské ústředny a obětavým hasičům podařilo se za půl hodiny oheň lokalizovat.⁵⁷⁾

„Nejvíce hořel nábytek a různé papírové tiskopisy. [...] shořely dva filmy, ale nikoli více [...] sklad filmů stojící stranou od kancelářských místností nebyl vůbec poškozen.“⁵⁸⁾ Celé to neštěstí dopadlo vcelku ještě dobře. Nikdo nebyl vážně zraněn a škody, menší než se zprvu zdálo, byly zmírněny pojistkou. Ani chod podniku tím vším nebyl nakonec příliš narušen. Přesto se tato dramatická nehoda neobešla bez důsledků a Gaumontovu pražskou filiálku postihla vzápětí další rána.

V sobotu 24. prosince, přímo na štědrý večer, zemřel náhle na srdeční mrtvici její ředitel Alfred Hunek ve věku necelých jednačtyřiceti let. Jako starostlivý hospodář nesl asi těžce právě ten nedávný požár, který vypukl zrovna ve chvíli, kdy meškal v Berlíně. Jistou souvislost mezi těmito dvěma událostmi jeho blízcí tehdy skutečně pociťovali. Ředitel Hunek byl zkušeným odborníkem, váženým pro svou poctivost a přímé jednání. Známa však byla též jeho úzkostlivost a neobyčejná zodpovědnost, s nimiž se věnoval svým pracovním povinnostem. Narodil se v únoru 1887 a ve filmu pracoval již od roku 1912. Nejprve ve Vídni, poté v Budapešti a po převratu v Praze, kde se stal šéfem Gaumontovy filiálky, kterou pak vedl po devět let. Celou tu dobu ochraňoval dobré jméno a pověst této firmy i jejich výrobků, projevoval však také vzácný smysl pro obecný zájem a účastnil se aktivně různých jednání Svazu filmového obchodu a průmyslu, v němž zastával několikrát funkci místopředsedy. Po Hunkově náhlém úmrtí, na něž reagoval domácí odborný tisk v několika oznámeních a nekrolozích⁵⁹⁾, se ujal dočasně vedení pražského závodu spolu s filiálkou vídeňskou již zmiňovaný Jean Albert Piron.

Novinář Karel Strass, jenž navštívil Gaumontovu továrnu v Paříži v roce 1928, byl stejně jako předcházející návštěvníci udiven její rozsáhlostí a vybaveností; jeho reportáž však zachycuje i některé nové skutečnosti: „Stojíme před závody Gaumontovými, které po fúzi se společností Metro-Goldwyn změnily svoji značku na to, co je Francouzi vyslovováno *Žé-Em-Žé*. [...] Chce-li si někdo udělat představu o pracovní aktivitě pě Gaumontově, musí si uvědomiti, že firma je majitelkou mnoha francouzských biografů, mezi

57) -kk-, *Velký požár filmů v Praze. Statistická škoda*. „České slovo“ 10. 12. 1927.

58) *Požár u firmy Gaumont*. „Filmový kurýr“ 1, 1927, č. 16, s. 14; „Zpravodaj Zemského Svazu kinematografů v Čechách“ 7, 1927, č. 12, s. 7.

59) K., *Alfred Hunek † ředitel fy Gaumont*. „Filmový kurýr“ 2, 1928, č. 1, s. 2; *Alfred Hunek †* „Film“ 8, 1928, č. 1, s. 4; *Alfred Hunek*. „Zpravodaj Zemského Svazu kinematografů v Čechách“ 8, 1928, č. 1, s. 5; *Úmrtí*. „Český filmový zpravodaj“ 8, 1928, č. 9, s. 3.



V stínu harému

francouzský velkofilm s LEONEM MATHOTEM a LOUISOU LAGRANGE.

Tajemství krásné ženy

francouz. superfilm s ELMIROU VAUTIER, HENRY KRAUSSEM a PIERREM BATICHEFFEM.

Amor na lyžích

s HARRY LIEDTKEM.

Artisté

velký cirkusový film s ANTONÍNEM EDTHOFEREM, MARY JOHNSONOVOU a ARNOŠTEM DEUTSCHEM.

Dcery z lepších rodin

s GRETOU MOSHEIMOVOU, ARNOLDEM KORFFEM a HANUŠEM BRAUSEWETREM.

Hanes, selský rebel

s HANUŠEM STUEWEM, ALBERTEM STEINRÜCKEM a LISSI ARNOVOU.

Únos Sabineek

podle známé divadelní hry od Františka a Paula Schönthana.

Princezna Olala

podle známé divadelní hry od Rudolfa Bernauera a Rudolfa Schanzera.

Prince Jean

Ve hlavní roli RENÉ HÉRIBEL, LUCIEN D'ALSACE, Režie René Herville.

Vydáme v sezoně 1928-29 ještě 10 dalších vynikajících filmů!

Bližší podrobnosti budou uveřejněny v příštím čísle tohoto listu.

ÉON GAUMONT PRAHA II.,
JUNGMANNOVA 17.

nimi i Gaumont-Palace, který je [...] největším kinem Evropy, že vyrábí ampliony, mezi nimi i u nás dobře známé *Lumière* a konečně, že vlastní veliké ateliéry, ve kterých však sama již dva roky ničeho nevyrobila a které půjčuje k filmování.⁶⁰⁾

Jak již zmíněno výše, Gaumontova továrna se spojila s americkou společností Metro-Goldwyn a Francouzi a Francouzky točili „podle americké muziky“⁶¹⁾. V pražské filiálce však zatím k žádným výrazným změnám nedošlo, kvalita jejích programů byla i nadále velmi oceňována. Ve dnech osmého a devátého května 1928 předváděl Gaumont v pražském kině Orient své první snímky z připravované kolekce na rok 1928 – 1929⁶²⁾ a jejich ohlasy byly opět pochvalné: „Několik filmů touto firmou předvedených svědčí nejen o obchodní prozíravosti co se týče výběru, ale dokazuje nám, že je možno hleděti na film i s hlediska přísného umění, které považováno je zhusta za obchodně škodlivé. [...] Je to opravdu potěšitelný zjev a přinese jistě mnoho dobrého i zadostiučinění těm, kteří po léta snažili se zaměnit u filmu slovíčko obchod za umění.“⁶³⁾ Vedle německých byly tehdy předvedeny i dva filmy francouzské: *VE STÍNU HARÉMU* a *POSLEDNÍ KARTA*. Stejně jako již v předcházejícím roce však žádný z nich už nepocházel z Gaumontovy vlastní produkce. K natáčení vlastních nových filmů se v mateřském závodě přistoupilo znovu až s příchodem zvuku.

V letech 1930 až 1931 pak došlo u Gaumonta k řadě pronikavých změn souvisejících s fúzí s dalšími filmovými společnostmi, jež vytvořily dohromady koncern G.F.F.A. (Gaumont-Franco Film-Aubert). Tehdy dorazily změny také do pražské filiálky, kam s sebou přinesly mimo jiné „úplný převrat v systému nákupu filmů, jak se až dosud praktikoval“⁶⁴⁾. Do vedení Gaumontovy pražské pobočky se tehdy dostal Pavel Kolbrych a Otto Kovač, jenž byl zástupcem firmy již od roku 1927.⁶⁵⁾ Oba byli „jmenováni oficiálně řediteli a udělena jim byla prokura“⁶⁶⁾. „Nová organisace pražské Gaumontovy filiálky [...] projevuje se nejlépe v nové produkci 1931 – 1932.“⁶⁷⁾ Sezona byla zahájena v pátek čtvrtého září 1931 zvláštním nočním představením pro novináře a umělecké kruhy, uspořádaném v nově zrekonstruovaném a zvukovou aparaturou Gaumont Radio Cinema vybaveném biu Gaumont na Václavském náměstí, jež vzniklo v prostorách bývalého kina Národ, uzavřeném v červnu téhož roku. Úvodním snímkem byla německá zvuková *OPERNÍ REDUTA* režiséra Maxe Neufelda. „Přítomní byli uvítáni řediteli Gaumontovy společnosti O. Kovačem a P. Kolbrychem.“⁶⁸⁾ Technický ředitel Otto Kovač, který byl nedlouho předtím jmenován soudním znalcem pro zvukovou kinematografii⁶⁹⁾, měl tehdy

60) Karel Strass, *Paris – Cinéma. III.* „Filmový kurýr“ 2, 1928, č. 33, s. 1.

61) *Továrny Gaumont*. „České slovo“ 20. 9. 1927.

62) *Předvádění novinek firmy Léon Gaumont*. „Film“ 8, 1928, č. 6, s. 6.

63) *Pražská film. bursa – uvádí Léon Gaumont*. „Český filmový zpravodaj“ 8, 1928, č. 19, s. 2.

64) *Z nových filmů. Gaumontova produkce 1930 – 32.* „Filmové listy“ 3, 1931, č. 11, s. 5.

65) „Zpravodaj Zemského Svazu kinematografů v Čechách“ 7, 1927, č. 9, s. 9.

66) *Léon Gaumont*. „Filmové listy“ 3, 1931, č. 8, s. 9; *Z pařížských půjčoven*. „Český filmový zpravodaj“ 11, 1931, č. 7, s. 4.

67) *Nová Gaumontova produkce*. „Filmové listy“ 3, 1931, č. 16, s. 2.

68) *Film. Bio „Gaumont“ zahajuje*. „Národní listy“ 6. 9. 1931.

69) „Filmové listy“ 3, 1931, č. 4, s. 13; *Ein Gerichtsfachverständiger für den Tonfilm*. „Prager Abendzeitung“ 2. 7. 1931.



Všem našim váženým
zákazníkům a obchod-
ním přátelům přejeme

Veselé vánoce

a šťastný obchodní

ROK 1928!

LÉON GAUMONT PRAHA II.,
Jungmannova třída 17.



k přítomným hostům krátký proslov. Zprávu o tomto zahájení přinesly některé deníky i odborné filmové listy.⁷⁰⁾

Vedle zvukové aparatury Gaumont Radio Cinema v kině Gaumont na Václavském náměstí, byly instalovány též menší modely typu Radio-Junior v kinech Sokol ve Velkých Hamrech a Valašském Meziříčí a v kině Peklo v Plzni. V biu Favorit v Praze si zase opatřili velký model Gaumont Standard 30. Cena velkého modelu činila 240 tisíc Kč bez instalace a daně z obrátu, u menšího pak 140 tisíc Kč.⁷¹⁾ Přestože konkurenční boj o zvukový patent zesílil a nabídka nejrůznějších přístrojů rychle rostla, počet kin vybavených u nás Gaumontovými promítačkami byl jistě větší, i když jejich výroba byla údajně zastavena již koncem roku 1931. Jiný zvukový Gaumontův model Chronophon byl u nás například nabízen v zastoupení firmou Bruna-Film.⁷²⁾ Gaumont měl se zvukovou složkou filmu již dlouholeté vlastní zkušenosti a v roce 1928 vyrobil první francouzský celovečerní zvukový film KRÁLOVNA NILU. Získal si v tomto směru tedy dostatečný náskok, i když se jeho systém nakonec příliš neujal.

Při nákupu drahých zvukových přístrojů však nerozhodovala jen výmluvnost obchodních jednatelů, ale i značka. A kvalita Gaumontovy firmy, její solidnost a pohotovost, byla u nás tehdy již dostatečně známá. Že se na ni dalo skutečně spolehnout, dokládá i následující příhoda: „Gaumont instaloval zvukovou aparaturu pro bio Sokol ve Velkých Hamrech. Při poslední zkoušce praskla francouzským montérům lampa. Bylo ihned telefonováno do Prahy a odtud do Paříže. Druhý den aeroplán lampu přivezl a tak ještě též den byla v Hamrech a biograf [...] se zpožděním 24 hodin mohl zahájit provoz.“⁷³⁾

Také zvuková synchronizace prvního českého mluveného filmu byla provedena v roce 1930 nakonec v Gaumontově ateliéru v Paříži, přestože v předběžných úvahách figuroval zřejmě i Berlín a Londýn.⁷⁴⁾ Bylo přitom použito zvukového systému Gaumont. O dosaženém výsledku bylo pak referováno následovně: „[...] podle souhlasné výpovědi našich význačných odborníků, kteří právě přijeli z Paříže, pp. řed. O. Koska, J. Auerbacha a obch. rady Jul. Smitta, bylo tímto systémem při synchronisaci *Tonky Šibenice* docíleno takového úspěchu, že znamená pravou revoluci ve zvukovém filmu.“⁷⁵⁾ V následujícím roce se v Gaumontových ateliérech v Paříži natáčely zase interiérové scény do filmového debutu Jiřího Voskovce a Jana Wericha PUDR A BENZÍN, pro jehož exteriérové scény zapůjčila ochotně svou pojízdnou zvukovou aparaturu Gaumontova pražská filiálka, která film u nás též uváděla. Ta se na začátku třicátých let podílela pak ještě na výrobě a distribuci dalšího českého zvukového filmu RŮŽOVÉ KOMBINÉ, jehož interiéry se pro změnu natáčely zase v Gaumontově studiu v Nizze. Ve snaze udržet i nadále svou pobočku v Praze, spojila se pařížská centrála G.F.F.A. s českou filmovou výrobnou Elekta-Film, neboť kvůli dovozním kvótám se musela nyní podílet také na realizaci určitého počtu

70) Zahájení sezony bia „Gaumont“. „Filmové listy“ 3, 1931, č. 25, s. 5; *Kino Gaumont stellt sich vor*. „Neue Morgen“ 7. 9. 1931.

71) „Filmové listy“ 3, 1931, č. 4, s. 12.

72) „Kinoreflex“ 2, 1930, s. 56, leták.

73) *Skvělá pohotovost*. „Filmové listy“ 3, 1931, č. 11, s. 10.

74) „Filmový kurýr“ 4, 1930, č. 3, s. 4.

75) *První krok do nové etapy čs. film. výroby*. Tamtéž, č. 8, s. 2.

domácích filmů.⁷⁶⁾ Natočila tak v Československu koprodukční francouzské verze českých snímků: LELÍČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA (LE ROI BIS), EXTASE a KANTOR IDEÁL (PROFESSEUR CUPIDON). Během natáčení posledního uvedeného filmu zemřel jeden z francouzských představitelů, Henri Kerny, takže scénář pak musel být poněkud upraven.⁷⁷⁾ Kopie těchto tří česko-francouzských filmů se nacházejí dodnes ve sbírkách Archives du Film v Bois d'Arcy. Jako čtvrtý titul v této souvislosti je omylem zmiňován snímek DVAKRÁT DVACET LET, čerpající ze stejnojmenného románu Pierra Frondaie.⁷⁸⁾ Jeho režisérem byl Charles-Félix Tavano, nikoliv Léonce Perret, jak uvádí Mitry⁷⁹⁾, který navíc považoval film za nedokončený. Tento nepřilíživý snímek, z jehož originálního hořlavého negativu, uloženého v pařížské Cinémathèque Française, byl v roce 1983 pořízen zabezpečovací materiál a nová kopie⁸⁰⁾, zmizel rychle z programu vzápětí po svém uvedení.

Zatímco některé Gaumontovy zahraniční pobočky – v Berlíně, Bukurešti, Miláně, Alexandrii, Varšavě i Budapešti – se po nástupu zvuku rychle zavíraly, neboť dovoz a provozování filmů s francouzskými dialogy se nesetkávalo s dostatečným zájmem, filiálka v Praze, snad jako jediná ze všech, stále prosperovala. Avšak i její čas se brzy nachýlil. Desátého ledna 1934 sepsal Léon Gaumont u notáře Césara Augusta Graniera v Sainte Maxime plnou moc pro advokáta Viktora Martínka, bytem Jáma č. 1 v Praze II, v níž jmenovaného pověřil, aby ohlásil její likvidaci, rozprodal všechno zboží a materiál, propustil personál, rozvázal všechny smlouvy a žádal splacení všech dlužných pohledávek (viz příloha). Sedmého května 1934 zaslal Viktor Martínek oznámení o likvidaci firmy berní správě a Magistrátu hlavního města Prahy⁸¹⁾, poté odvolal prokuru udělenou panu Jeanu Albertu Pironovi a ustanovil likvidátorem účetního znalce Josefa Kapra.⁸²⁾ Krajský soud obchodní v Praze požádal o provedení změn v obchodním rejstříku, k čemuž došlo 18. června téhož roku. V novém zápise pak stálo: „Firma Léon Gaumont se zrušila a vstoupila do likvidace. Likvidační firma: Léon Gaumont v likvidaci. Likvidátorem jest Josef Kapr, Praha Smíchov, Bělohorská čp. 1913. Likvidační firma znamená se tím způsobem, že likvidátor připojí k jejímu znění s dodatkem „v likvidaci“ svůj podpis. Prokura udělená Jeanu Albertu Pironovi vymazána.“⁸³⁾

Přestože k hospodářské likvidaci Gaumontovy pražské filiálky došlo tedy již v roce 1934 a její poslední majetek, depozita u Elektrických podniků hlavního města Prahy, byla zrušena v roce 1936, z obchodního rejstříku byla firma vymazána až v době německé

76) Blandin Danion – Corine Faugeron – Gilles Venhard, *Gaumont 1895 – 1975*. Rkp. (uložen v sídle Gaumontu v Neuilly-sur-Seine), s. 31.

77) Raymond Chirat, *Catalogue des films français de long métrage (Films sonores de fiction 1929 – 1939)*. Bruxelles 1982, č. 1003.

78) B. Danion – C. Faugeron – G. Venhard, c. d., s. 32.

79) Jean Mitry, *Filmographie universelle XXIII – (France 1910 – 1925). L'école comique*. Bois d'Arcy 1981, s. 79.

80) *Tirages et restaurations de la Cinémathèque Française II*. Paris 1987, s. 42.

81) SOA, f. KSO, k. 1145, sign. A XII/83/8, list 28 – 29.

82) Tamtéž, list 27.

83) Tamtéž, list 26; Úřední list Republiky Československé, 11. 1. 1935, č. 9, s. 237; Ústřední oznamovatel, 27. 10. 1934, č. 129, s. 2, (14054/34).

okupace. Záhy, po příchodu Němců, byl z rozhodnutí říšského protektora zřízen pro obor filmového obchodu a průmyslu v Protektorátu úřad Filmtreuhandstelle. Likvidátor firmy byl tehdy vyzván, aby prokázal, že Gaumontovi nezůstal v Čechách žádný majetek, jenž by mohl být pokládán za židovský nebo za nepřátelský ve smyslu nařízení říšského protektora ze dne 8. prosince 1939 a z 20. ledna 1940. Vše tedy muselo být znovu prověřeno a doloženo a teprve poté, dne 8. července 1941, došlo k vymazání společnosti Léon Gaumont z obchodního rejstříku.⁸⁴⁾ Její jméno se u nás pak přestalo vyslovovat, ale vzpomínky na mnohé z jejích skvělých filmů, které po řadu let uváděla na plátna našich kin, přežívalo ještě dlouho v paměti diváků.

Mgr. Karel Tabery, PhD. (1951)

Po studiích na FF UK v Praze byl zaměstnán (1974 – 1982) jako filmový historik v Československém filmovém ústavu v Praze. V letech 1983 – 1993 žil ve Francii, kde prošel řadou filmových archivů, 1993 – 1996 pracoval v NFA v Praze, od roku 1996 působí jako odborný asistent na FF UP v Olomouci, kde vyučuje dějiny světového filmu.

(Adresa: Filosofická fakulta University Palackého, Katedra teorie a dějin dramatických umění,
Wurmova 13, 771 80 Olomouc)

Citované filmy:

Barrabas (Louis Feuillade, 1920), *Biscot bez kalhot* (Séraphin ou les Jambes nues; Louis Feuillade, 1921), *Biscot, král cyklistů* (Le Roi de la pédale; Maurice Champreux, 1925), *Dvakrát dvacet let* (Deux fois vingt ans; Charles-Félix Tavano, 1931), *Dvě pařížská děvčátka* (Les deux gamines; Louis Feuillade, 1920), *Extase* (Gustav Machatý, 1932), *Judex* (Louis Feuillade, 1917), *Judexovo nové poslání* (La Nouvelle mission de Judex, 1918), *Kantor ideál* (Martin Frič, 1932), *Královna Nilu* (L'Eau du Nil; Marcel Vandal, 1928), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa* (Karel Lamač, 1932), *Matyáš Sandorf* (Mathias Sandorf; Henri Fescourt, 1921), *Mecenáši slečny Chichinetty* (Chichinette et Cie; Henri Desfontaines, 1921), *Muž, který spáchal vraždu* (The Right to Love; George Fitzmaurice, 1920), *Myrrha, krásná cikánka* (L'Ombre déchirée; Léon Poirier, 1921), *Operní reduta* (Opernredute; Max Neufeld, 1931), *Parisetta* (Parisette; Louis Feuillade, 1921), *Poslední karta* (Le Prince Jean; René Hervil, 1927), *Pudr a benzín* (Jindřich Honzl, 1931), *Růžové kombiné* (Leo Marten, 1932), *Sirotek Ginetta* (L'Orpheline; Louis Feuillade, 1921), *Tajemství nebes* (Les Mystères du ciel; Gérard Bourgeois, 1920), *Upíři aneb Reportérovo dobrodružství* (Les Vampires; Louis Feuillade, 1915 – 1916), *Ve stínu harému* (Dans l'ombre du harem; André Liabel, Léon Mathot, 1927).

84) SOA, f. KSO, k. 1145, sign. A XII/83/12-17, list 36 – 46.

Prameny:

- Danion, Blandin – Faugeron, Corine – Venhard, Gilles: *Gaumont 1895 – 1975*. Rukopis uložený v sídle Gaumontu v Neuilly-sur-Seine.
- Chirat, Raymond: *Catalogue des films français de long métrage (Films sonores de fiction 1929 – 1939)*. Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles 1982.
- Chirat, Raymond – Icart, Roger: *Catalogue des films français de long métrage (Films de fiction 1919 – 1929)*. Cinémathèque de Toulouse 1984.
- Legrand, Jacques a kol.: *Chronique du cinéma*. Editions Chronique, Boulogne-Billancourt 1992.
- Mitry, Jean: *Filmographie universelle XXIII – (France 1910 – 1925). L'école comique*. Service des Archives du Film, Bois d'Arcy 1981.
- Státní oblastní archiv v Praze, fond Krajský soud obchodní, Praha, k. 1145, sign. A XII 83/1-17, list 1 – 46.
- Štábla, Zdeněk: *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945. II*. Interní tisk ČSFÚ, Praha 1988, s. 111.
- Tirages et restaurations de la Cinémathèque Française II*. Cinémathèque Française, Paris 1987.
- Cinématographie Française (La) 1919
 České slovo 1927
 Československý film 1919, 1920
 Český filmový zpravodaj 1925, 1928
 Film 1922, 1923, 1924, 1927, 1928
 Filmové listy 1931
 Filmový kurýr 1927, 1928, 1930
 Filmschau 1919 – 1920
 Internationale Filmschau 1920
 Kinematografický věstník 1917, 1918, 1919
 Kinoreflex 1930
 Lidové noviny 1925
 Lichtspielbühne 1920
 Národní listy 1920, 1924, 1925, 1931
 Neue Morgen 1931
 Nový večerník 1923
 Prager Abendzeitung 1931
 Prager Presse 1921
 Prager Tagblatt 1923
 Právo lidu 1921, 1922
 Tribuna 1920
 Večer 1921
 Zpravodaj Zemského Svazu kinematografů v Čechách 1925, 1927, 1928

Další použitá literatura:

- Garçon, François: *Gaumont, un siècle de cinéma*. Gallimard, Paris 1994.
- Hugues, Philippe d' – Muller, Dominique a kol.: *Gaumont (90 ans du cinéma)*. Ramsay – Cinémathèque Française, Paris 1986.

PŘÍLOHA

Plná moc pana Gaumonta pro pana Pirona k otevření filiálky v Praze

Ke mně, nížeapsanému Janu Augustu Dufouroví, notáři v Paříži dostavil se pan Léon Gaumont, průmyslník, rytíř řádu Čestné legie, bytem v Paříži, rue Saint Roch č. 57, který touto listinou, jmenoval svým zvláštním plnomocníkem: pana Jeana Alberta Pirona, zaměstnance obchodního, bytem v Praze, Uhelny trh I., jemuž dává plnou moc, aby za něho a v jeho jménu: Otevřel v Praze, na Uhelném trhu I., Obchodní dům, jenž by se zabýval prodejem, pronájmem a vůbec provozováním obchodů všeho druhu: fotografickými aparáty, dodávkami pro fotografii, aparáty kinematografickými a fonografickými, doplňovacími jich součástkami a příslušenstvím jich, filmy, deskami atd., jakož i všemi nástroji, látkami neb návody výrobními, týkajícími se užívání lučby, světla, optiky, elektiky, akustiky, fotografie a mechaniky.

K dosažení účelu tohoto bude pan Piron oprávněn:

1. aby domáhal se udělení povolení k otevření tohoto podniku potřebného ze strany státních správních úřadů nebo úřadů městských, soudních a policejních a závodů úvěrních; aby podnikl veškeré kroky potřebné u úředních osobností národa Československého; aby platil daně, jež mu budou z provozování obchodního podniku předepsány, jakož i daně ostatní jakéhokoli druhu; aby přijímal vysvědčení, dlužící úpisy, patenty a jiné listiny vydané dle zákonných předpisů tam platných;

2. aby vydával směnky na dlužníky, převáděl je žírem na banku, kterou mu pan Gaumont písemně udá, aby v případě nezaplacení odepsal směnky a papíry znějící na řad soudním vykonavatelům anebo notářům, aby vymohli zaplacení jich cestou soudní;

3. aby přijímal od úřadů poštovních, od drah a od veškerých podniků dopravních provozovaných na souši, řekách a moři – stroje, látky, zboží, zavazadla, balíky všeho druhu, jakož i vůbec veškeré zásilky adresované na jméno pana Léona Gaumonta; aby za účelem tím konal veškeré platy, podával veškeré reklamace, by obdržel vrácení peněz, jež byl zaplatil aniž by k tomu byl býval zavázán a vyplacení náhrad za zboží ztracené nebo poškozené; aby žádal zjištění, zda zboží jest neporušené, zda má řádnou váhu a míru, a aby žádal vydání veškeré náhrady za to;

4. aby přijímal obnosy veškerých účtů a vůbec veškerých pohledávek na kapitále a splatných úrocích a úrocích dospívajících, jakož i jiného příslušenství; aby přijímal, vyřizoval a uzavíral veškeré účty, zjišťoval jich nedoplatky a to jak ohledně účtů aktivních tak i pasivních, a aby účty tyto zaplatil;

5. aby podepisoval veškeré šeky na banku, kterou jemu pan Gaumont poukáže pokud obnos dvou tisíc franků za jeden den a celkový obnos pětadvacet tisíc franků za jeden měsíc nepřevyšují;

6. aby intervenoval ve všech záležitostech, jež projednávají se u soudců smíru, u soudů obchodních, odvolacích atd.; u správních úřadů a veškerých právních a správních ústavů a u osobností úředních každého odboru, aby podával žaloby a na ně odpovídal, aby podával žádosti, vysvětlení, prohlášení a listiny jakéhokoliv druhu; aby volal osoby třetí do sporu anebo sám jako třetí do sporu vstupoval; aby ve sporech takových jakožto

žalovaný odpovídal, aby žádal za zrušení rozsudků nebo rozhodnutí kontumačních, aby domáhal se správy cestou spornou a provedení důkazů; aby podával stížnosti všeho druhu, mezi jiným také odvolání a dovolání v mezisporech o pravosti listin; aby domáhal se změny rozsudku, které již nabyly moci právní, aby podával stížnosti proti jednání osob úředních každého oboru; aby přijímal spisy všeho druhu a je také podával, aby přijímal a podával vysvětlení, vysvědčení a osvědčení ve sporných záležitostech nutné; aby intervenoval při výkonu rozsudků, udával jmění z něhož chce dojít zaplacení a způsob jakým pohledávky se mají vymáhati; aby žádal za zřízení inventáře, za provedení odhadu a prodeje majetku dlužníkovy, aby při tom osobně se zúčastnil a podání činil; aby vymáhal náhrady škod, výlohy soudní a útraty procesní; aby intervenoval při rozvrhu nejvyššího podání mezi věřitele, aby rozvrhy ty podepisoval a obnosy naň připadající přijímal; aby smírným způsobem vyřizoval spory soudní, náhradní nároky, zúčtování a veškeré jiné záležitosti a o tom soudu oznámení činil; aby ve sporech před soudem projednávaných, pokud jde o předměty jichž cena deset tisíc franků nedosahuje, uzavíral smír; aby intervenoval u soudů za účelem tím, aby dlužník písemně se zavázal, že své stálé bydliště neopustí anebo aby byl dlužník prohlášen insolventním, aby v případě prohlášení konkurzu zúčastnil se volby předsedy a členů výboru věřitelského; aby přijímal od výboru věřitelského kteréhokoli, jakož i od osob úředních obnosy peněžní, jež byly přisouzeny, vydobyté anebo dobrovolně zaplacené správě konkurzní, jakož i předměty zabavené.

Aby za účely výše uvedenými uzavíral a podepisoval veškerá ujednání a listiny, aby za sebe jiného zmocněnce ustanovil, při čemž pan Léon Gaumont schvaluje a uznává vše co jeho plnomocník anebo osoby tímto substituované zákonným a platným způsobem podle této plné moci učiní, a aby vůbec učinil vše, co v zájmu pana Gaumonta bude nutné a užitečné.

O tom byl zřízen tento spis bez konceptu dle stávajícího vzoru.

Sepsáno a uzavřeno v Paříži, boulevard Poissonnière č. 15 v kanceláři nížeapsaného pana Defoura, notáře.

V roce tisíc devět set devatenáct dne osmnáctého července.

A po přečtení podepsal dostavivší se zároveň s notářem,

Jan August Dufour, v. r.

Léon Gaumont, v. r.

Plná moc pana Gaumonta pro pana Martínka k likvidaci filiálky v Praze

Roku tisícího devítistého třicátého čtvrtého dne devátého ledna dostavil se k podepsanému panu Cesaru Augustovi Granierovi, notáři v Sainte Maxime /Var/ pan Léon Gaumont, majitel realit, bývalý průmyslník, důstojník Čestné legie, bytem v Sainte Maxime, který tímto svému zvláštnímu zplnomocníku panu dru. Viktoru Martínkovi, bytem v Praze II., (Československo) Jáma č. 1, kterému uděluje následující zmocnění, udělil plnou moc, zastupovati co nejlíp zájmy pana Gaumonta, obchodní podnik, který má v Praze a jehož předmětem jest obchod kinematografickými, fotografickými přístroji a jich příslušenstvím a vůbec všechna opatření vztahující se na kinematografický a fotografický průmysl.

V důsledku toho :

Uzavřítí obchody plynoucí z uvedeného obchodního podniku, realizovati jmění řečeného obchodního podniku, způsobem, který bude pokládati za vhodné buď cestou smírnou, buď dražbou a to za ceny, závazky a podmínky, které bude pokládati za vhodné.

Prodávati a postupovati veškeré zboží a suroviny, jakož i veškerý materiál a jakékoliv předměty movité.

Postupovati nebo zrušiti veškeré pacht, smlouvy, obchody a pojištění s anebo bez náhrady k tomu účelu, sjednati a podepsati všechna ujednání a všechny dodatky k pojištění.

Postoupiti všechny pohledávky v jakékoliv hodnotě s a nebo bez záruky.

Propustiti personál, určití a vyplatiti, dojde-li k tomu, všechny náklady.

Odvolati všechna zmocnění udělená panem Gaumontem až do toho dne ohledně vedení uvedeného obchodního domu, dáti předsevzítí všechna vyhotovení.

Vymáhati zaplacení všech pohledávek.

Vyplatiti a přijmouti všechny obnosy, které jsou anebo budou dluhovány panu Gaumontovi v Československu z jakéhokoliv důvodu a v jakékoliv věci, kvitovati z nich, platiti peníze, které pan Gaumont v téže zemi může nebo bude moci dluhovati, vyrovnati a obstarati všechny účty, určití z nich aktivní, nebo pasivní zůstatky, přijmouti všechny poukazy dluhů ze všech stran.

Vyzvednouti a provéstí všechna depozita, dáti si otevřítí všechny účty, podepsati, indosovati, přijmouti a stvrditi všechny šeky a obchodní papíry.

Navrhnutí úplné a jednoduché zrušení obstavky buď s a nebo bez potvrzení placení všech zápisů a privilegovaných práv, hypoték, jakýchkoliv zástav a práv svoliti ke všem převodům právním.

Splniti všechny náležitosti u všech úřadů a úředních osob republiky československé, podepsati a řídití všechny záležitosti a reklamace.

Přijímati od poštovních úřadů, železničních drah a všech dopravních podniků všechny zásilky, zboží balíky s dobírkou nebo bez dobírky, poštovního-prosté, všechny poukazy poštovní nebo telegrafické, zastupovati zmocnitele ve všech řízeních úpadkových a soudní likvidace.

Pro případ neplacení a v případě jakýchkoliv potíží zastupovati jako žalobce, nebo žalovaného před všemi soudci nebo příslušnými soudy podati všechny žaloby jakéhokoliv

druhu, uzavíratí smíry, vymáhati všechna soudní, nebo správní rozhodnutí, dáti je vykonati všemi možnými způsoby a prostředky právními, pověřiti všechny advokáty a obhájce, odvolati jejich pověření a zříditi jiné, intervenovati ve všech instancích, vznéstí všechny odpory, zažádati za všechny zápisy, přikročiti případně ke všem exekucím na movité a nemovité věci, uděliti všechna speciální zmocnění v tomto směru.

Navrhnutí všechny příkazy a rozdělení, přihlásiti se o ně, zúčastniti se všech schůzí a porad věřitelů, potvrditi všechny pohledávky, dáti souhlas ke všem rozhodčím řízením, smírům a narovnáním.

Přijmouti veškerá záruční prohlášení všech dlužníků, povoliti všechna prodloužení lhůt.

Vyhotoviti a podpisovati všechny listiny a jakékoliv doklady, zříditi všechny zplnomocníky pro likvidaci, o kterou se jedná a pro veškeré výkony této a učiniti vůbec, co bude užitečným a nutným bez jakéhokoliv obmezení pro realizaci jmění a zaplacení dluhu a úplnou a konečnou likvidaci podniku, o který se jedná.

O tom byl sepsán a vyhotoven tento spis v Sainte Maxime v mé úředovně a po přečtení podepsal jej dostavivší se spolu s notářem

Cesar August Granier, v. r.

Léon Gaumont, v. r.

Zapsáno v Grimaud dne 10. ledna 1934.

Komentář: V příloze jsou uvedeny opisy dobových překladů plných mocí Léona Gaumonta. Oba dokumenty jsou součástí souboru úředních spisů, které se týkají založení a likvidace pražské filiálky francouzské filmové společnosti Gaumont, uložených ve Státním oblastním archivu v Praze, fond Krajský soud obchodní, Praha, karton 1145, sign. A XII 83/1-17, list 1 – 46. Pod sign. XII/83/1009/1 je uložen francouzský, ručně psaný originál plné moci Léona Gaumonta Jeanu Albertu Pironovi ze dne 18. července 1919 (list 7 – 8), její český překlad (list 9 – 14); česko-francouzský originál o znamenání firmy (list 3) a udělení prokury (list 4); certifikát berní správy v Praze (list 5). Pod sign. XII/83/6022/2 je česko-francouzský originál práva opovědi k zapsání firmy do obchodního rejstříku ze dne 5. února 1920 a na listu 30 – 31, sign. A XII 83/8 opis českého překladu plné moci Léona Gaumonta Viktoru Martínkovi ze dne 10. ledna 1934 k likvidaci firmy.

SUMMARY

UNDER THE SIGN OF THE OX-EYE DAISY

Gaumont and Its Branch in Prague

Karel Tabery

Gaumont, one of the largest and oldest French film- and film equipment-producing companies, arrived in Central Europe before World War I, when it founded its branch in Vienna. After the end of the war, Léon Gaumont decided to reconquer his former position in that region and, once his Vienna-based branch was renewed, he established in 1919 an office in Prague. Through it, in the years 1920 – 1933, he introduced on the Czechoslovak market not only his own products, but also works by American, Russian, English and German filmmakers. In the final stage, he was also involved in the production of Czech-French films. As the only direct representative of the French film industry in our country, Gaumont was held in high esteem in Czechoslovakia, and his new products regularly rose considerable interest and attention with the audiences and film specialists. In addition to his feature films, his weekly newsreels with news from all over the world were greatly appreciated. Although Gaumont films still appear on the screen today, very little is known about the activities of that company's former Prague branch.

On the basis of archival sources, official records and newspaper articles I have therefore assembled some basic information on the various administrative procedures connected with the opening in Prague of the Gaumont branch in 1919; I also recall several films in that company's repertoire of those days. Moreover, I have strived to capture the most momentous events that occurred during its fifteen-year-long existence in this country (a fire, the death of director Hunk, the changes caused by the advent of sound, the opening of the Gaumont movie house, etc.), up to its liquidation, which was officially terminated only at the outbreak of World War II. I have attempted to illustrate the relationship of the Gaumont Prague branch to the Paris headquarters which, understandably, exerted considerable influence on the functioning of the company's Prague branch.

A number of recently discovered written documents attest to the fact that Gaumont's Paris-located plant, with its large film studios, was admired also by Czech visitors who were captivated by its extensiveness, superb technical facilities and excellently organized work. For the Czech filmmakers of the late 1920s and early 1930s, the Gaumont film studios were an inspiration and a model, as well as a refuge for the purpose of synchronizing the first Czech sound film. In those days, Gaumont sound equipment was installed in several Czech movie houses.

Translated by Linda Paukertová

*Dvoj pohľad***V znamení medveďa**

Na začiatku je telo. Nech nám reči o primáte štruktúr, foriem a systémov boli a stále sú akokoľvek blízke, pri sledovaní tohto filmu si uvedomíme, že jeho východiskom je konkrétne ľudské telo. Telo so svojím objemom, proporciami a schopnosťou pohybovať sa v priestore. To, čo nás oslovuje a vŕhuje do tohto filmu, nie je prázdna schéma, do ktorej vstupuje vykonávateľ obradu, ale mohutné, a pritom elegantne sa pohybujúce telo Foresta Whitekera. Každý jeho pohyb, každý jeho úsmev, každý jeho pohľad vychádza z veľkej telesnej integrity, ktorá sa takto stáva zdrojom neverbálnych posolstiev. Ešte predtým, než sa naučíme tieto posolstvá jednotlivo dešifrovať a rozpoznáme ich prameň a účel, prehovorí k nám telo, aby nám dalo na známosť, že prvým prameňom a posledným účelom je vnútorná rovnováha všetkých jeho častí. Ešte predtým, než pochopíme význam vyslovovaných slov a viet, osloví nás hlas ako jeden – vôbec nie privilegovaný – prejav tejto telesnej konštitúcie. V tomto hlase vytušíme temné pozadie, odkiaľ prichádzajú impulzy, záchvevy, vlny a rytmy, aby sa premenili na zvuky a splynuli s celkom všetkých telesných prejavov.

A ešte predtým, než na základe citátov z *Knihy samurajov* pochopíme, aký fatálny koniec tento dávny kód svojmu dnešnému vyznávačovi predpisuje, ešte predtým nám tento hlas, jeho zafarbenie a jeho zvláštny pokoj naznačia, že základným stavom všetkých týchto telesných prejavov je melanchólia. Melanchólia, to podľa tradičného chápania stav duše, nezabúdajme však že toto isté tradičné chápanie odvodzovalo melanchóliu z pomerov, v akých sa v tele človeka miešajú štyri základné tekutiny. Melanchólia býva často (a niekedy až príliš jednoznačne) spájaná so chronickou zádumčivosťou a priamo smútkom; melancholika bezpochyby charakterizujú také vlastnosti a sklony ako vážnosť, zádumčivosť a vyhľadávanie samoty, no veľkí melancholici dobre vedeli, že melanchólia má širokú škálu prejavov, medzi ktorými môže byť práve tak ospalosť a ľahostajnosť, ako aj duchaplnosť, bojovnosť a záľuba v hudbe. Jeden z veľkých melancholikov 17. storočia Robert Burton upozornil, že niet pravidla na zachytenie melancholickej povahy a dodal: „Ľahšie je vykresliť Mesiaca, ako výstižne charakterizovať melancholika; jednoduchšie je preskúmať pohyb krídel vtáka letiaceho na nebi ako srdce človeka, melancholického človeka.“ Predmety, ktoré Burton uvádza, aby porovnaním s nimi zvýraznil nezachytiteľnosť melanchólie, sú veľmi príznačné: Mesiaca a letiaci vták často priťahujú pozornosť melancholikov – akoby im pripomínali, že v nehybnosti sú skryté premeny a v trepotavom pohybe vysoko na oblohe je jednota rytmu a smerovania. Ghost Dog bude na svojich výpravách pozorovať premeny Mesiaca; a pohľad na let vtákov, na strhujúci pohyb holubov, s ktorými žije v akejsi zvláštnej symbióze, vyvolá na jeho tvári ten najúprimnejší výraz radosti. V týchto chvíľach tento melancholik prežíva intenzívny pocit

spojenectva so svetom: jeho duša splynula s telom, aby sa v tomto stave zjednotenia vzápätí stal súčasťou sveta. Možno je všeobecným predpokladom melanchólie práve toto spojenectvo, ktoré človeka, určeného telesnosťou, ponára do sveta. Každé melancholicko-vo gesto je naplnené touto telesnou determináciou ľudského života, ktorá zasa odkazuje k svetu a jeho zákonom.

Takto sa v tomto filme z telesného určenia protagonistu rozvíja línia, ktorá cez melanchóliu a jej variabilné podoby dovoľuje prejsť k svetu ako podstatne a neodstrániteľne melancholickému. Je to teda línia, tá, ktorá psychologické prejavy odvodzuje z telesných daností a pokračuje tým, že telo robí východiskom kozmológie. Z tej istej telesnosti sa však odvíja aj druhá línia, ktorá zasa smeruje k živočíšnej ríši. Oddávna sa prijíma predpoklad, že svojím telom sa človek zaraďuje medzi zvieratá a že na tomto základe ho možno z biologického hľadiska klasifikovať, opisovať a aj zbližovať s niektorými inými živočíšnymi druhmi. Zároveň sa v našej kultúre oddávna v rôznych formách presadzuje dualizmus mysle (alebo duše) a tela, ktorý nedovoľuje duševné prejavy a charakteristiky odvodzovať z telesných dispozícií. To, že tento dualizmus sa nepresadzuje jednoznačne, nám pred chvíľou pripomenuli pokusy vysvetliť melanchóliu na základe pomerov medzi telesnými tekutinami. Teraz si pripomeňme druhý typ pokusov od plynulého rozvíjanie témy telesnosti až k charakteristikám duševných vlastností jednotlivcov: je ním zoologická metaforika, ktorej klasické podoby nám približujú bájky alebo (a to je ešte vhodnejší príklad) zoologické karikatúry a charakterológie. Zatiaľ čo v bájkach sa zvieratá správajú ako ľudia, v týchto karikatúrach je niektorá časť ľudskej postavy zvýraznená natoľko, že dostáva zvieraciu podobu. Karikatúry sú takto najvhodnejším príkladom úsilia posunúť telesné k zvieraciemu a zvieracie k zobrazeniu charakteru človeka.

Že Ghost Dog do tejto „zoologickej“ línie zapadá, to nám naznačuje už jeho meno. Vychádzajúc z neho môžeme postupovať tak, že budeme rozvíjať konotácie, ako je „vernosť“ a „bezpodmienečná poslušnosť“, pričom si budeme bližšie všímať čierneho psa, ktorý sa vo filme objavuje; alebo sa môžeme dať viesť slovami jedného z mafiánov, ktorý v mene Ghost Dog rozpoznal príklad mien, aké si dávajú raperi. Hoci je táto „psia“ charakteristika pre pochopenie protagonistu nesporne relevantná, nebudem ju rozvíjať, väčšmi ma totiž láka zamerať sa na označenie, ktoré preňho našiel jeho najlepší priateľ, haitský predavač zmrzliny. Ten o ňom povedal, že je veľký medveď a vzápätí to upresnil citátom z knihy o týchto zvieratách: „Medveď je samotárske zviera, ktoré je schopné prispôbiť sa každému druhu počasia, prostredia a stravy. Hoci majú medvede slabé sociálne kontakty, pri dostatku potravy si ju v skupine rozdeľujú. Je to obávaný protivník, nemá však predátorské inštinkty. Keď je prekvapený alebo zranený, býva veľmi nebezpečný.“ Na túto charakteristiku nadväzuje základné typové alebo, lepšie povedané, archetypové zaradenie protagonistu filmu: je to samotár a individualista. Je to tvor, ktorý vo veľkomeste našiel útočisko na streche domu, so svojím mafiánskym „majstrom“ komunikuje prostredníctvom holubov a s najlepším priateľom sa rozprávajú tak, že jeden hovorí po anglicky a druhý po francúzsky, nepoznajúci jazyk svojho partnera. Z tej istej typológie tiež vyplýva, že pri kontaktoch s ľuďmi jeho primárnou reakciou vôbec nie je agresivita, ale pokoj a priam detská dobrosrdečnosť. Ghost Dog sa k svojmu okoliu nestavia nepriateľsky a je mu cudzia vyzývavá agresivnosť príslušníkov miestnych klanov. Presne podľa medvedej typológie sa z neho nebezpečný tvor stáva

až vtedy, keď je náhle ohrozený vo svojom teritóriu. Od tej chvíle sa premieňa na bojovníka, ktorý premyslene likviduje svojich nepriateľov.

Jedným z dôsledkov, ktoré z tohto zaradenia vyplývajú, je osobité vnímanie času. Majestátny spôsob odpočívania uprostred krdľa holubov, dynamický pohyb pri cvičení s mečom, schopnosť sústrediť sa na drobné veci, to všetko zapadá do medvedieho naturelu protagonistu. K tomu treba pridať ešte jednu dôležitú vlastnosť, a síce vnímavosť k rytmu. Okrem upravovania zbraní a elektronických prístrojov sa Ghost Dog na svoje výpravy pripravuje z dvoch zdrojov: jedným je čítanie zákonníka samurajov a druhým počúvanie hip-hopovej hudby. Kniha samurajov ho vedie pri určovaní cieľa hľadani cesty k nemu; hip-hopová hudba ho zasa privádza do správneho rytmu, v ktorom sa jeho telo na tejto ceste bude pohybovať. Napriek odlišnostiam kultúrnych pozadí sa obidva tieto zdroje spájajú, aby potvrdzovali dôležitosť pravidiel pri usmerňovaní pohybu. Jednotlivé ciele jeho výprav sa menia, no jeho správanie neúchyľne usmerňuje zákonník a v ukradnutých autách počúva stále ten istý druh hudby na tom istom stupni hlasitosti.

V tomto spojení sa však pre nás vynára jeden problém: kým vnímavosť k rytmu je medvediemu naturelu podľa všetkého blízka, vernosť zákonníku samurajov sa už z tohto základu priamo odvodíť nedá. Napriek tomu si myslím, že aj v tomto prípade môžeme predpokladať istú väzbu. Potvrdenie a konkretizovanie tohto predpokladu nachádzam v scéne, keď sa Ghost Dog zastaví pri dvoch pytlíkoch, ktorí práve zastrelili medveďa a chcú ho naložiť na dodávku. Na otázku, prečo ho zastrelili, odpovedajú, že medveďov je tu už málo, takže treba využiť každú príležitosť, ktorá sa naskytne. Scéna sa končí zastrelením pytlíkov, pričom Ghost Dog jednému z nich, ktorý postrelený leží na zemi, hovorí: „V starých kultúrach medveďov pokladali za rovných ľuďom.“ Pytlík ešte z posledných síl povie: „Nemáme tu starú kultúru.“ A Ghost Dog ho na druhý svet odprevádza so slovami: „Občas áno.“ On sám, človek, ktorý sa vo svojej samote stal medveďom, je živým svedectvom toho, že aj v súčasnosti sa ešte občas vynoria pozostatky starej kultúry, kde medvede požívali úctu. Jeho medvedia povaha nesie v sebe niečo starobylé, akoby bola pripomienkou dôb, v ktorých ešte panoval rešpekt pred zákonom.

Tak medveď, ktorý leží pred pytlíkmi, ako aj ten medveď, ktorým je on sám, Ghost Dog, výrečne ukazujú, aký osud čaká tento živočíšny druh v dnešných časoch. Ghost Dog nebojuje o prežitie, ale o to, aby mohol až do konca ostať verný tomu, k čomu sa cíti byť povolaný. Na konci filmu jeho malá priateľka z *Knihy samurajov* prečíta: „Najdôležitejší zo všetkého je koniec.“ Máme dojem, že Ghost Dog sa na tento koniec pripravoval od počiatku. Vedel, že ho nemôže odvrátiť, tým väčší sa však upínal k tomu, aby to bol koniec dôstojný.

Film nám poskytuje mnohé príležitosti porovnať tento koniec s koncami predstaviteľov jedného druhu, ktorý v mestskom teritóriu donedávna neobmedzene vládol. Mafiáni sa ešte stále vozia vo veľkých autách, fajčia cigary a podľa starých zvykov sa promptne zbavujú nepohodlných osôb. Nemožno však prehliadnuť, že ich vláda sa končí: na uliciach, ktoré im patrili, do nich deti hádzu z okien hračky, nájomcovia od nich tvrdo vyžadujú nezaplatené peniaze. Zreteľný úpadok sa prejavuje aj v ich psychike. Dlhodobé sledovanie kreslených filmov v televízii ich celkom ohlúpilo. Zdá sa, že nič ich tak nepoteší ako pohľad na hysterické a uškriekané zvieratá, ktoré sa zbesilo naháňajú, škrtia a mrzacia na televíznej obrazovke. Hodiny strávené pri tomto splašenom deji mafiánov znehybňujú

a ich najmladšiu generáciu to priviedlo do stavu úplnej apatie. Otupenosť, s akou dcéra mafiánskeho bossa sleduje dianie okolo seba, vrátane smrti blízkych osôb, je príznačná. To je konečný stav procesu degradácie, ktorým sú postihnutí. Títo mafiáni sa stali karikatúrou seba samých.

Medzi osobami, ktorým Jim Jarmusch na konci svojho filmu vyjadruje vďaku je aj Miguel Cervantes. Naozaj, Ghost Dog v mnohom pripomína Dona Quijota. Aj tento moderný samuraj sa začítal do starých kníh a našiel v nich kód svojho života, čím sa dostal do rozporu so svojimi súčasníkmi a vyvolal ich smiech. Táto nesporná podobnosť by nám nemala zastierať jeden rovnako nesporný rozdiel: Don Quijote sa stal pripomienkou starých časov v dobe, keď sa začala konštituovať novoveká kultúra so všetkými jej požiadavkami (a ilúziami) odtrhnúť sa od predchádzajúceho sveta povier; naproti tomu Ghost Dog so svojou smiešnou i dojemnou vernosťou dávneho zákonníku prichádza v kultúre, ktorá sa už zmôže iba na to, aby proti jednému zániku stávala druhý. Otázkou už nie je, kto vyhynie a kto prežije. Dôležitý je teraz koniec.

Miroslav Marcelli

*Dvoj pohled***Mistr Sun o umění gangsterky**

Gangsterský příběh nikdy nebyl pouhou moralitou na téma násilí, jeho přitažlivost nikdy nespočívala jenom v tom, že se nějaký krvavý morytát odehrává v převráceném světě, který začíná tam, kde končí právo. Neboť zejména gangsterský film vděčí za svou hloubku právě faktu, že tuto hranici často znejasňuje a že ji činí poněkud překerní: už tehdy, když násilí státu (prohibice, sociální hierarchie legitimovaná majetkem a postavením apod.) spojil s mocí sociálního determinismu (VEŘEJNÝ NEPŘÍTEL, 1931; ZJIZVENÁ TVÁŘ, 1932), anebo tehdy, když – jak tomu bylo v žánru zvaném *film noir* – jednoduchý příběh zkomplikoval dvojznačnou tragikou temné vášně a svérázné cti právě na oné druhé straně společnosti (MALTÉZSKÝ SOKOL, 1941). V té chvíli je gangsterský příběh hra v různých rejstřících hodnot, které všechny jsou už legitimovány pouze svým kontextem a které se fatálním způsobem střetávají ve chvíli, kdy se v moderní společnosti stává dominantním konkurenční chování, v němž se někdejší hledání štěstí (či blaženosti podle starých etik) vykládá jako snaha dosáhnout úspěchu. V tomto nečekaném ztotožnění gangstera a úspěšného občana se vyjevuje společná nouze obou: kdo se dostane na vrchol po mrtvých tělech konkurentů, stává se osamělým, je nenáviděn, ztrácí spojence a stává se snadným terčem těch, pro něž se stal symbolem a zároveň i překážkou úspěchu. Tato stará Warshowova teze vystihuje poměrně přesně klasický gangsterský příběh a není k ní co dodat.

V určité rovině platí i pro GHOST DOG Jima Jarmusche, pro tuto historii zabijáka, který má smůlu. Když totiž koná své dílo a likviduje muže jménem Handsome Frank, stane se bezděčným svědkem této akce dcera jeho mafiánského šéfa, která už měla být někde jinde. Je to chyba, jež musí být napravena, a tedy je třeba zlikvidovat zabijáka, který je vždy postradatelný. Ghost Dog to tuší a z pronásledovaného se stane lovec. Nebýt konce, kdy se nechá zastřelit svým šéfem (protože ten mu kdysi zachránil život), a nebýt roviny jiné, méně jasné, nezbylo by nic než schéma. Ale Ghost Dog je nejen zabiják, je to také a především samuraj, poněvadž svůj kodex cti čerpá ze starého spisu *Hagakure kikigaki* (*Co bylo slyšet ve stínu listí*) a celý film není nic jiného než meditace nad převrstvením a křížením těchto dvou rovin.

Avšak v Jarmuschově filmu nejde jen o konflikt různých rovin, jde v něm rovněž a současně o jejich komunikaci. „Kódem“ k ní jsou jednak dialogy Ghost Doga se zmrzlinářem Raymondem, kteří si rozumí i přes to, že jeden mluví anglicky a druhý francouzsky a jeden ani druhý neznají jiný jazyk než svůj, jednak (což je jakoby převrácená figura téhož) dvojí způsob, jímž se čte základní naučení samurajského bušidó v anglické verzi „The end is important in all things“: západní překlad bude chápat „end“ spíše jako účel anebo cíl (a to je také princip vyprávění, příběhu, sám smysl narativního porozumění světu), zatímco samuraj čte slovo „end“ doslova jako „konec“. V jednom světě následuje

událost po události v určitém zřetězení, jehož logika je předurčena bodem, k němuž směřuje, je to (v krajním případě) svět zdokonalitelnosti lidské přirozenosti, svět vývoje, vzdalování, které je přibližováním, zatímco v druhém případě má každá událost smysl sám v sobě a vzor je vždy již dán, protože vždy již minulý: každý vývoj je odklon, úpadek, odchýlení od pravosti. Proto je na jedné straně usilující vůle, vášně, cesta pokusu a omylu a na straně druhé rituál jako forma sebezdokonalování, to jest opakování stále téhož. Na jedné straně věrnost jako smlouva, na druhé straně věrnost jako dluh, který měl být splacen. To už asi ani není rozdíl světů, nýbrž kosmologií.

Ale u Jarmusche nikdy nejde o konflikt různého, nýbrž o jejich vzájemné pronikání, o interpretaci jednoho druhým a o místa tohoto vzájemného pronikání, což mohou být nejen periférie, nýbrž právě tak i různí exulanti či příslušníci nejrozličnějších minorit. A ona komunikace různých kosmologií může mít dokonce formu jakoby kulturního samplování (to je rovina, do níž by patřila detailnější úvaha o Jarmuschově filmové hudbě), k němuž zcela samozřejmě patří i ironie, protože hra s citacemi, kouzlo toho, co vzniká náhodnými střety (rapující mafián, gangsteři zamilovaní do kreslených televizních seriálů anebo samurajské gesto s automatickou pistolí).

Možná však, že „kódem“ komunikace různých kosmů je samo moderní město, které dovoluje rozumět tomuto obraznému snu o samplované mytologii v rytmech hip-hopu, která nebude univerzalistická, nýbrž minimalistická, která nebude hledat společného jmenovatele, smířovat protiklady, nýbrž bude uměním nekonečného vepisování motivu do vzoru, který se s každou novou konfigurací sám proměňuje. Nikoli již zdokonalování, nýbrž urbanizace. Ale nikoli ve smyslu nějakého nového, globálního rozvrhu míst, jehož vzorem bude megapolis, nýbrž ve smyslu zúročování zkušenosti s moderním městem. Jistě není náhodou, že dějištěm Jarmuschova filmu je New York. Neboť město je místo, na kterém je velmi pravděpodobné setkání s cizincem, přičemž však narozdíl od jiných civilizovaných i necivilizovaných míst ve městě toto setkání stejně rychle končí jako nahodile a nepředvídatelně začalo: cizinec se totiž v ulicích města ztrácí ještě dřív, než mohl být asimilován, a přitom je právě ve městě zjevné, že zde cizinci žijí, že toto město je také jejich městem. Cílem setkání s cizincem ve městě je jeho konec, je to setkání, které nemá ani minulost, ani budoucnost, ale zůstává po něm vzpomínka. Právě proto je ze všeho nejdůležitější právě jeho „konec“. Je příznačné, že posledním záběrem Jarmuschova filmu není smrt samuraje, nýbrž pohled na malou Pearline, k níž dospěla kniha o samurajské Cestě.

O střetávání a setkávání kosmologií v Jarmuschově filmech by se zcela jistě dalo říci mnohem více a byla by třeba popsat mnohem přesněji i jejich „výsledek“. V jistém ohledu je to zbytečné. Svým minimalismem totiž Jarmuschův film velice silně připomíná cosi, co dávno známe: básnickou skladbu *Mistr Sun o básnickém umění*, jejímž autorem je Jiří Kolář.

„Zjisti v sobě přítomnost každého cizího mýtu
a učin vše abys je získal na svou stranu
I nejtajemnější mýty se dají koupit
když z nich dokážeš učinit pomocníky nebo dokonce zvědy.“
(Hlava třináctá. O osudu)

Miroslav Petříček jr.

ILUMINACE

Miroslav Petříček jr.: Mistr Sun o umění gangsterky

Ghost Dog – Cesta samuraje
(Ghost Dog: The Way of the Samurai)

JVC / Bac Films / Le Studio Canal +, 1999 (USA)

Režie: Jim Jarmusch. **Scénář:** Jim Jarmusch. **Kamera:** Robby Müller. **Střih:** Jay Rabinowitz. **Hudba:** RZA. **Výprava:** Mario Ventenilla. **Architekt:** Ron von Blomberg. **Kostýmy:** John A. Dunn. **Produkce:** Richard Guay, Jim Jarmusch.

Hrají: Forest Whitaker (Ghost Dog), John Tormey (Louie), Cliff Gorman (Sonny Valerio), Henry Silva (Vargo), Isaach de Bankolé (Raymond), Victor Argo (Vinny), Tricia Vessey (Louise Vargo), Gene Ruffini (Old Consigliere), Camille Winbush (Pearline) ad.

Obzor

Medialita

„[...] máme za sebou už 20 000 let historie. Nedá se nic dělat: civilizace není už tou křehkou květinou, která musela být střežena a s námahou pěstěna v několika chráněných koutcích parku oplývajícího nepěstěnými rostlinnými druhy, které ji sice ohrožovaly životí svého bujení, ale zároveň i dovolovaly obměňovat a omlazovat její výsev. Lidstvo začíná růst v monokultuře; chystá se produkovat civilizaci ve velkém, jako řepu. Jeho obvyklá strava bude obsahovat už pouze tento pokrm.“⁽¹⁾

Jestliže roku 1917 psal Franz Kafka v *Císařském poselství* o nedoručitelnosti vzkazu ze středu světa skrze tisíciletí do nejvzdálenější provincie, pak osmdesát roků poté nechal Petr Zelenka jednu z postav filmu *KNOFLÍKÁŘI* prohlásit: „Média začínají pomalu vytvářet něco jako centrální vědomí lidstva.“⁽²⁾ Rozumíme však nové situaci? Nejsme rukojmími tradičního poznání, jehož nepohnutost se změnila v past?

Zlom je vlastně za námi, byť si to ne každý připouští. Dál držíme na „myšlení zvyklé vycházet z konkrétních představ hmatatelných věcí“⁽³⁾ a ono je při tom poznamenáno medialitou – mediální skutečností nahrazující neprostředkovanou realitu. Právě v tomto smyslu komentoval spisovatel Jack Kerouac v listopadu 1957 rozmach televize, čili nástup šíření prostředku agresivního natolik, aby byl s to proměnit individuální vnímání v masový názor a časem hrozil nivelizací veřejného mínění ve světovém měřítku.⁽⁴⁾ Téhož roku 1957, čtyřicet let po Kafkovi a čtyřicet let před Zelenkou, publikoval pražský rodák, Erich Kahler v díle *Věž a propast* následující postřeh: „Pod vlivem a tlakem kolektivního života, v kolotání uspěchaného žití lidé si osvojili novou lehkomyšlnost vůči zločinnosti, neboť si na ni zvykli denní konsumpcí hollywoodských krváků a příběhů o vraždách a záhadách, jimiž rozhlas a televize, časopisy a knihy osvěžují jejich volný čas.“⁽⁵⁾

Televizní signál se od té doby stal každodenní krmí většiny příslušníků pokročile civilizovaného světa. Obrazivem, tedy látkou představivosti, se stává úhrn veškeré zkušenosti. Tam, kde končí poznatky bezprostřední, zapojují se náhražkové podněty – právě tak ty okoukané jako slyšené. Jejich síla bývá značná. Hned zdánlivá bezbřehost televizních obzorů se překotně vzdaluje osobní zkušenosti. Kvantitativně, ale i kvalitativně. Málokdo vnímá, že se jedná se o prefabrikáty. Nežádka a v leckterém nečekaném směru tudíž mohou překonat neprostředkované impulsy. Pokud je vůbec jejich efektivita sledována, pak nejčastěji v souvislosti s obchodní stránkou vysílání. Televizní směs pozoruhodných podnětů s jen domněle důležitými vytváří co do vlivu nepřesně rozlišitelnou usazeninu. „Známe se teprve měsíc, a tak jsme si chtěli udělat výlet podobně jako ti dva ve filmu *Jízda*.“ [...] sami si teď připadají jako hlavní hrdinové z amerického filmu

1) Claude Lévi-Strauss, *Smutné tropy*. Praha 1966, s. 24.

2) Petr Zelenka, *Knoflíkáři*. Praha 1998, s. 58 a 113.

3) Jiří Pechar, *Analogie ve vědě a v umění*. In: Jiřina Stachová (Ed.), *Model a analogie ve vědě, umění a filozofii*. Praha 1994, s. 11.

4) Jack Kerouac, *Dharmoví tuláci*. Praha 1992, s. 120.

5) Erich Kahler, *The Tower and the Abyss*. New York 1957; cit. dle Milena Jetmarová, *Intelektuálové – a co teď?* „Plamen“ 2, 1960, č. 8, s. 139.

Bonnie a Clyde. [...] „Asi se moc dívám na televizi,“ tvrdí hlavní aktérka přepadení, drobná černovlasá dívka.⁶⁾ „Hoši už nechtějí být kovboji, ale právníky. Vzrušuje nás pohled na lidi, kteří jen s pomocí několika paragrafů, logiky a proříznutých úst přesvědčí okolí, že černá je vlastně bílá. Televizní Ally McBealovou považujeme za skutečnou, skutečný Ed Fagan má punc filmové star.“⁷⁾ „Americký soudce v louisianském městě Amite rozhodl, že režisér Oliver Stone není zodpovědný za vražedné orgie, které rozpoutala mladá dvojice inspirovaná jeho snímkem TAKOVÍ NORMÁLNÍ ZABIJÁCI. Soudce odmítl žalobu jako neodůvodněnou, protože filmaře i distribuční společnost Time Warner Entertainment chrání dodatky americké ústavy o svobodě slova a projevu.“⁸⁾ Klasická literatura popisuje divácký dojem ze smyšlené tvorby takto: „Pravé drama je to, které dává diváku pocit, že je sám hrdinou [...].“⁹⁾ Návštěva kina je obdobou výpravy za divadelním představením. Pak lze tvrdit, že drama vyvolá tolik různých představ, abych parafrázoval filmového režiséra Rainera Wernera Fassbindera, kolik má diváků.¹⁰⁾ Následuje ovšem zcizující efekt rozsvícení v sále a kolektivního odchodu z hlediště, kdy se máme chovat civilně. Je-li drama součástí televizního programu, stává se rejstřík antiiluzivních prvků daleko širším. A přesto bývá v jistém smyslu málo platným.

Divadelní režisér Zdeněk Pospíšil formuloval následující zkušenost televizního účinku: „Dnešní děti [...] ztrácejí hravost. Když jim například zadám improvizaci, předvedou mi nejčastěji manželský trojúhelník. Na otázku: „Odkud to znáte?“ odpovídají: „Z televize.“ Příběh z vlastního života nejsou schopny zpočátku zahrát, ale ani vyprávět. Jejich odpověď na to, co jsem o prázdninách zažil, je: „Nic.“ Teprve po dlouhém vyptávání vám řeknou, že se potkaly s tím a tím člověkem, že se málem nabouraly, že se převrhly na lodičce.“¹¹⁾

Už před první světovou válkou citelný (a nikoli zanedbatelně reflektovaný) vliv kinematografie na publikum zůstával dílčí ve srovnání s následky televizního vysílání. Oproti omezené pronikavosti kin a půjčoven filmů či jejich videokopii strhují televizní vysílače hromadnější zájem snáze a tudíž také významněji rozhodují o utváření úhrnného mínění. Je to snad právě samozřejmost televizního obrazu, co dává zapomenout na míru zprostředkovanosti obsahu. Biograf byl v tomto směru předchůdcem. Konsekventním, leč příležitostným.¹²⁾

Jakkoli bývají v denní televizní dávce obsažena i díla kinematografická, ztrácejí na obrazovce svou spektakulárnost. Změna formátu je podřizuje parametrům stínítka, jež ve stejných dimenzích ukazuje, co se kde namane. Děje fiktivní a televizním přenosem zprostředkovaná fakta převádí na společného jmenovatele proměna v kolektivní zkušenost. Jednotlivcům a jejich komunikaci slouží co opory, k nimž lze odkazovat. I když mínění o jevech, na něž se odvoláváme, nemusí být shodné, má svou důležitost, jak dalece je příklad sdělný. Dobře to signalizuje beletrie, pokud si při jejím čtení povšimneme stupně globálnosti odkazů.

Nemusí existovat ústředí pro diktát vůdčího paradigmatu. Z deseti návštěv festivalu Ekofilm jsem na přechodu sedmdesátých a osmdesátých let získal dojem hospodářsky podmíněného „samospádu“, kdy se obyvatelstvo ekonomicky slabších zemí hledí alespoň v dostupných ukazatelích přiblížit životní kvalitě vyspělejších států. V devadesátých letech se mi tato v mnoha aspektech

6) Hana Černožorská, *Bonnie a Clyde jsou z Velkých Bílovic*. „MF Dnes“ 11, 14. 8. 2000, č. 188, s. 1 a 3.

7) Jana Bendová, *Kdysi kovboj, dnes právník*. „MF Dnes“ 12, 10. 3. 2001, č. 59, s. 10.

8) ČTK, *Soud: Stone nemůže za vraždy*. „MF Dnes“ 12, 14. 3. 2001, č. 62, s. 22.

9) Frank Tetauer, *Drama i jeho svět*. Praha 1942, s. 17.

10) Srov. Jan Grulich, *Rainer Werner Fassbinder*. Praha 1987, s. 86.

11) Petr Veselý, *Zdeněk Pospíšil*. „Mladý svět“ 20, 1987, č. 1, s. 23.

12) Srov. Ivan Klimeš, *Kinematograf!* In: Jiří Rulík (Ed.), *Předěly staletí. České a světové dějiny v horizontech věků*. Praha 2000, s. 357 – 364.

pouze zprostředkovaná zkušenost proměnila v bezprostřední. Například módní představy krásna, utvářené při projekcích a doplňkové četbě magazínů, jsou napodobitelné, zatímco motivace, která původní estetiku inspirovala, zůstává nejednou mimo kulturní okruh, do nějž je vliv přenášen. Fotograf Jan Reich zaznamenal přerušení kontinuity tradičního života ve vsi vzdálené sedmdesát pět kilometrů od velkoměstské Prahy. Když se do Křemence v roce 1973 nastěhoval, objevil chudou, ale zachovalou krajinu: „Žili tu přírodní lidé, představte si, že chodili ještě v dřevácích, každý den zvečera zvonili klekání.“¹³⁾ Posléze shrnul osmadvacetiletou zkušenost pozorovatele dotyčného místa takto: „Dříve bylo ještě vidět osobnosti, které pamatovaly, co to znamená, mít vlastní hospodářství. Do večera všichni pracovali a v hospodě se pak bavili o sadařství a o včelách. Platil staletý řád, jež rozvrátila zemědělská družstva a televize. Vznikli noví lidé. Začali bořit gotické cesty – nevešel se do nich kombajn... Do hospody dneska přijdou v teplácích adidas a hovory vedou o televizních programech.“¹⁴⁾

Televize vrací na pořad nejen jednotlivé reklamy, ale také rubriky vysílacího schématu. V jejich rámci se pak zjevují obrazy, které mají optické rysy nejčastěji souhlasné s běžnou zkušeností. I to je pro uchycení okoukaného modelu důležité. Redaktor titulu *Jak rozumět médiím: Extenze člověka* poznamenal (dle autora Marshalla McLuhana): „Úspěšná kniha může být nová maximálně z deseti procent.“¹⁵⁾ Odpovídající je zkušenost redaktora Českého rozhlasu a ředitele Popmusea, Aleše Opekara: „Aby se z písně stal hit, je nezbytné jej vtlouci lidem do hlavy častým omíláním v médiích.“ A jedním dechem ještě další rovina téhož ponaučení: „Nejrychleji se hitem stane píseň nepůvodní, která je posluchači již velmi povědomá a obsahuje jen maličkou míru nové informace.“¹⁶⁾

V létě 2000 jsem slyšel pronést k jednomu z děl Alfonse Muchy: „Nejzdařilejší na tomto obraze je okno; paprsky slunce v něm vypadají jako ve skutečnosti.“ Řekla to průvodkyně zámek v Moravském Krumlově o výjevu *Jiří z Poděbrad, král obojího lidu*. Patří do cyklu *Slovanská epopeje*, souboru dvaceti pláten monumentálních rozměrů. Ten inspirovalo historizující akademické malířství devatenáctého století. Veden myšlenkou vytvořit „dílo, které by bylo symbolem vůle našeho národa vzdorovati německému jařmu a které by povzbuzovalo nás semknouti se ku plodné práci s ostatními slovanskými národy“, usiloval Mucha mezi lety 1911 – 1928 o to, co považoval za „důležitější nežli žítí jen pro umění“.¹⁷⁾ Koncepce si nárokovala masový dosah a s ohledem na to provázal značně abstraktní ideové poslání tah za názorností výjevů.

Televizní realismus je hodnocen na úrovni uvedeného kustodského posudku Muchova výkonu. Byť citát odhaluje především zmatečný způsob nepřiliš reflektovaného – leč o to víc rozšířeného – diváctví, ukazuje i jeden ze základních předpokladů působivosti mediálních obrazů: na jejich kvalitu usuzuje ze zdání souhlasnosti se skutečností předlohy. Za určitých předpokladů je prostě hlediskem jakosti pravděpodobnost; tu lze konstatovat, neodporuje-li znázornění předchozím zážitkům posuzovatele.

Retro nebo science-fiction je sice nepřehlédnutelným ozvláštněním, vcelku však převládá obraz pravděpodobnosti. Etika velí rozlišit inzertní program od publicistického, nicméně jakékoli podání zvýznamňuje vše předváděné na úkor toho, co zůstává mimo obraz. I takovýmto způsobem se děje inscenované a televizní kamerou zachycené dostávají do jediného horizontu.

Kultivace reflexe mediality by měla mít základ ve školních osnovách. Pěstění mateřštiny se také neobejde bez systému. Cílem při tom nejsou zázraky. Volební oprávnění ovšem po každém

13) Elena Podulková, Jan Reich: „Fotografuji z vlasteneckých důvodů“. „Respekt“ 5, 1994, č. 33, s. 10.

14) Josef Mucha, Jan Reich: *Dům v krajině*. „Ateliér“ 14, 2001, č. 6, s. 6.

15) Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Praha 1991, s. 15n.

16) Aleš Opekár, *Co dělá hit hitem?* „MF Dnes – Víkend“ 12, 27. 1. 2001, č. 23, s. III.

17) Alfons Mucha, *Katalog výstavy obrazů Alfonse M. Muchy z cyklu Slovanská epopeje*. Praha 1919, nestr.

vyžaduje mediální gramotnost. Jinak hrozí ustrnutí v pozici kafkovských postav, neschopných ovlivňovat poměry smysluplně: „Je čtrnáctým nejbohatším mužem Evropy. Zosobňuje všemocnou sílu magické televizní obrazovky. Pro Italy zůstává Silvio Berlusconi, favorit nadcházejících parlamentních voleb, velkou hádankou.“¹⁸⁾

Začátkem druhé poloviny ledna prvního roku třetího tisíciletí křesťanského kalendáře pronesla hlasatelka jedné z českých televizních stanic: „Nad naším územím se rozprostírá ten nejtemnější modrý tón, který vidíte ve středu mapy, a proto bude zima.“ – Typické je, že jsem nepostřehl, která ze stanic uvedla zkrat na scénu a zapomněl datum: nikoli původce, ale samo sdělení bývá tím hlavním, co z působení masmédií utkví.

Josef Moucha

Čo s láskami, ktoré nikto nechce

(Úvaha o filme *Samotáři*)

Lásku už Alfred Jarry ironicky popísal v diele *Nadsamec* v schopenhauerovskom duchu: v nečakanom a zázračnom stretnutí dvoch jedincov sa vždy prejavuje iba úmysel, ktorý s nimi už dávno mala príroda. Tomu, kto lásku práve neprežíva, pripadá bezvýznamná ako kvapka v mori. Ťažko si spomenie na očarujúce skielka, ktorými presvetľovala svet. Všetko v ňom malo byť iba ideálne, iba čisté, iba harmonické – a iba pravdivé. Do takého sveta by nikdy nemal vstúpiť niekto iný – ale práve bez toho to nejde. Zdá sa, že film *SAMOTÁŘI* (2000), režiséra Davida Ondříčka, scenáristov Petra Zelenku a Olgy Dabrowskej sa sústreďuje práve na ťažko vyjadriteľný podtón, ktorý vydáva farbisté skielko ilúzií obtierané o tvrdé hrany skutočnosti.

Náhly rozpad vzťahu Hanky (Jitka Schneiderová) a Petra (Saša Rašilov), ktorým film začína, vytvára okolo nich vákuum, ktoré priťahuje a roztáča bohatý kaleidoskop jemne vykreslených charakterov z ich okolia. Namiesto vzťahu nahliadaného zo žabej perspektívy jedného individuálneho šťastia alebo nešťastia, pred kamerou defilujú početné postavy akoby pod mikroskopom. Pritom pestré hmýrenie „drobných“ obyčajných bytostí akoby objektív kamery iba náhodne vykúžil spomedzi tisícok iných.

Ak sa vstup do tohto sveta metaforicky spája s mikroskopom, čo možno (azda i nepresvedčivo) podporiť anorganickými farebnými kinetickými „kvapkami“, ktoré v podobe symbolických podtitulov členia dielo – potom by mohlo ísť o zvláštny pohľad na skutočnosť, blízky napríklad hyperrealizmu. Obracia sa k skutočnosti ako k určitej záhade alebo k tajomstvu – skutočnosť je naozaj pozoruhodná iba ako miesto zrodu nespočetných otázok. Samotnou filmovou skutočnosťou *SAMOTÁŘOV* sa stáva to, čo je až prostredníctvom týchto otázok dôležité a preto v určitom zmysle ešte skutočnejšie ako realita sama. V každom prípade ide o inak neviditeľné polia bolesti, víriace

18) Josef Kašpar, *Televizní magnát Berlusconi pozměnil styl*. „MF Dnes“ 12, 3. 4. 2001, č. 79, s. 14.

v prostredí „neurčitých tvarov“, amorfných štruktúr či paradoxov, ktoré nikdy nespoznáme dostatočne dôverne – i keď po celé tisícročia spočívajú v najhlbších základoch nášho sveta. Nespoznáme ich najmä preto, že sme im v každom okamihu života až príliš blízko.

Implantácia foriem mikrosвета do nášho vizuálneho sveta bola ostatne vždy zdrojom prekvapení. Či už išlo o ich tvaroslovie, pri ktorom iba tichá vedcova prísaha presvedčovala, že nejde o makroskopické útvary „veľkého“ kozmu, alebo naopak – išlo o odhalenie jedinečnosti „najmenšieho“, teda jeho virtuálneho bohatstva, ktoré sa už nestrácalo v abstraktnom dave bezducho podobných a presne spárených atómov. Netreba azda pripomínať, že vizuálny odkaz k dovtedy neznámym tvarom skutočnosti z času na čas naozaj evokoval prítomnosť umeleckého diela, teda tento nevedomý tašizmus prírody akoby dobíhal maliara na jeho výpravách do neviditeľných hĺbok vlastného vnútra. Z mikrosвета vyplynula aj leibnizovská filozofia monád – individuálnych bytostí – navždy odsúdených na vlastné predstavy, sprostredkované z neznámej a pritom osudovej harmónie svetového celku. Monády sa bezprostredne a zásadne odlišili od atómov atomistov – nebolo v nich podobnosti ani presne určených možností prepojenia. Základným určením monády bola jedinečnosť a nemožnosť komunikácie s inou. Monáda bola odsúdená na hru s vlastnými predstavami v nekonečnom kozme plnom nepodobných a preto nepoznateľných bytostí. Určite však nebola náhoda, že oporné body Leibnizovho sveta neboli fyzické ani geometrické – monáda predstavovala vždy iba metafyzický, t.j. duchovný bod. Až o pár storočí neskôr sa práve postmoderna k tomuto individualizovanému svetu vrátila, aby v ňom našla obraz rozporuplnej sociálnej súčasnosti. Nešlo však už o najlepší zo všetkých možných svetov, teda predpoklad onej predurčenej harmónie sa už do nášho sveta akosi nehodil. Pohyb monád a najmä individualita ich existencie však akoby ešte stále v sebe niesli čosi bytostné a osudové. Azda preto sa jednou z príčin tohto pohybu stáva práve ono metafyzické, zakotvené v každej z nich, ono duchovné, atakované každodennými i sviatočnými formami prehovoru vlastného i vonkajšieho. Azda preto sa jedným z najdôležitejších motívov pohybu postáv stávajú udalosti a túžby transformované práve v ich jazyku.

Nechcem tým prirodzene povedať, že pohľad na tento film nepripúšťa iné možnosti interpretácie – napríklad jeho vizuálnu stránku či iné danosti rozhodne nespočetné jazykové hry medzi aktérmi základných situácií nepopierajú. Dokonca ju ani neprekrývajú a nepopierajú v takej miere, ktorá by diváka rušila. Poloha jednotlivých výpovedí protagonistov však akoby odkrývala platnosť výpovede vždy ešte aj v inom ako v čisto logickom zmysle. Akoby sa určením pravdivosti či nepravdivosti tej – ktorej výpovede nikdy úplne neodkrývala celá jej tiaž a hĺbka, ktorá pri páde alebo vstupe medzi dve bytosti síce spája, ale neplodí iba rovnováhu a nepôsobí iba svojim logickým obsahom. Jej tiaž vždy pretrváva, stáva súčasťou tohto sveta v takmer nebadateľnej polohe. Aspoň v živote postáv nadobúda význam podobne ako vzduch, ktorý dýchame. Výpoveď často prekračuje hranice určenia, prejaví sa vlastne i v živote tých, ktorým vôbec nebola adresovaná a nemenej často pôsobí spätne – bezprostredne vplýva na tých, ktorí ju predniesli. V postavách SAMOTÁROV najčastejšie zanecháva stopu v podobe vákua a ním akoby boli opäť vľahovaní na neľútostnú šachovnicu života.

Rozpad milostného vzťahu sa vo filme pritom prikladá ako holý fakt konfrontovaný s večnými pravdami o láske – práve ich vzájomný odlesk vytvára celkom odlišný, provokatívny a karikujúci obraz každej z týchto protikladných právd. Prapôvodné archetypy, ilustrované napríklad v bohatom prehľade rodičovských výčitiek, evokujú stav morálnej blaženosti a životnej harmónie vôbec. Pobyt v ňom by určite bol aj pre potomkov lákavý a príjemný, ale nie je možný v konkrétnych situáciách, v ktorých sa sami nachádzajú. Večné pravdy akoby neboli dostatočne všeobecné, alebo práve v rozhodujúcich chvíľach akoby boli nemé. V rodičovských radách (napr. Hankinej a Robertovej matky, alebo v zvláštnej zbierke materských výčitiek, ktoré Peter vysielal do éteru) sú síce všetky problémy vyriešené, ale podľa ťažko uskutočniteľnej schémy – vystupuje v nej

predovšetkým verný a stály partner. Francúzsky humorista Alphonse Allais už koncom 19. storočia v podobných súvislostiach pomáhal svojim ženským postavám presným, aj keď tiež trochu neurčitým ideálnom partnera – „študenta polytechniky, dobrého a slušného chlapca“.

„Potomkov“ však pritom mučí celkom iná otázka: či authority vôbec chcú o ich konkrétnych láskach počuť, či tieto – najčastejšie smutné lásky – vlastne vôbec niekto chce (či už je to partner, priateľ, rodič). Problém vystupuje do popredia, najmä ak sa mladý človek (Hanka, Robert) rozhodne predostrieť svoju neriešiteľnú subjektívnu situáciu rodičovskému posúdeniu. Hanka sa zveruje rodičom v naliehavej prosbe o pomoc, pričom zrušenie posvätnéj intimity vnútorného sveta sa mnohonásobne umocňuje prítomnosťou skupiny japonských turistov, ktorí si videokamerami „dokumentujú obyčajnú rodinu pri obyčajnej večeri“ a tým aj exkluzívnu scénu jej vnútorných konfliktov, vlastne podobne ako Peter, ktorý svoje bolesti vyhlasuje prostredníctvom rozhlasu celému svetu. Určite v spomenutej scéne Hanky a rodičov ide i ironický odkaz na etnografické a cestopisné filmy sprostredkujúce podobu života „domorodcov“ z rozličných kultúrnych prostredí, ale dôležité je, že práve vyhrotenosť situácie poodhrnie závoj oných pevných a autoritatívnych právd – za všetkými podobnými radami a receptami nachádza mladý človek iba prázdno. A samotu.

Podobne ako authority, zlyhávajú aj bežné etické šablóny – ich verifikácia je v danom kontexte prúdu života jednoducho nemožná a aj nezaujímavá. Mikrosvet postáv kladie otázku ich opodstatnenosti v celkom inej polohe. V prostredí, v ktorom na seba narážajú prirodzené i neprirodzené dvojice, sa štruktúra mikrosвета opakovane premieňa v rade celkom nových konfigurácií, pričom východisko k ďalším zostáva stále otvorené. Aj najpremyslenejšie dlhodobo budované vzťahy sa rúcajú ako domčeky z karát a to takmer s apodiktickou istotou.

Film sa vo svojich hlbších polohách stále dotýka subjektívnych predstáv, aké dokáže vyvolať iba láska a preto „pravú“ skutočnosť atakujú so zničujúcimi následkami pre ich nositeľov, ale práve ony zostávajú pre svojich nositeľov dôležitejšími ako skutočnosť sama. Pritom akákoľvek „zásoba životných skúseností“ od nich vôbec neoslobodzuje. Najušľachtilejší osobný ideál, ktorý predstavuje láska, sprevádza a ovplyvňuje spravidla prirodzená vášnivá, erotická a egocentrická túžba, ktorá mu protirečí. Preto dôsledok pohybu k tomuto ideálu býva pre každého tvrdý – komický, tragikomický, tragický – ale nikdy neponúka harmonické vyústenie. Aby daná situácia bola pre jedincov aspoň čiastočne znesiteľná, pociťujú potrebu premeniť celú skutočnosť na priehľadnú ilúziu, ale naozaj sa prispôbiť takejto ilúzii vlastne vôbec nechcú. Romantické spevy, ktoré si prinášajú do moderného sveta z tradícií, už vôbec nepočuť. Napríklad v „romantickom“ bozku, ktorý Peter pod Robertovým vplyvom vyhodnotí ako jeden z najdrahších „produktov“ prostitútok v Thajsku, nachádza neskôr Peter spoločnú tému s miestnou prostitútkou. Vystupuje pritom ako znalec v diskurze, ktorý síce prebral od priateľa, ale túžba sa skrývala kdesi v ňom. Prečo je bozkávanie také „drahé“ v tejto grandióznej irónii, už nikto nevysvetlí; ale ak je „drahé“, asi by sa patrilo – chcieť ho.

Hudba (Jan P. Muchow) symbolizujúca rytmus prítomnosti však neustále prehlušuje aj ťažko počuteľné cinkanie črepín z rozbitých snov. O prítomnosť sa triešťa i všetky mýty o preformovateľnosti a prispôbivosti partnera. Alebo partnerovi. Riešením, ktoré sa bezprostredne ponúka (rovnako každému) je zmena – napríklad zmena partnera, nevera, rozchod, iný krátkodobý vzťah, dlhodobý vzťah a pod. Práve taká zmena sa však javí ako možnosť, ktorá je v konečných dôsledkoch najmenej pozitívna – jej jediným a skutočným výsledkom je osamenie. Ale ani v ňom nemožno ujsť pred vlastnou povahou – na každého čaká iba nový a podobný mikrosvet. Začiatok nejakého vzťahu je však nepochybne lákavejší ako jeho koniec, a každý koniec vlastne umožňuje práve iba takýto začiatok. Ak je koniec dokonca legalizovaný, napríklad moderátorom Petrom v rozhlase, „nezarmucuje“ všetkých – v Ondřejovi (Ivan Trojan) prebúdza dokonca nadšenie.

Aj postavou „dobrého chlapca“, ktorú film ponúka – teda lekára, odborníka, neurochirurga – lomcujú vášne, ktoré by nikto neočakával a prejavujú sa dokonca v psychopatologickej polohe. Usiluje sa o návrat k Hanke, k starej (prvej, pôvodnej, ozajstnej, jedinej?) „láske“, akoby nemal manželku a deti. Nasadzuje si masku, oblieka si montérky v túžbe vrátiť sa do čias, keď Hanku stretol a ešte „neštudoval“, keď ešte nič nebolo rozhodnuté – veď nakoniec, ako jej vyčítavo zdôrazňuje, „vyštudoval len preto, aby si ho všimla“. Ale výmenné obchody, ba ani „obete“ v tejto sfére akosi nefungujú – neprinášajú nikdy žiadnu protihodnotu alebo pozitívnu odozvu. Iritujúca existencia milovanej bytosti, ktorá mu akosi nechce patriť, sa práve v Ondřejovom prípade paradoxne vybjíja v erotomanskej túžbe o jej elimináciu – v opakovaných pokusoch Hanku podpáliť. V tejto ironickej a metaforickej skratke je vlastne obsiahnutý jeden z najvýznamnejších momentov navonok aj banálnych vzťahov. V láske, ktorá by vlastne mala byť symbolom ľudského šťastia, vždy má aj príznak jej existenciálnej vážnosti – smrti.

Vzťah k pravde – vyslovenej či skrytej – nie je vo filme problematický o nič menej. Pravdovravné postavy sú ešte cynickejšie ako tie, čo neskrývane luhajú, lebo lož akoby často mala v sebe aspoň náznak miernosti a láskavosti – či už v podobe bielej lži alebo anestetického sebaklamu. Pravda a lož sú najčastejšie vlastne nerozoznateľné – postupne a navzájom predstavujú svoj vlastný paradox. Aj keby sme sa chceli uspokojiť s tým, že pravda a lož sa opierajú iba o to, čo je vypovedané – veľmi nám to nepomôže. Veď takmer nikto zo zúčastnených to v danej chvíli nevie posúdiť. Ak Ondřej uniká svojej rodine za svojimi vidinami, ak Jakub „zabúda“ na záväzky k svojej partnerke, fakticky sa obaja vo vzťahu k Hanke vôbec neodlišujú – vyslovujú vždy iba to, čo v danej chvíli skutočne cítia.

Túžby pritom na seba nadväzujú vo večnom vírivom tanci, v ktorom sa málokedy môžu stretnúť. Film práve v tejto polohe narúša aj hraničný mýtus sexu – sex nie je v daných situáciách vôbec riešením, či už sa vyskytne alebo nie. Sex rovnako vzťah nezačína ako ho nekončí. Predstavuje v tomto zmysle iba jeden z možných podnetov, rovnako náhodný, ako ostatné. Možno ho kúpiť, predať, zohnať, zmluvne dohodnúť, obísť, vynechať a pod. Skôr, nahliadaný v ironických aspektoch, prináša iba komplikácie – napr. v podobe spomenutých vedľajších vzťahov (spomenuté stretnutie Petra s prostitútkou, promiskuitná monotónnosť Róbertovho života).

Ak sa stáva Hanka idolom v podstate aspoň troch rozmanitých charakterov súčasne (Petra, Jakuba, Ondreja), potom spočíva zdanlivá možnosť voľby iba na nej. Hranice tejto možnosti však vystúpia na povrch práve vďaka rozmerom ostatných zúčastnených postáv. Zvolí si napokon Jakuba, pretože ho najmenej pozná – prirodzená spontánnosť vzájomného vzťahu, by predsa mala nasvedčovať, že je naozaj tým pravým... Láska, hra na lásku, rozvíjanie jej stratégií a neočakávaných riešení, akoby motív lásky v tejto súvislosti kvantifikovali a kládli vôbec nie hlúpu otázku o jej pôvode a pravosti: ide tu o Petrovu lásku, o Jakubovu lásku, o Ondřejovu...?

Je prirodzene vždy možné namietnuť, že láska taká nie je – teda nie je taká, ako ju zobrazujú protagonisti SAMOTÁROV. Láska (Ondreja, Petra, Jakuba), ktorá sa nelíši objektom a ani intenzitou, by teda nemala byť láskou. Kto to však môže posúdiť? Film akoby v ktoromkoľvek analogickom hodnotiacom postoji k zobrazovaným láskam vtípne opakoval argument, ktorý nazval starý čínsky filozof Kung-sun Lung Tzu paradoxom bieleho koňa: biely kôň nie je kôň. Výraz „biely kôň“ sa vlastne vzťahuje k dvom rozdielnym veciam – k tvaru koňa a k farbe. Pojem „kôň“ vyjadruje iba tvar a preto celok „biely kôň“ (spojenie tvaru a farby) nie je možné stotožniť iba s jednou z týchto častí. Paradox už v daných dobách nebolo možné chápať ako filozofickú tézu – nešlo teda o jeho vyvrátenie, predstavoval iba podnet k rozvinutiu úvahy či diskusie o morálnych témach.

Podobne, ak sa počas filmu pýtame na povahu lásky a v súvislosti s tým postupne na povahu *Petrovej, Hankinej, Robertovej lásky*, ktorá je s ňou zhodná alebo nezhodná, ocitáme sa iba v područí podobného paradoxu, ale aj na pôde analogického sporu, ktorý starí Číňania využívali pri

riešení „ťažkých situácií“ v ľudskom živote. Nič nie je napríklad nezmyselnejšie ako keď poviem: „Moja láska nie je láska!“ V každom prípade ak nie niekto iný, ja sám by som predsa mal najpresnejšie vedieť, ako to je. Ak mi však partnerka oznámi, že vzťah nepokračuje a nie je – je zmysel tohto tvrdenia paradoxne presný. Všetko moje cítenie sa však naďalej podieľa na niečom, čo neexistuje – podobne tvrdí Jakub, že na ľuďoch upievajú svetielka – pozostatky lások, ktoré už nie sú. Tvrdenie, že „(niekoho) láska nie je láska“ sa vo filme opakuje takmer najčastejšie – je to fakt, s ktorým sú postupne oboznamovaní v tej či onej forme všetci protagonisti – podobným a stručným spôsobom to oznamuje Robert Vesne, Jakub Hanke, Hanka Ondřejovi... atď. Riešenie tohto paradoxu vôbec nie je také jednoduché, ako by sa navonok mohlo zdať. Ak dospejeme k názoru, že *láska* má vždy iba konkrétny prejav, teda ak paradox dajakým spôsobom *vyvrátime* – dôsledok vedie iba k zisteniu, ktoré je ešte väčšmi mrazivé ako východisko. Môže splodiť iba bezútešnosť poznania, že láska je prostredím, v ktorom vlastne niet o čo sa usilovať.

Prirodzene patrilo by sa rozlíšiť v tejto súvislosti citový stav (lásku, nenávisť, zlosť, zármutok) a zároveň vlastný objekt týchto rozmanitých citov. Preložené do dnešnej reči, by sme asi v tejto súvislosti povedali, že nedobrá pocity veru nie je dobrým argumentom. Ak SAMOTÁRI priťahujú divákov práve tým, že môžu nahliadnuť „ako to je“, je podobná cesta, odskúšaná v mnohých variantoch romantizujúceho pohľadu, viac ako neschodná. „Ako to je“ nemožno prekryvať tým, aké „by to malo byť“. Idealizácia by bola vlastne iba zaslepovaním. Nemožno teda tvrdiť, že by jednotlivé postavy (ba ani diváci) akosi „nevedeli“, aké by to malo byť. Moralizátorský postoj vedie v týchto súvislostiach iba k hlbokému znechuteniu – vyhyba sa hĺbke veci. Podobne ako námietka, že film zobrazuje aj iné veci, ktoré by „nemali byť“ – teda drogovanie, pitie, alebo vyznávanie lásky na toalete a iné sarkastické metafory. Láska si v každej dobe vyžaduje istý nekompromisný spôsob analýzy, a film sa sústreďuje na preskúmanie jej stavebných prvkov a tektonických funkcií. Vnútorne sa navyše vzťahuje k niečomu tak prchavému a iluzórnemu, ako je „nepritomnosť či nemožnosť lásky“, a preto ju postupne predkladá vo všetkých možných variantoch rozpadajúcich sa vzťahov, vyprchávajúceho očarenia a pod. Je zobrazením nielen toho, čo nie je možné zobraziť, ale dokonca i vzácnym zobrazením toho, čo (už) nie je vôbec – akokoľvek je to hľadané. Ide pritom stále o tie najbolestnejšie momenty, v ktorých sa láska prechýľuje do ničoty. Všetky ironické väzby a karikované charaktery, ktorými tvorcovia disponujú, tento fakt nechcú poprieť, azda ho iba úsmevom prevádzajú na prijateľnú a znesiteľnú mieru.

Pritom, ako sme už vyššie naznačili, vôbec nejde o dajakú efemérnu záležitosť. Bola to práve Schopenhauerova filozofia, ktorá upozornila, že práve v týchto zdanlivo banálnych súvislostiach, ktoré lásku obklopujú a sprevádzajú, ide každému, a s ním vlastne aj celému ľudstvu – o život. Ak však Schopenhauer svojho času predpokladal, že zobrazenie skutočného života, ktoré nasleduje po tomto vzájomnom opojení, je vlastne už umeniu nedostupné, tvorcovia akoby nepriamo ironizovali aj tento názor – opakovane od neho odvíjajú príbehy nových strát a hľadání v ich nekonečných dimenziách, ktorých tok nemôže nič prerušiť.

Subtilnosť tohto postupu umožňuje povedať divákovi niečo nové – z toho pramení i nesmierny pocit uvoľnenia, ktorý každý divák pociťuje. Prispieva k tomu aj jazyk postáv, ktorý je nadmieru prirodzený – prechádza najrozmanitejšími metamorfózami bežnej hovorovej reči, až po jej deformovanú artikuláciu cudzinkou Vesnou (Labina Mitevska). Prezrádza intimitu života v zasvätenej hĺbke. Gradácie niektorých viet sa spájajú s udalosťami v danom spoločenstve a prerastajú do určitého minimýtu (nech je mi dovolené tak ho nazvať), akým je napríklad opakovaná „interpretácia“ dopravnej nehody, kde sa podobná súvislosť naliehavo vynára. Možnosť vzájomného kontaktu viacerých postáv, ktoré priamo či nepriamo s udalosťou prišli do styku, ich vedie k tomu, aby samotnú nehodu interpretovali ako „znamenie“, ako maják, ktorý ich v neriešiteľnosti situácií aspoň iracionálnym spôsobom privedie k cieľu, postaví jedného blízko k druhému, alebo

dokonca hlbšie spojí. Prinajmenšom však tento pohyb, nepochybne uskutočnený aj bez onoho znamenia „ospravedlní“. Hanka napríklad tú istú a rovnako formulovanú repliku o tomto „znamení“, musí opakovane počúvať v neuveriteľných i absurdných súvislostiach. Je jej viac ako jasné, že sa v nej prejavuje vonkajšia účelovosť, osobná zaujatosť, úsilie o manipuláciu – že sa v nej ako v mýte odкрýva iba to, čo je pre *niekoho* iného dôležité a čo on *chce* v daných súvislostiach vidieť. Nezabráni jej to však v tom, aby tento motív onedlho v podobnej situácii sama nevyužila.

Myslím, že práve v týchto súvislostiach sú dialógy postáv vypracované najobjavnejšie. To, čo je vypovedané nadobúda iný zmysel, ak sa to vypovie znovu, v inom kontexte. Pokiaľ sa sústredíme na to, o čom je táto výpoveď, v čom spočíva jej *referens*, potom to nemusí byť zrejmé. Prevzatie vety, názoru, „mýtu“ však bude pravdepodobne niečím iným oproti jednoduchému vypočítaniu. Spôsob osvojenia výpovede sa stáva v tomto zmysle určujúcim: z toho *komu* sa hovorí, sa v časovom odstupe stáva ten, *kto* hovorí.

Ak niekto použije *cudziu* výpoveď, t.j. výpoveď niekoho druhého, s ktorou bezprostredne nesúhlasí, nemusí ísť iba o problém „originality“ alebo účelového riešenia, ktorým prekrýva momentálny nedostatok vlastných slov – naopak môže tým prejavíť aj určitý posun vo svojej vnútornej premene alebo v chápaní daných súvislostí, môže tým prezrádzať osobnú neistotu, alebo využiť „autoritu“ či sugestívnosť niekoho iného ako mimikry či masku.

Cudzia výpoveď či už v geste alebo v diskurzívnej forme predstavuje pre individuum podnet často intenzívnejší, než jeho vlastný pocit. Tento proces však nikdy nie je priamočiary – prechádza akýmsi filtrom osobných záujmov a preto pôvodný tvar výpovede vyúsťuje do nečakaných účinkov. Postava večne „zhuleného“ Jakuba je v tomto zmysle azda najilustratívnejšia – proces jeho rozhodnutí možno nazerať takmer v čistej forme (bez kontaminácie pamäťou) práve v súvislosti s výzvami a podnetmi, ktoré sú v jeho prítomnosti prednesené. Vedú ho k rozhodnutiam, ktoré sú s pôvodným plánom prehovoru iných často v priamom rozpore, ale stopa, ktorú vyvolal, je evidentná. Nemení sa však na amorfnú postavu, ktorú by tým či oným spôsobom vyformovali ostatní, stáva sa skôr akýmsi agansom, vďaka ktorému ostatné postavy menia svoje postavenie a smer – je ich „sťahovákom“ doslova i v prenesenom zmysle. Azda v tom je skrytý i posledný úsmevný a azda i symbolický motív tejto postavy.

Úsmev, sarkazmus a irónia, ktoré film prenikajú i do jeho hĺbok majú svoj vlastný samostatný zmysel. Azda najpresnejšie to vyjadril Luigi Pirandello v presvedčení, že humor nespočíva iba na protirečení „toho, čo je“ a „toho, čo by malo byť“, ale zúčastňuje sa na procese, v ktorom sa každá vec prevráti vo svoj opak, a preto vytvára súzvuk s hlbšou realitou, než s tou, ktorú nám sprostredkuje logika a prísne rozumný pohľad na svet. Smiech pri SAMOTÁROCH neprerušujeme ani vtedy, keď v početných kontúrach smiešnych postavičiek rozoznávame aj svoje vlastné črty. Nevieme, čo nám život už zajtra prinesie – môžeme sa znenazdajky ocitnúť v spaľujúcom vzťahu plnom šťastia, môžeme klesnúť zradou, smrťou či inou stratou partnera – do samoty. V tom je azda najvšeobecnejšie posolstvo filmu. V tomto svete žijeme všetci spolu, ale napriek tomu je každý v tých najdôležitejších veciach odkázaný aj sám na seba. Ak sa upneme príliš vážne k myšlienke, že práve v tom spočíva zdroj všetkého nášho nešťastia, potom je azda potrebné s úsmevom si pripomenúť, že to platí aj o jeho opaku.

Oliver Bakoš

Rozpohybované termíny

Seymour Chatman: *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu.*

Univerzita Palackého, Olomouc 2000, 259 stran, náklad neuveden.

To, co na první pohled upoutá na českém překladu knihy amerického naratologa Seymoura Chatmana,¹⁾ je – bohužel – sám tento překlad, jenž autorův text místy zahaluje či přímo destruuje, spíše než aby jej čtenáři přibližoval. Po pravdě nechápu, jak je vůbec možné vpravit do jednoho překladu tolik chyb (od chyb pravopisných přes různé překlady, vynechaná slova, nesprávný slovosled až po omyly zcela posunující či zastírající původní význam) – navíc když na výsledné podobě českého textu se podílelo několik osob: od překladatelů, Brigity a Luboše Ptáčekových, přes recenzenty Karla Stibrala a Františka Valoucha, až po odpovědnou redaktorku Hanu Dzikovou.

Na důkaz alespoň několik víceméně namátkových příkladů redaktorských či překladatelských přehmatů. Tak třeba na straně 123 se píše, že „film nemá jednání souhlasné s vypravěčem“ – adekvátnější překlad by však zněl: „film nemá žádného činitele korespondujícího s vypravěčem“. Ve větě „V některých případech padne **subjektu** lépe film než román, který ho inspiroval.“ (s. 158, zvýr. H. B.) anglické slovo „subject“ očividně neznamená subjekt, ale námět, téma. „Sárin bezdechý předstih doby“ není bezdechý, ale dechberoucí (s. 164). Těžko říct, co by měl být „fiktivní cíl rétoriky“ (s. 179) – v originále se mluví o cíli rétoriky fikce. Zvláště podařenou je věta: „Genette není jen teoretikem nebo kritikem, který chápe *deskripce* jaksi vedlejší a tudíž nižší než *narativ*“ (s. 32). Ve skutečnosti Chatman mnohem strážlivěji říká: „Genette není **jediným** teoretikem nebo kritikem, který chápe *deskripce* **jako** jaksi vedlejší a tudíž nižší než *narativ*“ (zvýr. H. B.). Kaja Silvermanová nenapsala rozboru Opfůlse, ale Ophůlse (s. 251)... atd.

Občas je to docela zábavné, většinou se ale jedná o opravdu nikým nechtěný humor, který četbu neúměrně a otravně komplikuje. Za určitý paradoxní klad je snad možné považovat leda to, že díky nedůvěryhodnému překladu musí být čtenář stále ve střehu, musí neustále kontrolovat text, domýšlet se, co asi chtěl Chatman říci, co doopravdy napsal v originále. V jistém smyslu se tu autor knihy díky překladu sám stává zajímavým příkladem konceptů, jež v knize rozebírá – a sice termínů implikovaného autora či nespolehlivého vypravěče. Za jedinou věc je třeba překladatele ocenit – za to, že ke knize připojili coby doslov poměrně rozsáhlý text stručně objasňující a shrnující mnoho hlavních (nejen) naratologických pojmů, jejich historii a smysl.

Hlavním cílem Chatmanovy knihy bylo prozkoumání několika základních termínů obecné naratologie, jež osvětluje a případně i přepracovává jak na rovině obecné, tak při zkoumání konkrétních příkladů z oblasti filmu a literatury. „Vyčíslováním termínů teorie zkoušíme a objasňujeme pojetí, které nabízí,“ píše v úvodu, když vysvětluje svůj záměr (s. 9). Mezi hlavní koncepty, jež rozebírá, patří rozlišení typů diskursu, koncepty implikovaného autora, vypravěče, hlediska a rétoriky fikce. Přínosné se mi zdá být obzvláště jeho promyšlení typů diskursu (či textu) a hlediska.

U diskursu rozlišuje (následuje mimo jiné Gérarda Genetta) tři hlavní typy (narativ, argument, deskripce), které pak zkoumá jednak v jejich vzájemných odlišnostech a vztazích, jednak je aplikuje na film. Na začátku kapitoly Narativ a dva další textové typy nejprve definuje, co chápe pod pojmem text: zahrnuje pod něj „sdělení, jež temporálně řídí své recipování diváky“ (s. 7 v originále; v českém překladu je smysl chybně převrácen: textem je tu „sdělení, jehož recepci v čase

1) Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca, NY 1990.

kontrolují diváci“, s. 14). Zatímco u obrazu malířského je časovost, jak tvrdí Chatman, „zahrnuta jen v divákově práci při percipování malby“ a „není součástí malby samotné“, u hudby, literatury či filmu jsou diváci vedeni „časovým ‚programem‘ vepsaným do díla“ – proto sochy a obrazy nejsou texty, ale hudba a filmy ano (s. 15). Narativ je pak takový typ textu, který má dvojí časovost (danou jednak trváním prezentace románu, hry či filmu, jednak trváním událostí příběhu), čímž se odlišuje od argumentu a deskripce. Na následujících stránkách se Chatman podrobně věnuje rozlišování a charakterizování jednotlivých typů textu, přičemž dochází mimo jiné k poznání, že „běžně pracují ve službách jeden druhého“ (s. 18). V kapitolách Co je deskripce ve filmu? a Argument ve filmu: Mon oncle d’Amerique pak prozkoumává, jakým způsobem se uplatňují tyto dva typy diskursu ve filmu.

Při detailní analýze termínu hlediska (kapitola Nové hledisko na „hledisko“) jej Chatman shledává v jeho dosavadní podobě nedostačujícím a navrhuje rozlišovat mezi vlastním hlediskem, tj. hlediskem vypravěče, a hlediskem postavy, pro něž navrhuje pojem „filtr“ (což je rozlišení korespondující „s rozlišením původně učiněným Gérardem Genettem mezi tím, kdo ‚vypravuje‘ a tím, kdo ‚vidí‘ příběh“ /s.141/). Z tohoto rozlišení pak plyne další nové terminologické rozdělení a sice mezi dvěma druhy „nedůvěryhodnosti“: mezi nespolehlivou narací a omylnou filtrací. První termín popisuje takový text, v němž „vypravěčovo osvětlení událostí se zdá být v rozporu s tím, co text implikuje jako fakta“, druhý termín Chatman vyhrazuje pro takový text, ve kterém percepce a názory postav se zdají být v rozporu s tím, co vypravěč vypravuje nebo ukazuje (s. 146).

Dostí problematické se mi naproti tomu jeví Chatmanovy rozvahy nad filmovým vypravěčem, kde se odhaluje to, co je dle mého možná největší slabinou knihy – zdá se mi totiž, jako by Chatman nebyl dostatečně vnímavý, citlivý vůči filmu, jeho specifčnosti, jako by se na něj stále díval, ve srovnání s literaturou, poněkud svrchu (viz například s. 155, kde filmu upírá schopnost zobrazovat myšlení a mentální stavy typu vzpomínky, snu, představ – narozdíl od literatury...). Nejde při tom jen o to, že je poněkud rozčilující, když někdo v roce 1990 znovu objevuje, že film může být umění (viz třeba s. 158, kde „odhaluje“, že i ve filmu mohou být umělecky využívány mezery...). Nejde ani jen o to, že Chatman, zdá se, není nějak zvlášť dobře obeznámen s filmovou historií (používá-li příklady z literatury, nerozpakuje se používat obtížná, experimentální díla, zatímco u filmu se uchyluje mnohem víc k filmům konvenčním, známým). Jde o to, že tato jistá „necitlivost“ k filmu zasahuje v důsledku i do teoretických pasáží a například právě při zkoumání filmového vypravěče Chatman jako by dosti násilně aplikoval model vhodný pro literaturu na film.

Otázkou nakonec je, proč vlastně byla jako první a nejspíše nadlouho jediná kniha filmové naratologie u nás přeložena právě tato, když v zahraničí existují dle mého knihy komplexnější a myšlenkově hlubší, přinášející důkladnou analýzu dosavadních naratologických koncepcí a zároveň i vlastní, originální a ucelenou teorii – takovými jsou třeba známá kniha Davida Bordwella *Narration in the Fiction Film* (1985) nebo kniha Françoise Josta a André Gaudreaulta *Le Récit cinématographique* (1990). Kniha Chatmanova oproti tomu nepřináší ani ucelený přehled dosavadních naratologických poznatků, ani nějaké velké vlastní objevy. (Chatman sám si to sice nespíše nemyslí, jak je patrné z několika chlubných zmínek,²⁾ jeho sebevědomou rétorikou se však zajisté nemusíme nechat mýlit.) Netvrdím přitom, že by jeho kniha byla nezajímavou: její přínos je však hlavně v opracovávání „detailů“, v kritizování a domýšlení cizích tezí. Nic ale proti

2) „Jdu v rozboru Bordwellovy výborné teorie do takových detailů, protože kromě rozdílných názorů na filmového vypravěče, je velmi blízká mé teorii,“ píše poté, co na několika stranách rozvláčně a redundantně popisoval Bordwellovu naratologickou teorii (s. 128). Ještě kurióznější poznámku má ovšem na straně 154, kde po ocitování jedné pasáže knihy Nicka Browna vydané v roce 1982 dochází k odvážně sebeoslavnému závěru: „Ono metaforické vtělení je to, co nazývám ‚ohniskem zájmu‘; ve skutečnosti Browne anticipoval mé užití slova [...]“.

tomu – takový je úděl možná většiny filmových či naratologických badatelů a Chatman se ho zhostil se ctí. Není-li navíc jeho kniha explicitním shrnutím hlavních naratologických tezí, nějakou vyčerpávající, učebnicovou syntézou, je takovým shrnutím do jisté míry alespoň implicitně. Chatman nevysvětluje podrobně jakých objevů se v naratologii dosud dosáhlo, ale uvádí čtenáře přímo doprostřed práce: neukazuje mu sled hotových, „usazených“ termínů a to, jak se k nim dospělo, ale zatahuje jej rovnou do promýšlení, zpochybňování a redefinování pojmů. V tomto rozpohybování termínů je čtenář jednak pohnut k vlastnímu uvažování (což je koneckonců to nejdůležitější), jednak se tak jaksi zvnitřku, jakoby „cestou“, obeznámí s hlavními pojmy naratologie.

Helena Bendová

Rastr v prostoru a čase (města)

(Filmová místa I)

V nedůvěře vůči všemu kultovnímu říkám: notorický film... film, který člověk sleduje po sté, a znovu s napětím, dovede jej prožít navzdory tomu, jak dobře ho zná; čeká na známou scénu či oblíbený záběr. Film, který patří do privátní mytologie. Jsou čtenáři beletrie, kteří se s oblibou vydávají na místa dějů, jež poznali při četbě. V některých případech se ovšem zážitek ze světa fikce propojí s (předchozím) zážitkem ze světa žité skutečnosti a vznikne tak zvláštní emocionální situace, která může významně prohloubit čtenářův prožitek. Jakási forma *déjà vu*. Totéž ovšem nastává také u filmu, a není rozhodující, jde-li o hraný příběh nebo dokument. I ve filmu hraném může diváka těšit, pozná-li „své“ místo, může ho naopak rušit, když se reálná lokalita destruuje v prostorových vztazích, v dimenzích apod.

Když si představím své „privátně mytologické“ představení, hned ze začátku se hraje PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL (rež. Svatopluk Innemann) – film, s nímž se setkávám a utkávám dlouhá léta, pravidelně. Má určitou pozici v rámci tak řečené české filmové avantgardy – a možná proto ten film někdy tajně, v duchu, přestříhávám a s odpuštěním vylepšuju. Je v něm mnoho z ikonografie avantgardy, modernistická víra v technický pokrok, zdůrazňují se motivy jako komunikace (pošta, telegraf), dálky, cestování, také ovšem hédonistická víra v budoucnost. Tak málo by stačilo a i v české filmové historii bychom měli „velkoměstský film“ – neboli city symphony – jak zákon káže. Takhle máme jenom takový poloreklamní, místy zdouhavý, místy podmanivý dokument, kde se kouzlo nechťeného snoubí s filmařskou bravurou.

Je v tom filmu jedna krátká sekvence, která mě přesvědčuje, jak daleko máme k Ruttmannovi; sekvence výsostně lyrická, s nádechem nostalgie po časech už tehdy, v roce 1928, nenávratně minulých. Objeví se tam, kde se rozjíždí noční život moderního velkoměsta, tep moderní doby se zrychluje – ale zároveň soupeří s obrázkářskou romantikou staré Prahy. Trumfem živlu modernosti, osou všeho dynamického, se stává Václavské náměstí, které podobně jako další bulváry, Příkopy a Národní třída, září do noci světlem neonových reklam, výkladních skříní i automobilů.

Do této nálady však vstoupí řeka, která tu v ztemnělém podvečeru ztrácí svou živelnou hybnost a jen zvolna plyne, spoutána mostními oblouky. Sekvence, o níž tu píší, se skládá z pouhých pěti záběrů a není ani půl minuty dlouhá. V jednoduchém, ale pevném rytmu se tu spojí dvojí fyzický pohyb: pohyb přírodní (řeka) s pohybem technickým, respektive kulturním (vlak).

1. (velký celek) Pohled na řeku, stmívá se. Most spojující Josefov s úpatím Letné, se ozdobí perlami světél na vysokých kandelábrech (4 vteřiny).

2. (celek) Pod střechu Wilsonova nádraží vjíždí vlak. Záběr z nástupiště, přibližně z pohledu čekajícího; diagonála vlaku nakonec zakryje asi polovinu záběru – levý spodní trojúhelník z formátu plátna (7 vteřin).

3. (velký celek) Hladinu široké řeky jemně rozvlnila osamělá loďka, most spojuje břehy řeky i rám záběru (Dokonalý impresionismus s mostem „od kantny do kantny“.) (5 vteřin).

4. (celek) Pohled přes řeku na šir, jakoby z prostřed řečiště, na protějším břehu temná silueta malých periferních továren s komíny (3 vteřiny).

5. (celek) Již nekryté kolejiště od Wilsonova nádraží směrem k Vinohradskému tunelu, v pozadí tušíme odvážný oblouk ocelové konstrukce. Z nádraží vyjel vlak – unikající úběl páry, obrovská síla v pohybu, která v okamžiku zatemní celé plátno. V prvním záběru se vlak blížil z hloubky do levé části záběru, zde vyjíždí směrem do pravé části (7 vteřin).

Po závěrečné nepravé zatmívače následuje další celkový pohled na bulvár Václavského náměstí, tentokrát shora, z rampy Národního musea. Václavské náměstí, centrum všeho městského života, tedy onu sekvenci rámuje. Večerní chodci, dopravní ruch, kavárny, divadla, kina, tančírný... V citované sekvenci jako bychom se vrátili na chvíli do „věku páry“ a teď jsme opět v elektrickém století stále rychlejších pohybů. Centrum Prahy je až nepravděpodobně zahuštěné lidským hemžením. V „mé“ sekvenci se naopak neobjevily žádné postavy, ani rybáře, jenž patrně seděl v loďce (třetí záběr), nebylo vidět. Nádraží, stejně jako mosty přes řeku jsou zde pusté, čekající prostory, smělé konstrukce. Vypovídají o moderním duchu města a zároveň ukazují jeho melanholii, svár modernosti s pomalostí.

Film jako celek vypadává z rytmu, když se namísto živých záběrů objeví statické fotografie, které jen účelově ukazují sílu elektrického osvětlení. Pražský chodec se přesto ochotně noří do křesla v biografu, protože začíná rozpoznávat místa a zákoutí, dnes tolik proměnná, nasává detaily i proporce tehdejšího Havelského trhu, Perlové, Jungmannova náměstí (rozpoznaného snad jen díky nezměněnému soklu Jungmannovy sochy). Uvědomuje si při tom, že celý ten velkoměstský dojem vznikl na základě velice omezené lokality kolem Václavského náměstí. A už tu je náramná scéna svítání: ticho, strnulé předranní ulice s několika flamendry, prvními trhovci (a „lettristickým“ záběrem zelinářského stánku, překrytého plachtou s nápisem PRAHA I. UHELNÝ TRH). Film končí ostrým sluncem časného rána v záběru, který patří mezi „nejpoužívanější“: celý film PRAHA V ZÁŘÍ SVĚTEL je totiž soustavně ohlodáván pro účely všemožných – převážně televizních – pořadů.

* * *

Je v tom cosi filmově archetypálního: v „mém“ záběru stojí kamera na nástupišti jako ve stanici La Ciotat, když tam jednoho slunečného dne roku 1895, za přítomnosti bratří Lumièreů, přijel vlak. Zde, na Wilsonově nádraží však nepozorujeme žádnou dokumentární náhodnost a jedinečnost lidských pohybů, jen tu zkrocenou sílu železa a páry v moci lidských rukou. Žánr: drama. Vlaky, nádraží, nástupiště – to jsou místa, které si filmová kamera oblíbila pro prostorovou, objemovou, světelnou a dynamickou bohatost. Vzpomeňme namátkou na EXTASI, CASABLANKU, POUTO NEJSILNĚJŠÍ, PYTLÁKOVU SCHOVANKU. Příkladů je bezpočet – z různých dob, světadílů, žánrů. Pomineme-li třeba akční filmy typu SPLAŠENÝ VLAK (RUNAWAY TRAIN), kde vlak slouží víceméně stejně

jako třeba mezikontinentální loď nebo kosmický modul, uchovávají si vlaky něco z drsné romantiky dobývání divokého západu i něco z tragiky Anny Kareniny. Nádraží jako místo věčného bdění se bez kolejí a vlaků neobejde, ty mu dávají smysl stejně jako cestující, kteří tudy jen procházejí a obvykle tu nesetrvávají déle, než je nezbytně nutné. (Jistě, známe výjimky jako třeba Antonína Dvořáka naslouchajícího hudbě vlaků na Grand Central Terminal v New Yorku.) Nádraží je osou, centrem pohybu, je jádrem věčné proměny – ale také strnulého času, to když je člověk odsouzen k čekání: v tu chvíli se čas jakoby vykloubí ze svého rytmu a cestující nevědomky zakouší pocit herce, který ožívá (stává se hercem) teprve na jevišti, když se dočkal svého výstupu.

Film PRAHA V ZÁŘÍ SVĚTEL je stylově nevyvážený, spíš jen jakýsi součet situací a scén, které nakonec vytváří dojem celistvosti (noční život Prahy – zvlášť, když je ten dojem stvrzen v textu titulků), ale bez autorského gesta, vnějškově. Přesto je v něm už znát nálada, která se v českém vizuálním umění projeví o řadu let později, v tvorbě Skupiny 42. Není to jen motiv periferie, tolik kontrastující s centrem města, ale také a zejména noční scény, zejména opravy tramvajových kolejí, které připomenou fotografie Miroslava Háka nebo obrazy Františka Hudečka.

Pokud jde o vazby na umění „vyšší než filmové“, má pro mě druhý záběr citované sekvence jednu hlubokou souvislost. Když vstoupíte do vídeňského podniku obecně zvaného Loos-Bar¹⁾ a trochu zvednete svůj zrak nad hlavy ostatních hostů, octnete se v nekonečném prostoru ortogonálních vztahů, z něhož se může až zatočit hlava. Je to nečekaná závrať v jinak dosti stísněném prostoru (3,50 x 7,00 x 3,50 m), způsobená rafinovaným umístěním zrcadel pod kazetovým stropem z mramoru. (Tak vysoko, že návštěvník se v zrcadlech nevidí.) S pohledem vzhůru si můžete připadat jako v hale nóbl nádraží, s pohledem dolů pak třeba jako ve zvláštním „barovém vagonu“. Tato architektura nenese ještě nautické prvky vrcholného modernismu, ale v střídmosti svého tvarosloví (a v prostorovém řešení – zejména v skromném suterénu) upomíná spíš právě na ekonomičnost uspořádání luxusního vagonu a nebo vzducholodi Zeppelin. Když usednete do měkkého čalounění nízké lavice na kratší straně baru, může se stát, že se vzdálíte nejen prostorovým, ale i časovým souřadnicím. Váš pohled se konečně oddá jemné hře tvarů, hnědavých a zlatavých tónů i dávných geologických dějů skrytých v rastru tenkých čtvercových plátů onyxu jakoby zavěšeném v pásu pod stropem na protilehlé stěně baru. Světlo, které onyxovými čtverci proniká, zdůrazňuje jejich kresbu tak, že každý z nich zůstává individuálním prvkem, kresby na sebe nenavazují. Je to nečekaná přítomnost přírodního prvku, jež Loos uchoval v jeho původní podobě.

Onyxový rastr mě při prvním pohledu nečekaně přenesl do onoho záběru z Wilsonova nádraží: mocná lokomotiva vjíždí pod ochranu střechy, vlak staví u nástupiště. V onom kratičkém záběru vidíme v horní čtvrtině záběru podobný ortogonální rastr, který není vyplněn žádným krásným nerostem, ale nejspíš skleněnými deskami, už tou dobou viditelně zašlými. Návštěvníci nejmenšího vídeňského baru procházejí pod onyxovým rastrem a návštěvníci Prahy vjíždějí pod střechu největšího pražského nádraží pod rastrem šmouhavatých skel. Obojí má v sobě velkorysost moderního vítězného oblouku, proměněného racionální funkcí, vznešenost vstupu jako počátku nové zkušenosti.

Michal Bregant

1) Adolf Loos jej navrhl v roce 1908; bar najdete na adrese Kärntner Durchgang 10, Wien 1.

Iný zámok (Filmová místa 2)

Každý filmový príbeh sa odohráva v určitom priestore. Tento priestor môže byť konkrétny, to znamená, že vo filme nás na konkrétnu geografickú priestorovosť upozorňuje celý rad **indexov – informácií**. Napríklad odesské schody sa stali metonymiou Odesy v Ejzenštejnovom KRÍŽNIKovi POTEMKINovi. Tento priestor však môže byť aj iluzórny, a na túto iluzórnosť nás odkazujú napríklad maľované dekorácie vo filme KABINET DOKTORA CALIGARIHO.

Môže sa stať ešte aj to, že priestor, vytvorený výlučne pre film, sa môže stať konkrétnym priestorom, do ktorého prúdia tisíceky turistov. Tak napríklad westernové filmové mestečko Old Tucson sa pomaly premenilo na vyhľadávané turistické miesto, kde turisti môžu hádať, ktorý western sa v ktorej jeho časti filmoval. Existujú však miesta, ktoré neboli budované ako filmové miesta, ale ktoré filmové obrazy na tieto miesta premenili. Aj na Slovensku máme niekoľko takýchto miest. Spomeniem aspoň rázovitú dedinu Zázrivú, mestečko Banská Štiavnica, ktoré už objavili zahraniční filmári (a v poslednej dobe konečne aj zahraniční filmológovia).

Medzi filmovými miestami na Slovensku má nepochybne privilegované postavenie Oravský hrad. Táto výsada mu právom patrí preto, že už v roku 1922 tu Murnau nakrúcal svoj slávny film UPÍR NOSFERATU. Je to klasický film a Oravský hrad bol tou najlepšou kulisou pre nakrútenie tohto hororu. Každý, kto mal možnosť vidieť tento zámok z východnej strany vo svetle zapadajúceho slnka, zaiste môže potvrdiť tieto slová. Keď sa totiž pozriete na Oravský zámok z východnej strany, tak najskôr zbadáte strážnu vežu horného hradu, ktorá sa javí akoby bola zrastená s vysokým bralom, akoby bola organická súčasť prírody. Hranica medzi prírodou a kultúrnym artefaktom sa tu stráca tak, ako hranica medzi živým a ne-živým v upírovi Nosferatu.

Keď sa pohľadom na strážnu vežu horného hradu nasýtite, určite si vľavo všimnete výrazne budovy stredného hradu, ktoré len zvyrazňujú majestát „orlieho hniezda“ na brale. A to je všetko, čo vám ponúkne východný pohľad.

Keď však sa na hrad pozriete z východnej strany cez deň, tak máte dojem, že hradné bralo je vlastne akoby súčasťou strážnej veže, že je vlastne akýmsi umelým kultúrnym výtvorom.

Strážna veža a budovy horného hradu, ktoré sa vypínajú vysoko nad riekou Orava, sú z východného pohľadu skutočne hrozivé. Vysoké múry a malé okná akoby ukrývali tajomstvo, vyvolávajúce nepokoj v duši. Pozerajúc sa na ne zdola máme pocit, že nás niekto zhora permanentne sleduje, pričom ten niekto tam hore zostáva skrytý nášmu pohľadu.

Pohľad od mosta pod hradom je zaujímavý tým, že z tejto strany akoby sa Oravský hrad rozpadol na dva hrady. Architektonický komplex horného hradu môže slúžiť ako kulisa pre horor, dolný a stredný hrad zase môžu tvoriť kulisu pre celkom inak ladený filmový príbeh. Tento dojem umocňuje aj pohľad od tretej brány z hlavného nádvorja. V tomto pohľade niet ničoho hrozivého, práve naopak, ponúka nám doslova rozprávkové nádvorie, nádherné budovy s výklenkami, obklopené baštami a vežami, môžeme tu nájsť aj filagóriu, z ktorej je nádherný pohľad na divokú oravskú prírodu. Skrátka niečo, čo nachádzame len v rozprávkach, a preto je pochopiteľné, že práve tvorcovia rozprávok pre seba objavili Oravský zámok. Spomeňme si na Miloslava Luthera a jeho rozprávku KRÁĽ DROZDIA BRADA (1984), ktorý účelne využil možnosti členitého priestoru Oravského zámku.

Oravský zámok je zvláštny zámok. Jeho špecifika spočíva v tom, že jednotlivé pohľady sa dajú ťažko syntetizovať do jedného celku. Teda aspoň mne sa to doteraz nepodarilo. Avšak to, čo na jednej strane môže byť stratou, môže byť na druhej strane zase ziskom. Tento zisk sa rodí z toho,

že každá časť zámku môže poskytovať iné indexy, poukazujúce k diferencovanej atmosfére, odlišným afektom, či dokonca protikladným charakterom. Preto je možné, aby sa v jednom (filmovom) priestore stretli živý-neživý upír Nosferatu s dobrotivým kráľom Drozd'ou bradou, ktorý sa podujal prevychovať pyšnú princeznú.

Inak povedané, Oravský zámok nevyhovuje leibnizovskému perspektivizmu, ktorý „přiměl perspektivy, jimiž jsou monády, aby *konvergovaly* v jednom a tomtéž předmětu: monády jsou jako různé pohledy na *jediné město*“¹⁾. Oravský zámok ale môže byť tým najvýstižnejším príkladom nietzscheovského perspektivizmu, ktorého podstatu vystihol týmito slovami Gilles Deleuze: „Každému pohledu odpovídá jiné město, každé hledisko je jiné město... Uvnitř města je pokaždé jiné město.“²⁾ Metaforicky povedané, každému pohľadu na Oravský zámok zodpovedá iný zámok, každé hľadisko je iný zámok. Vo vnútri Oravského zámku je zakaždým iný zámok. A preto patrí medzi moje obľúbené filmové miesta!

Peter Michalovič

Poznámka redakce

V tomto čísle *Iluminace* začínáme ďalšiu sériu krátkých textů, s podtitulem *Filmová místa*, které se budou obracet ke konkrétním lokalitám či prostorům, které významně oslovily naše budoucí, přítomné i minulé autory. Nevzniká tak nová rubrika, ale spíš jakési zákoutí, v němž se můžeme – daleko od vši ortodoxie – podívat na filmový *locus* jako na kategorii zároveň obecnou i konkrétní, veřejnou i privátní.

1) Cit. dle Vincent Descombes, *Stejně a jiné*. Praha 1995, s. 180.

2) Tamtéž.

**Karel Vachek: Bohemia docta aneb Labyrint světa
a lusthaus srdce (Božská komedie)
(Laudatio)**

Kontroverzní je dnes skutečně kde co... a zdá se, že toto označení není vpsledku nic víc než výmluva, když se nedostává odvahy pojmenovat a ocenit skutečně originální dílo, postoj nebo čin. Jsem rád, že tu mohu vyjádřit respekt vůči odvaze a důslednosti filmového tvůrce Karla Vachka, jemuž porota Nadace Český literární fond uděluje výroční cenu za film BOHEMIA DOCTA ANEB LABYRINT SVĚTA A LUSTHAUS SRDCE (BOŽSKÁ KOMEDIE).

Mám za to, že Vachek v tomto svém filmu není o nic víc kontroverzní, než všichni tvůrci velkých uměleckých děl v minulosti. Říkám-li velkých, není to nárazka na neobvyklý rozsah Vachkových filmů. Nevím, jestli někdo někdy radil Goethemu, že ten Faust je zbytečně dlouhý a že totéž by se dalo vyjádřit na mnohem menší, snesitelnější ploše. Nevím také, jestli bude mít BOHEMIA DOCTA v dějinách podobnou váhu jako Faust – už proto ne, že při srovnání dávné tradice literární s krátkou a poněkud inferiorní tradicí kinematografu by kulhalo vlastně jakékoliv přirovnání. Vím však, že ve Vachkových filmech není ani jeden záběr zbytečný, že autor ručí svým svědomím za každé filmové okénko. Zkušenost s jeho dávnými filmy ze šedesátých let, ale vlastně i s NOVÝM HYPERIONEM to potvrzuje.

Vachek se hlásí k Dantemu, Cervantesovi, Smetanovi, Haškovi a dalším velkým duchům minulosti, s nimiž komunikuje jako s živými a inspirativními tvůrci. Z pestrých dějin české vzdělanosti vyvolává – nebo přímo křísí – podnětné, někdy trochu opomíjené postavy, ale nikterak na nich neparazituje. Sleduje je s pokorou i odstupem, ale vždy s vnitřní vášní, která je mírou autenticity jeho přístupu.

Vachek je filmař velkého gesta – ale raději než filmař, řekl bych tvůrce, abych tak naznačil demiurgickou podstatu onoho gesta. V mohutnosti a zároveň zdánlivé lehkosti tohoto gesta se rozpouštějí obvyklé hranice filmových druhů a žánrů a účinně se narušují navyklé stereotypy vnímání filmového díla. V tomto gestu se rozpouštějí také rozdíly mezi důležitým a nedůležitým, ale i hranice mezi fikcí a skutečností – jedno proniká do druhého, fikce nabývá vlastností dokumentovatelné skutečnosti, to, co obvykle považujeme za skutečnost, se posouvá do roviny fikce, nebo přesněji mýtu. Je to dáno komplexností Vachkova přístupu: nejde mu o to zobrazit svět nebo jej nějak umělecky vystihnout ve zkratce či metafoře. Namísto toho Vachek neustále provokuje naši paměť, individuální stejně jako kolektivní, vyzývá k vnitřnímu dialogu, vytváří prostor pro možný pohyb. Pro simultánní pohyby osob, dějů a světa. Snad právě toto jsou kvality, díky kterým s léty objevujeme ve Vachkových filmech nové dimenze. Jsou složitou konstrukcí, myšlenou stavbou, v níž se musí divák vždy znovu orientovat. Aby se neztratil, musí se v ní pohybovat svobodně a bez předsudků, tedy právě tak, jak ji Vachek stvořil. A v tom přece není kontroverze, to je sama odpovědnost tvůrce tváří v tvář času.

Vachek zůstává stále tím nezařaditelným individuem. Sám nese tíhu a dosah svého mocného autorského gesta, ale přesto nikdy nezapomene poděkovat svým nejbližším spolupracovníkům. Ani my tedy nemůžeme pominout jejich zásluhy a alespoň slovem musíme ocenit podíl kamera-mana Karla Slacha, zvukaře Libora Sedláčka a střihačky paní Renaty Pařezové.

O jedné ze svých postav Karel Vachek ve filmu BOHEMIA DOCTA říká, že „pracuje s věcmi, které jsou zlé i dobré, ale pracuje s nima správně“. Považuji to za přesné vyjádření jeho filmové metody. Jedinečnost jeho filmů pramení z toho, že se, vachkovsky řečeno, „drží vnitřku“. To je

také jeho nejvlastnější cesta – a zdroj mého přesvědčení, že rodící se tetralogie je dílem, v němž se paměť stává součástí přítomného a v němž síla myšlenky inspiruje k jisté víře v možnost budoucího.

Michal Bregant

(Předneseno u příležitosti předávání výročních cen Nadace Český literární fond v Míčovně Pražského hradu dne 5. června 2001)

Príloha

Z přírůstků knihovny NFA

BLIMP

Blimp. – 2000, No. 43. – Graz: Edition Blimp.
ISSN 1027-5991

Z obsahu: Dietmar SCHWÄRZLER: *Parasit, Verführer und Gedächtnis des Films – der Trailer. Werbeprodukt und eigenständiger Gegenstand der Betrachtung*, s. 9 – 36; Simone SONDERMANN: *Wildflower afternoons. Über die Western Sam Peckinpahs*, s. 37 – 60; Gönül DÖNMEZ-COLIN: *In the „Shadow“ of Tradition. Indonesia's Quest for a new Expression*, s. 61 – 84; Gerald KOLL: *Curt Siodmak – Der Ideenmann*, s. 85 – 101; Jack STEVENSON: *Europe in the Raw – Underground Cinemas Show it All*, s. 101 – 124; Robert BUCHSCHWENTER: *Seltsame Anstalten*, s. 125 – 138; Andrew UTTERSON: *„Restfest 2000“*, *San Francisco*, s. 139 – 154; Lev MANOVICH: *Computerization and Film Language*, s. 155 – 174; Gerald KOLL: *Programmheft horror*, s. 175 – 182; Bernd BUSCH: *Die Mobilisierung der Wahrnehmung* (2), s. 183 – 215.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 40, Fall 2000, No. 1. – Austin: University of Texas Press.
ISSN 0009-7101

Z obsahu: Tony WILLIAMS: *Under „Western Eyes“: The Personal Odyssey of Huang Fei-Hong in Once upon a Time in China*, s. 3 – 24; Sheldon H. LU: *Soap Opera in China: The Transnational Politics of Visuality, Sexuality, and Masculinity*, s. 25 – 47; Ana M. LÓPEZ: *Early Cinema and Modernity in Latin America*, s. 48 – 78; Marc JANCovich: *„The Purest Knight of All“: Nation, History, and Representation in El Cid (1960)*, s. 79 – 103; James TWEEDIE: *Caliban's Books: The Hybrid Text in Peter Greenaway's Prospero's Books*, s. 104 – 127.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 40, Winter 2001, No. 2. – Austin: University of Texas Press.
ISSN 0009-7101

Z obsahu: Janice MOUTON: *From Feminine Masquerade to Flaneuse: Agnès Varda's Cléo in*

the City, s. 3 – 16; Kevin J. CORBETT: *The Big Picture: Theatrical Moviegoing, Digital Television, and Beyond the Substitution Effect*, s. s. 17 – 34; Michael QUIUNN: *Distribution, the Transient Audience, and the Transition to the Feature Film*, s. 35 – 56; Priya JAIKUMAR: *„Place“ and the Modernist Redeption of Empire in Black Narcissus (1947)*, s. 57 – 77; Olaf HOERSCHELMANN: *„Memoria Dexter Est“: Film and Public Memory in Postwar Germany*, s. 78 – 97.

FILM CRITICISM

Film Criticism. – Vol. 25, Fall 2000, No. 1. – Meadville, PA: Allegheny College.
ISSN 0163-5069

Z obsahu: Jimmi E. CAIN, Jr.: *„Writing in his musical key“: Terrence Malick's Vision of The Thin Red Line*, s. 2 – 24; Tom CONLEY: *Death, Growth, and Regeneration (1915)*, s. 25 – 46; Christopher ORR: *Cain, Naturalism, and Noir*, s. 47 – 64; Kevin J. HAYES: *Une Femme Est une Femme; A Modern Woman's Bookshelf*, s. 65 – 82.

FILM HISTORY

Film History. – Vol. 12, 2000, No. 3. – London: John Libbey & Company Ltd.
ISBN 1-86462-028-5
ISSN 0892-2160

Z obsahu: Giorgio BERTELLINI: *Early Italian cinema: Introduction*, s. 235 – 239; Claudia GIANETTO: *The Giant Ambrosio, or Italy's most prolific silent film company*, s. 240 – 249; Silvio ALOVISIO: *The „Pastrone System“: Itala Film from the origins to World War I*, s. 250 – 261; Kimberly TOMADJOGLOU: *Rome's premiere film studio: Società Italiana Cines*, s. 262 – 275; Raffaele DE BERTI: *Milano Films: The exemplary history of a film company of the 1910s*, s. 276 – 287; John P. WELLE: *Film on paper: Early Italian cinema literature, 1907 – 1920*, s. 288 – 299; Monica DALL'ASTA: *Italian serial films and „international popular culture“*, s. 300 – 307; John David RHODES: *„Our beautiful and glorious art lives“: The rhetoric of nationalism in early Italian film periodicals*, s. 308 – 321;

Marco BERTOZZI: *Visualising the past: The Italian city in early cinema*, s. 322 – 329.

FILM QUARTERLY

Film Quarterly. – Vol. 54, Winter 2000 – 2001, No. 2. – Berkeley: University of California Press. ISSN 0015-1386

Z obsahu: Ilisa BARBASH – Lucien TAYLOR: *Radically Empirical Documentary: An Interview with David and Judith MacDougall*, s. 2 – 14; Jeanne HALL: *The Benefits of Hindsight: Re-visions of HUAC and the Film and Television Industries in The Front and Guilty By Suspicion*, s. 15 – 26; Robert M. PAYNE: *Beyond the Pale: Nudism, Race, and Resistance in The Unashamed*, s. 27 – 40.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 21, March 2001, No. 1. – Abingdon: Carfax Publishing Company – IAMHIST. ISSN 0143-9685

Z obsahu: Vincent PORTER: *All change at Elstree: Warner Bros., ABPC and British Film policy, 1945 – 1961*, s. 5 – 36; Matthew J. PAYNE: *Viktor Turin's Turksib (1929) and Soviet*, s. 37 – 62; Susan L. BRINSON: *War on the Homefront in World War II: FCC and the House Committee on Un-American Activities*, s. 63 – 76; Julie Roy JEFFREY: *Amistad (1997): Steven Spielberg's „true story“*, s. 77 – 96; Ian JARVIE: *History on Television*, s. 97 – 100.

ROSSELL, Deac

Faszination der Bewegung: Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino / Deac Rossell. – [1st Ed.]. – Basel: Stroemfeld, 2001. – 198 s.: čb. fot. a reprod. – (KINtop; Schriften 6). – Úvod, poznámky, kalendárium vývoje chronofotografie v historickém kontextu, bibliografie.

ISBN 3-87877-774-4 (brož.)

Monografická práce věnovaná dílu Ottomara Anschütze, německého fotografa a průkopníka kinematografie, který v roce 1890 sestrojil tzv. tachyskop, přístroj na zaznamenávání a reprodukci pohybu.

SCREEN

Screen. – Vol. 42, Spring 2001, No. 1. – Glasgow: University of Glasgow. ISSN 0036-9543

Z obsahu: See Kam TAN: *Chinese diasporic imaginations in Hong Kong films: sinicist belligerence and melancholia*, s. 1 – 20; Carol VERNALLIS: *The kindest cut: functions and meanings of music video editing*, s. 21 – 48; Martin STOLLERY: *Masculinities, generations, and cultural transformation in contemporary Tunisian cinema*, s. 49 – 63; Lee GRIEVESON: „A kind of recreative school for the whole family“: *making cinema respectable, 1907 – 09*, s. 64 – 76; Andrea NOBLE: *If looks could kill: image wars in María Candelaria*, s. 77 – 91; The Boys Don't Cry debate: Michele AARON: *Pass/fail*, s. 92 – 96; Julianne PIDDUCK: *Risk and queer spectatorship*, s. 97 – 102.

TRAFIC

Trafic. – Hiver 2000, No. 36. – Paris: P. O. L. éditeur.

ISBN 2-86744-799-2

Z obsahu: Sylvie PIERRE: *Lettre aux amis du Brésil*, s. 5 – 22; Jonathan ROSENBAUM: *Greed en vidéo interactive*, s. 23 – 34; Luc MOULLET: *DeMille, vers la fiction pure*, s. 35 – 48; Anne-Marie GARAT: *L'obscurité du sujet*, s. 49 – 62; Peter WOLLEN: *Temps – Image – Terreur*, s. 63 – 73; Michael LAVIN: *Docteur Loach et Mister Hill*, s. 74 – 86; Patrice BLOUIN: *Du bon usage des imitations*, s. 87 – 90; Marcos UZAL: *L'avant-goût de l'épilepsie*, s. 91 – 101; Olivier GALLON: *Dans les interstices des films*, s. 102 – 109; Jean-François BUIRÉ: *Violence et passion, expérimental*, s. 110 – 118; Yvette BÍRÓ: *Quand un regard nous atteint*, s. 119 – 123; Albrecht BETZ: *Eisler et Hölderlin à Hollywood*, s. 124 – 132; Nicolas DONIN: *Note anachronique sur Du jour au lendemain*, s. 133 – 139; Roberto ARLT: *Le cinéma et les chômeurs*, s. 140 – 144.

TRAFIC

Trafic. – Printemps 2001, No. 37. – Paris: P. O. L. éditeur.

ISBN 2-86744-799-2

Z obsahu: Serge DANEY: *Le monde vu d'en haut*, s. 5 – 7; Jean Louis SCHEFER: *L'ajustement au réel*, s. 8 – 13; Sylvie PIERRE: *Rio Daney Bravo*, s. 13 – 26; Olivier MONGIN: *L'expérience Daney. Du corps burlesque à l'acte de présence*, s. 27 – 36; Patrice ROLLET: *Mélancolie instantanée*, s. 37 – 42; Stéphane DELORME: *De l'émotion et*

du mouvement des images, s. 43 – 54;
 Jean-Claude BIETTE: *Annoncer la couleur*,
 s. 55 – 58; Peter WOLLEN: *Conférence de
 Rotterdam*, s. 59 – 74; Raymond BELLOUR:
L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort,
 s. 75 – 86; Manoel DE OLIVEIRA: *Cher Serge
 Daney*, s. 87 – 89; Pierre LEGENDRE:
Fils, tu vois l'image : c'est toi, s. 90 – 92;
 Mikhaïl IAMPOLSKI: *La cinéphilie comme
 esthétique*, s. 93 – 107.

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 červenci 2001.

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

Houpačka

obrázek z praxinoskopu

(Émile Reynaud, asi 1879)

Pavel Juráček

Postava k podpírání

Scenárista, režisér a dramaturg Pavel Juráček byl jedním z nejvýraznějších představitelů „nové vlny“ českého filmu 60. let. Navzdory této skutečnosti je kniha *Postava k podpírání* první reprezentativní antologií jeho textů. Kromě kompletního literárního scénáře filmu *Případ pro začínajícího kata*, filmových povídek *Postava k podpírání* a *Konec srpna v hotelu Ozon* obsahuje nerealizovaný filmový námět vycházející z románu Gustava Meyrinka *Golem*, úvahy o filmu, povídky a básně, z nichž je patrný nejen Juráčkův osobitý přínos české kinematografii, ale i jeho výrazný literární talent. Kniha je doplněna osobními vyznáními Juráčkových kolegů a přátel, filmografií, bibliografií a množstvím dokumentárních snímků, které celkovou atmosféru dokreslují.

Pavel Juráček (1935 – 1989) zastával v letech 1962 až 1970 funkci dramaturga ve Filmovém studiu Barrandov. Zde natočil tři vlastní filmy (*Postava k podpírání*, *Každý mladý muž* a *Případ pro začínajícího kata*). Podle jeho námětů a scénářů bylo také několik filmů realizováno jinými režiséry: *Ikarie XB 1* (Jindřich Polák), *Bláznova kronika* (Karel Zeman), *Nikdo se nebude smát* (Hynek Bočan), *Konec srpna v hotelu Ozon* (Jan Schmidt) a *Sedmikrásky* (Věra Chytilová). V roce 1971 byl z Barrandova propuštěn a zůstal dlouho bez zaměstnání. Po podpisu Charty 77 byl donucen odejít do NSR, odkud se v roce 1983 opět vrátil do vlasti, kde však již odpovídající pracovní uplatnění nenalezl.

Vydalo nakladatelství HAVRAN, Krokova 4, 120 00 Praha 2,
jako 1. svazek edice STUDIO.

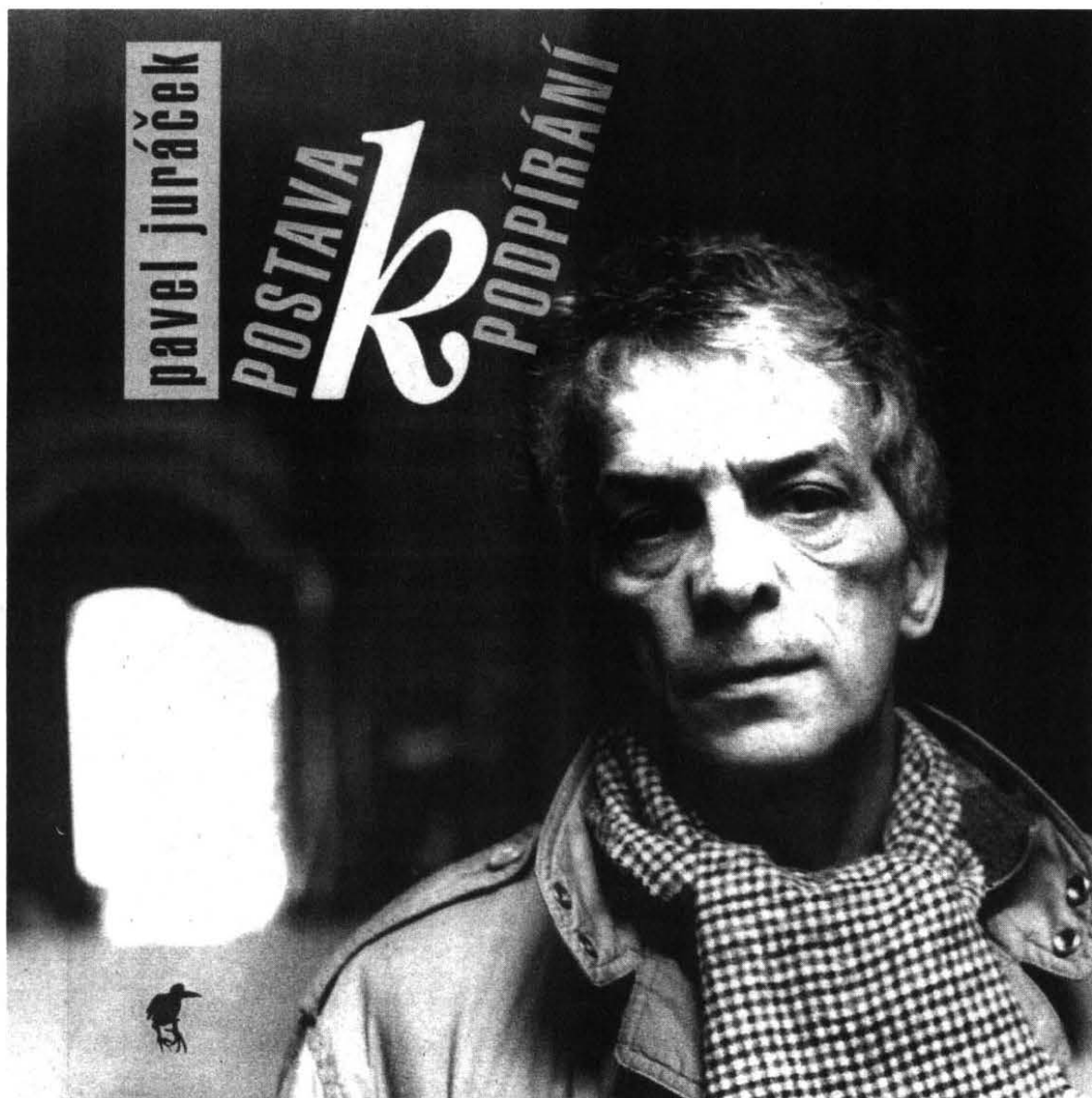
Sestavil Miloš Fikejz, předmluvu napsal Jiří Cieslar.

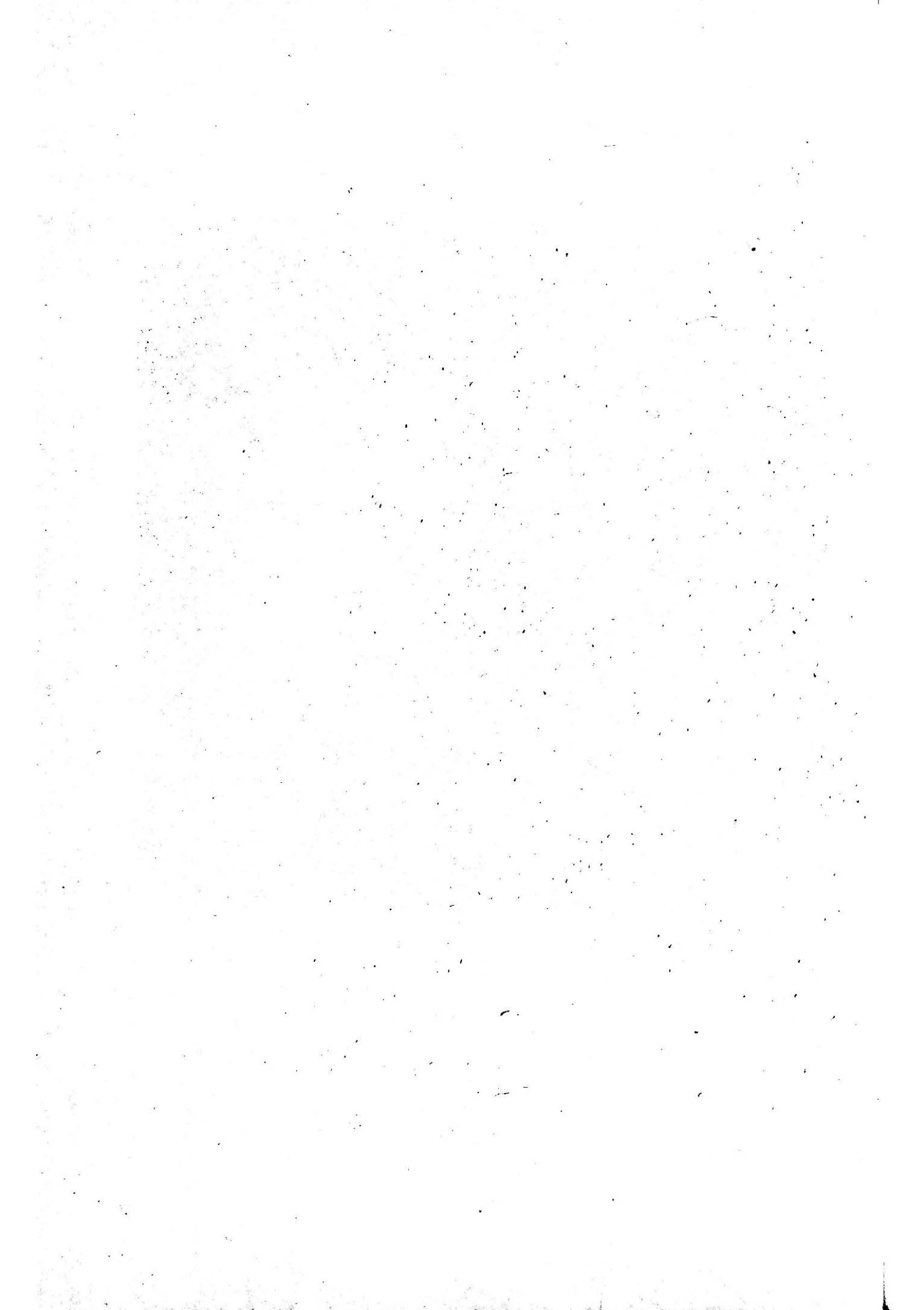
Váz., 140 x 200 mm, 248 s., černobílé fotografie, doporučená cena 228 Kč (včetně DPH).

Vyšlo v červnu 2001.

pavel juráček

POSTAVA *k* PODPÍRÁNÍ





35029/2001/2



10093549 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světlo rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světel 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.