

2

2002

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/2002/2

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 14

2002

Číslo / No. 2 (46)

Redakce / Editorial board:

HELENA BENDO VÁ

MICHAŁ BREGANT

MILAN KLEPIKOV

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRON

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav Kofron

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

- Joachim Paech:** Obraz mezi obrazy 5
- Milan Klepikov:** Správná doba pro správnou smrt (Bresson) 17
- Jiří Horníček:** Machatého Extase. Historie vzniku filmu
a některé aspekty jeho prezentace 31
- Ivan Klimeš:** Kinematograf, rakouský stát
a české země 1895 – 1912 (Část druhá) 45

Edice a materiály

- Eva Strusková:** Scénický film – povaha předmětu.
E. F. Burian a Máj v divadle D 35 a D 36:
dvě verze scénického filmu (geneze a rekonstrukce) 65
- Jiří Lehovec vzpomíná 83
- Máj v D 35 – maketa 97

94405

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Dvoj pohled

KNIHOVNA

Mária Ferencuhová: Nemý film, hluchí diváci a hudba 133

Helena Bendová: Klasické a moderní 137

Obzor

Tomáš Lachman: Collate. Nová dimenze filmové historického výzkumu 141

Oliver Bakoš: Marcellioho dialóg s Barthesom
(Miroslav Marcelli: *Príklad Barthes*) 151

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 157

Encyklopedické heslo

- Tereza Dvořáková:** Erotikon 163
- Jiří Horníček:** Ze soboty na neděli 167
- Jiří Horníček:** Gustav Machatý 171



10094405 Národní filmový archiv

CONTENTS

Articles

- Joachim Paech:** Image Among Images 5
- Milan Klepikov:** A Right Time for a Right Death (Bresson) 17
- Jiří Horníček:** "Extase" by Machatý
The History of the Film's Origin and Certain Presentation Aspects 31
- Ivan Klimeš:** The Cinematograph in Austria
and Bohemian Countries, 1895 – 1912 (Part Two) 45

Documents

- Eva Strusková:** Scenic Film – The Nature of the Subject
E. F. Burian and "May" in Theater D 35 and D 36:
Two Versions of a Scenic Film (Genesis and Reconstruction) 65
- Jiří Lehovec remembers 83
- May in D 35 – The Model 97

Double-view

- Mária Ferenčuhová:** A Silent Film, Deaf Viewers, and Music 133
- Helena Bendová:** The Classical and Modern 137

Horizon

- Tomáš Lachman:** Collate: New Dimension of the Cinematographical Research 141
- Oliver Bakoš:** Marcelli's Dialogue with Barthes
(Miroslav Marcelli: *Príklad Barthes*) 151

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 157

Lexicon

- Tereza Dvořáková:** Eroticon 163
- Jiří Horníček:** From Saturday to Sunday 167
- Jiří Horníček:** Gustav Machatý 171



Články

OBRAZ MEZI OBRAZY

Joachim Paech

V pařížském Centru Georgese Pompidou (*Centre Georges Pompidou*) se na podzim 1990 konala výstava zahrnující fotografie, filmy, video(instalace) a počítačově animované obrazy: *Přechody obrazu* (*Passages de l'image*). Při této příležitosti bylo možno uvědomit si rozličné směry pohybů, které vedou pozorovatele kolem obrazů, ale také přes rozhraní mezi obrazy (například na videomonitorech). A obrazy samy zjevně získaly dimenze, jejichž komplexnost znamená buď jejich zprůhlednění a zmizení, nebo nabytí absolutní moci ve vztahu k referenční realitě. Pro Pascala Bonitzera je to jedno a totéž: „Není televize jako poslední instance pro produkci a šíření v masové míře technicky vytvářených obrazů ve skutečnosti činitelem způsobujícím rozplynutí a zneviditelnění obrazů?“ Podobně jako dříve Hans Magnus Enzensberger, který hovořil o televizi jako nulovém médiu, hovoří Bonitzer o „nulových obrazech, obrazech bez obrazu“, které se umísťují do pozice materiální reality a degradují ji na říši stínů.¹⁾ Jednotlivý obraz buď utone v moři obrazů a ztratí jakýkoli význam, nebo se stane neviditelným ve své transparencii vůči znázorněnému, jež jej již učinilo složkou své fantomatické existence (*Einbildung*).

Vstup do „přechodu mezi obrazy“ se naproti tomu uskutečňoval také „s přijetím rizika, že uvidíme“,²⁾ že se v meziprostoru mezi obrazy vytvořil (možná ne úplně) nový volný prostor mediálních fantomů (*Einbildungen*), který – zároveň diskrétně a diskreditačně, afirmativně a rezistenčně – ustavil paradoxní rozhraní mezi médii obrazů, obrazy médií a divákem / obrazem diváka pro média. „Meziobrazí“ (*L'entre-images*) je tedy (virtuálně) prostor všech těchto přechodů. Místo fyzické i mentální, zmnožené. Výborně viditelné a zároveň tajuplně vnořené do děl, přetvářející naše niterné tělo, aby mu vnutilo nové pozice, operující mezi obrazy v nejobecnějším a přece vždy jedinečném smyslu slova. [...] „Meziobrazí“ je prostor ještě tak nový, že by se k němu mělo přistupovat jako k záhadě [...].“³⁾

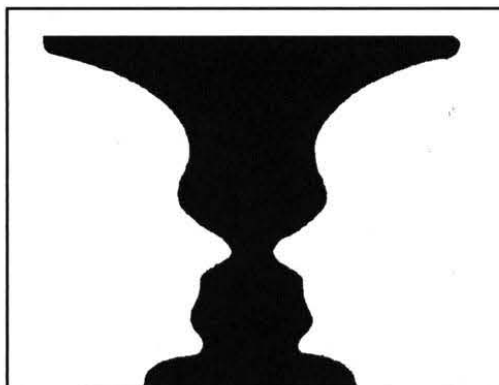
Následující úvahy⁴⁾ přijímají tento podnět a snaží se o nalezení historického a systematického místa či míst pro ono „meziobrazí“. Je ovšem třeba mít představu o tom, co

1) Pascal Bonitzer, *L'image invisible*. In: Raymond Bellour, Cathérine David, Christine Van Assche (eds.), *Passages de l'image. Catalogue de l'exposition*. Paris 1990, s. 12.

2) Hubert Damisch, *Auf die Gefahr hin, zu sehen*. Bern 1988.

3) Raymond Bellour, *L'entre-images*. In: T ý ž, *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris 1990, s. 12. (Bellour doslovně říká: „être abordé comme énigme“.)

4) Srov. též Joachim Paech, *Bilder-Passagen*. In: *Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie* 3. Wien 1992, s. 181 – 197.



Rubinova váza (1921)
Foto archiv

hledáme. Je „meziobrazí“ jakési teritorium, jež organizuje mezi obrazy dispozitivní řád vidění, nebo je to struktura, jejíž předeterminování spouští sémiotické funkce? Je to „oblast mimo obraz“ („*Hors Cadre*“), která vystupuje jako „oblast mezi obrazy“ („*Entre Cadre*“)? Jde o prostory, které vytvářejí trasy (*Passagen*) pro pohled nebo dokonce pro fyzické setkání s obrazovými tělesy, kolem videoskulptur „Přechodů obrazu“, jež by klidně mohly být prodloženy na trasy kolem výkladů a reklamních tabulí ve městech? Očividně představuje „meziobrazí“ paradoxní místo, které je vším tím

současně, je strukturovanou absencí a materiální předmětností, energetickým polem a černou dírou, značící prázdnotou a prázdňým znakem.

Abychom si mohli učinit předběžný obraz tohoto „meziobrazí“, jakýsi jeho „meziobraz“, navrhuji povšimnout si známého znázornění z oblasti výzkumu vnímání, považovaného za jeden ze standardních dokladů klamů při vnímání obrazů, *Rubinovy vázy* (1921). Jde o dva obrazy v jednom, jež nikdy není možné vidět současně: Identitu obličejů tvoří váza a váza je zase identifikovatelná jen prostřednictvím obličejů. Při vnímání figury následuje vždy jeden z obrazů po druhém, nikdy, jak už bylo řečeno, není možno vidět oba současně, a přece jejich současnosti vděčíme za to, že vůbec lze vždy jeden z obrazů vidět. Každý z obrazů je „figurou bez pozadí“, každý z nich je „meziobrazem“ konstituujícím druhý obraz, neboť váza není snad jen meziobraz pro obličej, opačný případ je stejně správný. Figury se nezobrazují jako útvary (*Gestalten*) na pozadí, protože neexistuje žádné hloubkové odstupňování obrazu, nýbrž jen jeden povrch, na němž se ukazují „figurativní efekty“ mezi okraji útvarů, které se vzájemně konstituují (ledaže bychom řekli, že jeden obraz slouží vždy druhému jako pozadí pro figurativní vyjevení). „Meziobrazí“ je zde operativní hranicí, která na obou stranách vyvolává vzájemně závislé figurativní efekty; podoba (*Gestalt*) vázy je meziobrazem či „obrazem mezi obrazy“, protože vystupuje jako vyobrazení (*Einbildung*) okolí figury a současně jako výraz figury. V následujících úvahách se tedy obrací pozornost na takové paradoxní obrazy cirkulující mezi obrazy.

Při hledání určitého typu obrazů, který v rámci historické produkce obrazů vykazuje systémové mezery, nacházíme matoucí mnohost styčných bodů; ta se však omezí, uvědomíme-li si, že se „naše zdánlivě pevná realita skládá z moře meziprostorů“.⁵⁾ Vedle rozličných sémioticky konstitutivních diferencí, jež topograficky vystupují jako distance mezi diskrétními jednotkami, jde o meziprostory, které samy operují jako ikonické nebo textové útvary a pokud možno přispívají k formování recepce tím, že vyžadují své systémové doplnění.

Poukazy na možnou topografii mediálního fantomu (*Einbildung*) v zobrazených prázdňích místech nacházíme například v krajinářství 17. století, na němž Diderot chválil

5) Konrad Becker, *Zwischenraum, Hyperraum... und darüber hinaus*. In: Manfred Waffender (ed.), *Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten*. Reinbek 1991, s. 249 – 253.

ona prázdná místa, která pozorovatele absorbují a zahrnují do svých mytických prostorů. Na malbě Clauda Lorraina *Poledne* (1651) vyzdvihl Max Imdahl takový prázdný prostor v obraze krajiny; ten vytváří mezi dvěma stromy coby vnitřním rámcem meziprostor, „jde ale o mnohem více než prostě o „něco mezi“. Prázdnota je pozitivní hodnotou v takové míře, že [...] figura a pozadí si mohou vyměnit své role, a to v dokonalé kráse a klimatu rytmického vyrovnaní.“⁶⁾ Toto prázdné místo neslouží jen k tomu, aby je pozorovatel vyplnil, aby jeho imaginace obraz v procesu vnímání subjektivně završila, nýbrž ono prázdné centrum představuje také původ obrazu pro samotný obraz – při recepci se z něho konstituuje.

Mytické pozadí jako odůvodnění figurativního okolí, které dynamicky („v rytmickém vyrovnaní“ a při střídání „figury a pozadí“) rámuje prázdné centrum obrazu, mizí s alegorickou intencí a kompetencí. Raně industriální masová média 19. století navazují spíše na konstruktivismus renesance: V 15. století (*quattrocento*) navrhoval Leon Battista Alberti, aby se pro geometrickou konstrukci obrazu namalovaného z hlediska perspektivy exaktně na místě konstrukce perspektivy napjala mezi malíře a objekt průhledná tkanina, na niž se nanese matrice představující jako pomocná konstrukce přechod od struktury k zobrazované figuře. Tato matrice tvoří meziobraz mezi objektem, malířem a malířovým obrazem objektu, je to „figura bez pozadí“, jež když se zjeví, je v obraze, který umožňuje, potlačena. Za postavenou maticí se objekt stává tendenčně neviditelným a zbytečným, ostatně se v ní zakládá rozmnožení „obtahů“, jako v tiskařském štočku. Můžeme si představit moment, kdy budou matrice a zobrazení, struktura a figura jen dvěma stránkami téže hranice, svého společného „meziobrazí“.

V panoramatu 18. a 19. století se krajina zakřivuje kolem svého prázdného virtuálního středu, který je obsazen subjektem jako pozorovatelem obrazu a jehož tělo obraz ve své architektonicko-dispoziční struktuře činí svou součástí tak, že ho umísťuje do virtuálního prostorového centra obrazu. Mytická konstrukce (jako symbolická forma v Cassirerově chápání) a také perspektivní konstrukce (pro ni Panofsky symbolickou formu adaptoval) prázdného místa jako vnitřního prostoru ustavuje ve svém obrazovém diskursu izotopii použitých elementů, aby bylo dosaženo homogenizovaného vnímání reality; pozorující subjekt totiž „tělesně“ svou (fenomenologickou) zkušeností reality obsazuje virtuální prázdné centrum obrazů a stává se v meziprostoru mezi vlastním tělem a obrazem skutečným meziobrazem v procesu percepční konstituce obrazu. Obraz si „vyobrazuje“ (*einbilden*) pozorovatele – ne ve formě svorníku, který uzavírá poslední mezeru v obraze, záměrně pro účast pozorovatele ponechanou, nýbrž jako proces, který obraz pro pozorovatele a jeho prostřednictvím nechává stále znovu nově vznikat. Homogenizované vnímání reality obrazu na základě izotopie konfrontace mezi obrazem a pozorovatelem se hroutí v okamžiku, kdy čas už není reprezentovaný v obrazovém prostoru, jak tomu ještě bylo např. u Caspara Davida Friedricha, nýbrž proniká jako pohyb mezi obrazem a pozorovatelem nakonec do meziprostorů samotných obrazů.

Rilke si v Rodinově sochařském ateliéru uvědomil, že skulptury v pohybu světla, které odráží jejich povrch, zdánlivě mizí. „Nový je způsob pohybu, k němuž je světlo puzeno

6) Max I m d a h l, *Bildbegriff und Epochenbewußtsein?* In: Reinhart H e r z o g – Reinhard K o s e l l e c k (eds.), *Poetik und Hermeneutik XII. Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München 1987, s. 231.

zvláštní povahou povrchových ploch [...]. Světlo, které se dotýká některé z těchto věcí, už není světlem ledajakým, neobrací se už náhodně, věc si je přivlastnila a užívá ho jako světla svého.“⁷⁾ Tělo skulptury zmizelo pod pouhým jevením svého povrchu a zanechalo svítící prázdné místo, energetické pole či jiný prostor, který je jen tímto svítícím povrchem. Rilke, senzibilován pro „nové vidění“, z toho vyvodil důsledky i pro svůj vlastní způsob vyprávění a informoval o tom Rodina: „Evokoval jsem zejména ženy tak, že jsem pečlivě propracoval všechno kolem nich a ponechal jsem bílé místo – je to jen meze-
ra, ale nakreslená s takovou něhou a rozmachem, že začíná vibrovat a zářit, skoro jako jedna Vaše mramorová socha.“⁸⁾ Rodina zase zajímal pohyb mimo narativní sekvence, jež pozoroval na Watteauově *Nalodění na Kytheru*. Proto jeho *Jan Křtitel* nesetrvává nehybně ve fázi kroku jako v časovém řezu fotografické momentky, nýbrž je skutečně „kolemjdoucí, chodec (*Passant*)“ kráčející mezi časoprostory jako určitým rozpětím, jež není ani časem, ani prostorem, a tedy ani pohybem v čase, nýbrž je zakoušením trvání, fenoménem a hlediskem.⁹⁾ Bezprostředně před fotografickým obrazem-pohybem, filmem, vznikají v kontinuálních časoprostorech (narativního, kulturního) imaginárna meziprostory a otevírají se mezery, jejichž „bílá místa“ („*blancs*“) jsou energeticky zaplňována imaginací čtenáře (v případě literatury) nebo oscilujícím světlem. „Meziobrazí“ se stává energetickým polem, koncentrujícím se pro projekci nových obrazů. „Přechody obrazu“ („*Passages de l'image*“) z konce 20. století předcházejí pasáže 19. století, jimiž se potulovali Baudelairovi a později Aragonovi a Benjaminovi flanéři. Také je musíme číst jako obrazy, jež topograficky a historicky vystupují vůči obrazům svých výloh, svých interiérů a představám (*Einbildungen*) své epochy jako meziobrazy. Jsou to obrazy, o nichž Benjamin říká, že jejich „dvojnáčnost je obrazným projevem dialektiky, zákonem dialektiky ve stavu klidu. Stav klidu je však utopií, a dialektický obraz má proto vlastnosti obrazu snového.“¹⁰⁾ Obrazy, jejichž historický index je bleskově čitelný v kolizi minulého se současným,¹¹⁾ jsou nikoli reprezentace nepřítomné (minulé) minulosti, nýbrž meziobrazy, figury bez pozadí, které indikují představy (*Einbildungen*) minulosti jako útvary a ztvárnění současnosti. „Figuru bez pozadí“ nazval Benjamin též „nesmyslovou podobností“, konstelací, v níž se podobné ukazuje jako „záblesk“, jako útvar, který je jen na moment při rychlém, letmém pohledu poznatelný jako difference (viz níže Valéryho) a jako podobnost, jež se objevuje nikoli ve věcech samých, nýbrž jen mezi nimi.¹²⁾

7) Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*. Praha 1946, s. 82; přel. Marie Simonidová (*Auguste Rodin*, 1903).

8) „J'ai évoqué surtout des femmes en faisant soigneusement toutes les choses autour d'elles, laissant un blanc qui ne serait qu'un vide, mais qui, contourné avec tendresse et amplement, devient vibrant et lumineux, presque comme un de vos marbres“ (Rilke Rodinovi, Paříž, 29. prosince 1908).

9) Paul Virilio, *Stroj videnia*. „Kino-Ikon“ 4, 2000, č. 1, s. 147 – 179; přel. Mária Ferenčuhová (*La machine de vision*. Paris 1988). – Virilio začíná své úvahy o strojích mizení Rodinovými vjemy.

10) Walter Benjamin, *Paříž, hlavní město devatenáctého století*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 75; přel. Věra Saudková (*Paris die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, 1935).

11) Walter Benjamin, *Passagenwerk*. In: T ý ž, *Gesammelte Schriften*. Bd. V, 1. Frankfurt a. M. 1982, s. 576n.

12) Srov. Walter Benjamin, *Nauka o podobném*. In: T ý ž, *Agessilaus Santander. Výbor z textů*. Praha 1998, s. 82 – 89; přel. Jiří Brynda (*Lehre vom Ähnlichen*, 1933). – Srov. k tomu Marianne Schuller,

Fotografická momentka vystupuje jako časový řez v meziprostoru analogický k znázorněným časoprostorům, jako znehybněný moment mezi obrazy časoprostorového trvání, jako zářez do něho, který je nakonec ve fotografii „zvěčněn“, a to jej činí velmi náchylným k auratičnosti, třebaže fotografie nemůže popřít svůj technický původ.

Konečně film *se zakládá* na meziprostorech mezi obrazy fotografických momentek, neboť jejich distance v rámci opakování obrazů produkuje figurativní diferenci, která z pohybu aparátu při projekci nechává vzniknout pohyb znázorněný, figurativní. Prostor mezi obrazy je strukturálně analogický ke kroku *Jana Křtitele*.¹³⁾ Při promítání je filmový obraz v projektoru na okamžik nehybný, znázorněný pohyb se uskutečňuje neviditelně mezi obrazy, v jejich meziprostoru. Jen z figurativní difference mezi nehybnými obrazy, které následují rychle po sobě, vzniká dojem pohybu, který je v projektoru reálně přítomen, ale zůstává neviditelný mezi viditelnostmi obrazů, v jejich meziprostoru. Pohyb ve filmu je virtuální meziobraz pohybu jako difference v rámci opakování nehybných obrazů zachycujících jeho fáze. „Ve filmu je dojem reality také realitou dojmu, reálnou přítomností pohybu.“¹⁴⁾ Posun, přechod mezi dvěma obrazy, je – sám neviditelný – netvarovou figurací pohybu („jeho dojem“), jež není obsažena v jednotlivých obrazech (nebo jen jako difference v rámci jejich opakování) a teprve při projekci nechává pohyb splynout do obrazů-pohybů. Projekce v kině se spojuje s oscilujícím světlem onoho odrazného povrchu Rodinových soch, jejichž těla pod jejich pouhým jevením zdánlivě zcela zmizela, protože se rozložila na (světelné) zdání svého pohybu.

Prostorová distance je časový interval, v němž se figurativní difference mezi obrazy spojuje s pohybem během projekce do obrazu-pohybu na plátně. Operativní meziobraz je čirý pohyb bez obrazu, čistá difference, která se obohacuje o figurativní diferenci dvou sousedících obrazů (to je černá váza mezi dvěma obličejí v Rubinově modelu). Tato „figura bez pozadí“ získává na plátně pohyblivou podobu. Figury narativní kinematografie se řadí do tropů v diskursivních formacích filmu, které v rámci tří časoprostorových kvalit obrazů-pohybů, obrazů-akcí, obrazů-vjemů nebo obrazů-afekcí (Gilles Deleuze: *L'image-mouvement*), rozvíjejí své komunikační (narativní nebo enunciační) strategie. Sřihy mezi záběry, jejichž přiměřená montáž přispívá k pořádání akcí, vjemů nebo afekcí, jsou *a priori* složkami obrazů-pohybů (patří sem třeba Vertovova teorie intervalu¹⁵⁾). Avšak v čistém rytmu a pulsujícím staccatu *flickerů* například ve strukturálním filmu se neviditelné stává viditelným. „Figura bez pozadí“ v meziprostoru reprezentace je také nevědomím filmu, jež se sděluje nevědomí diváka (Rosalind Krauss: *Der Impuls zu sehen*).

Jestliže se široce rozevřené oči v něčí tváři dívají z filmového plátna dopředu, co vidí? Kdyby šlo jen o narativní sekvenci obrazů-afekcí, čekali bychom na následující záběry,

Bilder – Schrift – Gedächtnis. Freud, Warburg, Benjamin. In: Jörg Huber – Alois Martin Müller (eds.), *Raum und Verfahren*. Basel 1993, s. 105 – 125.

13) Srov. P. Virilio, c. d., s. 147n; a Joachim Paech, *Rodin, Rilke und der kinematographische Raum*. In: *Kinoschriften. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie* 2. Wien 1990, s. 145 – 161.

14) Christian Metz, *Approches phénoménologiques du film. 1. A propos de l'impression de réalité au cinéma*. In: T. J. Ž. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris 1968, s. 19.

15) Právem hovořil J.-P. Fargier o Vertovovi jako předchůdci elektronických obrazů (Jean-Paul Fargier, *Le cinéma plus électrique*. „Cahiers du cinéma“ 1988, č. 406, s. 56n).

kteř by nám ukázaly příčinu zděšení. Jakmile však řád vidění v dispozitivu kina zahrnuje prostor přenosu obrazů, hledí pohled do vlastní tváře, tj. na vlastní bezprostřední budoucnost, na příchod následujících obrazů, jenž je jím samotným. Ale pohled je rovněž zaměřen na vlastní minulost, na to, odkud pochází, na původ projekčního paprsku.¹⁶⁾ Pohled z plátna dopředu je pohledem na budoucnost jeho minulosti, obraz-pohyb na plátně je momentánní řez v projekčním kuželu, jenž je současně řezem v perspektivní konstrukci vidění i viděného, než obraz-pohyb jako obraz pohybu dosáhne k divákovi v sále. Je obraz na plátně meziobrazem, v němž se obraz obrátil čelem ke své matici (srov. maticovou konstrukci Albertiho)? Meziprostor přenosu obrazu obsahuje obraz „posuvu“ („défilement“)¹⁷⁾ či „přechodu obrazů“ v energetickém proudu projekčního paprsku, jenž obsahuje jako informaci všechny obrazy a dává obrazu-pohybu, jakmile se objeví na plátně, mezi původem a znázorněním minulost, jejíž budoucností obraz je. Elektronický obraz na monitoru tento meziprostor takřka úplně eliminuje. Projekční paprsek obsahuje (analogový) figurativní a pohybový kód pro všechny obrazy, které jeho světlo v obrazu-pohybu na plátně znázorní, zatímco digitální kódy katodového paprsku a laseru už nepřenesají žádný „obraz“.

Obraz-pohyb na plátně, který Deleuze popsal v jeho třech podstatných variacích,¹⁸⁾ jež vyplývají z montáže záběrů jako možností variability v kontinuitě, je vhodný k tomu, aby z materiální struktury své konstituce eliminoval veškeré difference, a tak se etabloval jako iluze kontinuity.¹⁹⁾ To je předpokladem k tomu, aby mohly být pro kontinuitu filmového fantomu (*Einbildung*) využity nové (staré literární) meziobrazy s narativní funkcí: Už nikoli v meziprostorech mezi políčky filmového pásu, v nichž se neviditelně uskutečňuje uniformní mechanický pohyb, nýbrž v zářící viditelnosti promítaného pohyblivého obrazu vznikají nyní sémantické montáže obrazů, jejichž diskursivní formace sahají od zjevných zdvojení obrazu při prolínáče až k elipse nebo prázdnému místu. Prolínáčka se na okamžik stává obrazem, jenž reprezentuje konec předchozí i počátek následující sekvence, obě sekvence jsou na malou chvíli jakoby přeloženy přes sebe. Avšak tím, co se jako zdůrazněná viditelnost stává svým vlastním meziobrazem, je mezera mezi nimi, přechod. Paul Virilio poukázal na podobnost mezi prolínáčkou a „optikou člověka, který cestuje autem nebo vlakem a při stmívání vidí na okenní tabuli vlastní zrcadlový obraz či obraz někoho jiného, jímž prochází kolem uhánějící krajina“.²⁰⁾ Takové zdvojené obrazy jsou topografickými meziobrazy mezi vnitřkem a vnějškem, které za svůj výskyt vděčí mezistadiu mezi jasnem a temnotou, dnem a nocí, a proto jako motivovaná,

16) Snad je to také dispoziční struktura nazpět obráceného pohledu do budoucnosti, který vyznačuje benjaminovského anděla dějin. Srov. Walter Benjamin, *Dějinně filozofické teze (IX)*. In: Týž, c. d. v pozn. 10, s. 12 (*Über den Begriff der Geschichte /Thèse 9/, 1939*).

17) Thierry Kuntzel, *Le défilement*. In: Dominique Noguez (ed.), *Cinéma: Théorie, lectures*. „Revue d'Esthétique“ 26, 1973, č. 2 – 3 – 4, s. 97 – 110.

18) Deleuze vztahuje „obraz-pohyb“ k estetice klasického Hollywoodu; moderní, „krystalické“ formy spojuje s „obrazem-časem“ (Gilles Deleuze, *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000; přel. Jiří Dědeček – *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris 1983; G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris 1985).

19) Srov. Jean-Louis Baudry, *Effets idéologiques produits par l'appareil de base*. In: Týž, *L'effet cinéma*. Paris 1978, s. 13 – 26.

20) Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin 1986, s. 64n (*Esthétique de la disparition*. Paris 1980).

diegetická prolnutí se ve filmu často stávají podnětem ke kontemplaci a hrozí, že změni transparentnost plátna na reflexní zrcadlo a obraz-pohyb se zcela zastaví v alegorickém „krystalickém obrazu“ času (Deleuze).

Zatímco prolínáčka naraci zpomaluje, neboť do svých meziprostorů kladě dodatečné představy (*Einbildungen*) časoprostorů, působí elipsy jako urychlení, pokud skutečně zůstávají prázdnými místy bez obrazů, neobsazovanými ani fikcí, ani imaginací diváka (jejichž kooperace hrála konstitutivní roli v příkladovém obraze Clauda Lorraina *Poledne* /1651/). Místo aby upadla v zapomenutí, naplňují se prázdná místa jako narativní „místa nedourčenosti“ (Ingarden) v extrémním případě celým vyprávěním, jehož motivovanou připomínkou jsou: V Rohmerově zfilmování MARKÝZY Z O... od Heinricha von Kleista je vynechán rozhodující hanebný čin, znásilnění markýzy jejím zachráncem. Nepřítomnost vyprávění v tomto místě se sotva vysvětlí duchovní nepřítomností oběti, omdlelé markýzy, jež s tím závažnějšími důsledky zůstává přítomna tělesně. Tato meze- ra se stává meziprostorem, jehož přitažlivost činí z vyprávění představu (*Einbildung*) právě této elipsy. Nyní jde už jen o to, zjistit, co se v onom okamžiku nepřítomnosti, mezery ve vědomí stalo. Mezera je jako elipsa rétorická figura, jež má podobu prázdnoty, negativní energie jsoucí figurou nepřítomnosti, která otevírá svůj meziprostor představě (*Einbildung*) následujícího vyprávění. A přece pro elipsu už existuje obraz, jímž je jako meziobrazem prázdné místo alegoricky obsazeno: Obraz markýzy ležící v bezvědomí na svém loži cituje malbu Heinricha Füsslého, jejíž paradigmatická četba vyžaduje „zastavujícího se čtenáře“, ²¹⁾ resp. diváka. Jelikož je „prázdný“ meziprostor vyznačen „obrazem“ těla, dochází také k tomu, že se vyprávění, které zaplní meziprostor, vpisuje do tohoto těla.

Podobné alegorizující meziobrazy používá Alexander Kluge ve svých filmech (a televizních produkcích) na prázdných místech, kde divák „svou fantazií proniká do porézních míst filmu“. ²²⁾ Kluge nepřenechává tuto potulující se fantazii, vzpomínky a pocity, anarchii přání jim samým, nýbrž jim dává tvar prostřednictvím obrazů, které tato prázdná místa utvářejícím způsobem naplňují meziobrazy z mýtů, pohádek, historie a příběhů. Jelikož se „film skládá v hlavě diváka“, musí „pracovat s asociacemi, které, pokud jsou vypočitatelné a představitelné, autor v divákovi vyvolává“. Uvádí-li se, že „vystřižená místa, která nejsou obsazena ve filmu, jsou stejně důležitá jako obraz“, pak je třeba dodat, že tento meziprostor má pro fantazii (*Einbildung*) „přesto obrazově něco sdělovat“. ²³⁾ V meziobraze.

Skutečná prázdná místa, která zůstávají bez obrazu, působí jako divákova mžiková bezvědomí, jako absence, jež produkují mezery v narativní kontinuitě. Moderní zrychlený život si vynutil takové absence (Simmel), které jsou krátkými výpadky vědomí a které se ve filmu spíše než v podobě prázdných míst projevují „skoky“ („jumps“): „Stejně bezprostřední jako absence je také návrat. Jazyk a gesta zde navazují tam, kde byly přerušeny.

21) Srov. Karlheinz Stierle, *Walter Benjamin: Der innehaltende Leser*. In: Lucien Dällenbach – Christian L. Hart Nibbrig (eds.), *Fragment und Totalität*. Frankfurt a. M. 1984, s. 337 – 349.

22) Ulrich Gregor, *Interview*. In: Ulrich Gregor et al., *Herzog/Kluge/Straub*. München 1976. s. 166n.

23) Frieda Grafe – Enno Patalas, *Tribüne des Jungen Deutschen Films II. Alexander Kluge* (Interview). „Filmkritik“ 1966, č. 9, s. 489n.

Oba konce vědomého času se automaticky opět spojují a tvoří kontinuální čas bez zjevných přerывů.²⁴⁾ Ve filmu jsou skokové střihy (*jump-cuts*) diskontinuitní montáže, které působí tak, jako kdyby divák v daných místech na moment zavřel oči. „Skoky“ jsou mžikové výpadky viděného (*momentane Unsichtbarkeiten*), mezery ve vnímání (vznikají posunem kamerové perspektivy při pohybech probíhajících v časové kontinuitě; při „skocích“ je tedy přerušen nikoli znázorněný pohyb, nýbrž vnímání jeho průběhu). V rámci časové kontinuity pohybů se stávají prostorovými diskontinuitami, homotopii časoprostorové kontinuity nahrazuje heterotopie vnímání prostoru.²⁵⁾

Paradox meziobrazu, ono „meziobrazí“, se v kinematografii artikuluje jako dvojí ohrožení obrazu-pohybu: Přílišné zrychlení narace s mnoha přerывy (*cuts*) „bez obrazu“ („skoky“ v kontinuálním čase nebo montáže diskontinuitního času) redukuje „meziobrazí“ na pouhou hranici mezi obrazy, na „střih“. Jakožto výpadky vědomí mezery zapomínají na to, co vynechávají, a na diváka, jehož vzpomínání vyznačuje jeho přítomnost ve filmu. Takovému filmu hrozí, že se tendenčně sám paralyzuje, zapomene a ztratí v „černé díře“ svých stálých stavů bezvědomí. („Paradoxní obraz se tak v řadě ohledů podobá nehodě, přesněji: ‚nehodě při přenosu‘.“²⁶⁾) Na druhé straně při příliš intenzivní přítomnosti diváka v meziprostorech filmu hrozí jeho zpomalení až k nehybnosti. Paul Valéry dokonce spojoval smysl textu s rychlostí četby, zastavení na určitém slově posouvá čitelný smysl textu do nekonečné dálky.²⁷⁾ A přece právě fascinovaný strnulý pohled na plátno je tím, co by chtělo zrušit časoprostorovou diferenci mezi divákem a plátnem, zastavit obraz-pohyb a mentálně si ho osvojit (*einbilden*). („Kdo je fascinován, vidí to, co vidí, nikoli ve vlastním smyslu slova, ale tak, že je dotčen a uchvácen, třebaže zůstává zcela distancovaný.“²⁸⁾)

Zatímco na počátku tohoto století byl velkým fantasmatem obraz pohybující se díky filmu, který se stal výzvou pro moderní malířství a literaturu, na konci dějin filmu v období přechodu k světu elektronických obrazů je to „zastavený obraz“ (*l'arrêt sur l'image*). Touha zastavit obraz se projevuje už v dispozitivu filmové projekce, a to v umístění plátna: Energetickému proudu projekce obrazů je do cesty postavena plocha nepropouštějící světlo, „stínidlo“, které zadržuje světelný proud, avšak nikoli obrazy. Ty mohou být zadrženy jen tehdy, je-li zastaven mechanický pohyb v projektoru, přičemž zastavená energie pohybu, její „zastavené světlo“, obrazy zničí. „Zastavený obraz“ znamená smrt obrazu-pohybu, „*l'arrêt de mort*“. Zničen je i čitelný smysl pohyblivých obrazů, jenž se konstituuje v jejich meziprostorech jako jejich pohyb.

„Zastavený obraz“ však není jednotlivý obrázek nebo políčko na filmovém pásu, nýbrž „zamrzlý“ obraz-pohyb, jehož informace směřuje k nule, protože meziprostor mezi políčky už neukazuje diferenci mezi obrazy. Zastavit obraz znamená opakovat obraz bez

24) P. Virilio, c. d. v pozn. 20, s. 9.

25) Srov. David Bordwell, *La sauté et l'ellipse*. In: Philippe Dubois (ed.), *Jean-Luc Godard: le Cinéma*. „La Revue Belge du Cinéma“, č. 22 – 23, s. a., s. 85 – 90.

26) Paul Virilio, *Das öffentliche Bild*. In: Florian Rötzer (ed.), *Das digitale Sehen. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt a. M. 1991, s. 345.

27) Paul Valéry, *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris 1957, s. 1317 (Smyslu slov rozumíme „grâce à la vitesse de notre passage par les mots“ – „díky rychlosti našeho přebíhání po slovech“.)

28) Maurice Blanchot, *Das Bild*. In: T ý ž, *Die wesentliche Einsamkeit*. Berlin 1959, s. 44.

diference. Obrazový nosič a reprodukční technika nehrají žádnou zvláštní roli: Tak je v případě magnetického záznamu sice zastaven videopásek, ale hlavy videorekordéru rotují dále „na místě“ a také laser stále ohledává obrazový kotouč. Zastavit obraz znamená pouze odstranit z opakování diferencí, meziobraz, tedy informace daná pohybem, je redukován (skoro) na nulu. Znamená to ale také, že „meziobrazí“ obsahuje celkovou informaci obrazu-pohybu, a ta klesá k nule, jestliže je diference mezi obrazy zrušena. V tomto smyslu představuje zvuk, který při svém zastavení mizí, čistou informaci; zvuk je k dispozici jen bezprostředně jako slyšitelná událost (zda je zaznamenaný, nebo „přirozený“, nehraje žádnou roli, jako slyšitelný je zvuk vždy „aktuální“, neboť „zvuk nemá žádného dvojníka“, ²⁹⁾ nemůžeme jej mít jako originál a kopii).

„Zastavený obraz“ je „obraz onoho mezi“, obraz pohybu mezi nehybnými entitami (to jsou obrazy zastavené pro projekci), který se může „objevovat“ jen jako „obraz“ nehybnosti, nadále mechanicky uváděný do pohybu. Snad nyní bude pochopitelnější, co měl na mysli Roland Barthes, když ve „fotogramech“ spatřoval „zrušení“ pohybu filmu. „Filmové [nemůže být] [...], a to velmi paradoxně, zachyceno ve filmu, ‚v situaci‘, ‚v pohybu‘, ‚v přirození‘, ale opět jenom ve velkém artefaktu, kterým je fotogram [...]. Není-li přitom vlastní filmové [...] v pohybu, ale ve třetím, neartikulovaném smyslu [...]. Fotogram nám přináší **vnitřek** fragmentu.“ ³⁰⁾ Fotogram je zastavený obraz pohybu.

Při dekonstrukci pohybu je obraz-pohyb rozlomen a je zviditelněno to, co je „mezi“: Obraz, který je obrazem onoho pohybu. Ve filmu Jeana-Luca Godarda *ZACHRAŇ, KDO MŮŽEŠ, SI ŽIVOT* vede zpomalení a „zastavení obrazu“ k analýze pohybu. „Věřím, že právě toto ‚mezi‘ je to, co existuje [...]. Z toho jsem vyvodil, že když například analyzujeme pohyby nějaké ženy, lze v nitru jejího pohybu objevit množství malých světů,“ ³¹⁾ které se prostřednictvím (časové) lupy stávají viditelnými mezi obrazy v zastaveném pohybu. Na konci je Paul Godard, Jean-Lucovo filmové *alter ego*, přejeto autem, pohyb se zpomaluje, událost se ukazuje v časové lupě, která je zaměřena na meziprostory sledu obrazů, pohyb sám se stává obrazem, od znázorněné události se přechází k události znázornění. „*Sauve qui peut: l'image*“ („Zachraň, kdo můžeš: obraz“), nikoli skutečnost je ve filmu zachráněna tím, že její pohyb (její život) se ve filmu jeví jako mimeticky potlačený, nýbrž obraz jejího pohybu, který znázorňuje smrt. Nikoli Paul Godard, nýbrž obraz pohybu vedoucího k Paulově smrti, je Jeanem-Lucem zachráněn, aby Godard přežil. ³²⁾

Ještě jednou: „zastavené obrazy“ nejsou filmová políčka nebo obrazy jednotlivých fází pohybu pocházející z filmu a také to nejsou fotografie z natáčení (tzv. *stills*). V prvním případě jde o momentánní řezy, v nichž je pohyb, jsou-li vyňaty z příslušné souvislosti, nepřítomen („Něco tady určitě bylo: pohyb“); v druhém případě jde o fotografie (divadelní) scény před kamerou, tedy předfilmové, a proto zde máme meziobrazy mezi scénou a kamerou, nikoli však filmových obrazů-pohybů samých. Přesto i tady, v předfilmové

29) Srov. Christian Zimmer, *Le retour de la fiction*. Paris 1984, s. 68.

30) Roland Barthes, *Třetí smysl. Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 74, zvýraznil R. B.; přel. Přemysl Maydl (*Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein*, 1970).

31) Jean-Luc Godard, *Liebe, Arbeit, Kino*. Berlin 1981, s. 49.

32) André Bazin, *Ontologie fotografického obrazu*. In: Týž, *Co je to film?* Praha 1979, s. 13; přel. Ljubomír Oliva (*Ontologie de l'image photographique*, 1945).

scéně, se objevuje náznak filmového meziobrazu: Zadní projekce představuje druhý film, jehož obraz-pohyb je integrován do scény a spolu s ní sladěn do obrazu-pohybu daného filmu. Tato konstrukce se ovšem blíží spíše prolínačce, která vytváří nové obrazy z obrazových vrstev, jež většinou pocházejí z konců a začátků záběrových sekvencí a prostřednictvím obrazových zhuštění sloužících k urychlení překlenují prázdná místa narače (viz výše).

Na tomto místě, v rámci shrnutí analýzy obrazů-pohybů ve filmu, je třeba obrátit se k otázce Wernera Nekese: „Co se doopravdy stalo mezi obrazy?“ Jeho „teorie kinepole“ (*Kinefeld*) vychází z nejmenší filmové informace, označované „kine“, která má vzniknout v mysli diváka na základě splynutí dvou po sobě následujících obrazů. „Informační energie je vyvolávána ‚třením‘ dvou obrazů.“³³⁾ Snad si to můžeme představit tak, že dva póly pod napětím jsou k sobě přiblíženy natolik, že přeskočí jiskra a začne protékat proud. Tyto malé exploze se uskutečňují v divákově mysli. Velkou předností takového podání je, že „film“ se chápe jako něco, co vzniká z difference opakujících se obrazů mezi nimi v průběhu recepce. Způsob organizace této difference v rámci opakování následujících obrazů by určoval kvantitu a kvalitu informace, filmově zprostředkované v mysli diváka. Nevýhodou této informačně estetické koncepce „montáže“ je, že pohyb se vnímá jen jako efekt, jako „jiskra“ v mysli vyvolaná „třením“ mezi obrazy, avšak ne jako „proud“ tekoucí mezi obrazy v „meziobrazí“ samém; Nekes v „kinepoli“ přihlížel pouze k diferenci, nikoli však už k tomu, co se opakuje, a proto není informací. Naproti tomu četné jeho vlastní filmy se snaží mezi obrazy najít obrazy zachycující „opakování této difference“, tedy obrazy toho, co se v našem pojetí mezi obrazy děje.

Filmový obraz-pohyb rozvíjí svou komplexní strukturu jen v rámci projekce v kině. Transfer mezi kinem a elektronickým obrazem by mohl realizovat prostor videoinstalace Dana Grahama z roku 1974: *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay* (*Protilehlá zrcadla a videomonitory při časovém zpoždění*). „Účastník“ vstupuje do místnosti, jejíž protilehlé stěny sestávají z velkých zrcadel; před nimi stojí proti sobě vždy jeden monitor s videokamerou. Do aktuálního zrcadlového obrazu, který se donekonečna rekurzivně (*en abyme*) zmnožuje, je vepsán obraz monitoru, či spíše je v něm vyobrazen (*eingebildet*); obraz nahraný videorekordérem se ale na něm objevuje až s asi třívteřinovým zpožděním. Vnímání současnosti v zrcadlovém obraze se týká prezence jak přítomného těla pozorovatele, tak i obrazu na monitoru, který ale znázorňuje přítomnost právě uplynulou. Gesto, které zrcadlo odráží současně, se na obraze monitoru „vrací“ po třech vteřinách, objevuje se ještě jednou a může být nyní jeho vykonavatelem, který se stal pozorovatelem svého jednání, kontrolováno jako něco, co se na obraze osamostatnilo. Právě proběhnuvší současnost, tedy minulost, je přítomna na videoobraze spolu se současností pozorovatele/vykonavatele, který se odráží v zrcadlových obrazech a skutečně sleduje svou minulost na obraze monitoru jako složku své současnosti odrážené v zrcadlovém obraze. V porovnání s kinematografickým dispozitivem je zde pozorovatel vším současně: tváří na plátně, budoucím obrazem své minulosti a svým vlastním divákem v meziprostoru obrazů rozpolcené reprezentace určitého časoprostoru.

33) Werner Nekes, *Kinefeldtheorie*. In: 6. internationaler Experimentalfilm Workshop. Osnabrück 1984, s. 162.

Vstoupit do přechodu mezi obrazy znamená v případě elektronického obrazu akceptovat, že pro meziobraz už neexistuje žádný meziprostor. Obraz je se svým meziobrazem identický, implodoval do svého meziobrazu, protože se objevuje tam, kde v témž okamžiku vzniká. Obraz na monitoru je maticí³⁴⁾ a maskou³⁵⁾ a v tomto smyslu je meziobrazem, aniž by byl mezi nějakými entitami (jako např. Albertiho matrice pro konstrukci perspektivy): Daný povrch je sám v neustálém pohybu, je to pohyblivý obraz a obraz pohybu zároveň. Této věci se týkají výroky o tom, že obraz na monitoru představuje „čistý povrch“. „Prostor videa je čistý povrch, proto se v souvislosti s elektronickým obrazem mluví nikoli o „uvedení na scéně“ (*mise en scène*), ale o „uvedení na stránkách“ (*mise en pages*) [...] Ve videu neexistuje blízkost ani dálka, všechno je zároveň blízké a nezměřitelné [...]. Obraz je zbaven perspektivy. Těla jsou zbavena veškerých citů a veškerých zábran [...]. Ve videu nejsou herci. Hercem je sám obraz [...]. Video, to je Alenka, která běží na místě, rozkládá se, prodlužuje se, zvětšuje se a zmenšuje.“³⁶⁾ Paradox obrazu mezi obrazy očividně našel své náležité místo, které je dostatečně výstřední (*ver-rückt*) na to, aby také prostor videa ještě popisovalo jako obraz mezi obrazy. Pro Alenku, kterou Bonitzer právem předvolává jako svědkyni, bylo vše otázkou hlediska. Když prošla zrcadlem, konstatovala, že na druhé straně to vypadá úplně stejně jako na té, z níž přišla. Malý, ale rozhodující rozdíl spočíval v tom, že ona sama v zrcadleném prostoru chyběla, což ji ale neudivilo, neboť se přece nacházela „v zrcadle“ samém. Na tomto „místě“, na povrchu zrcadla, kam byla vysunuta (*ver-rückt*), na *obrazě bez pozadí ukazujícím figury bez pozadí a jsoucími všemi figurami*, prožila svá výstřední (*ver-rückt*) dobrodružství.³⁷⁾ Je to místo, kde se dnes dělá politika, hraje se tenis a ve vesmírných lodích se obléhá Země. („S paradoxní logikou se totiž skutečná existence věcí v reálném čase definitivně rozplývá.“³⁸⁾) Zároveň je to místo, jež si vyobrazuje (*einbildet*) (jako prostor Dana Grahama se zrcadly a monitory) pozorovatele, který se nyní nachází před monitorem³⁹⁾ uprostřed obrazu, v jeho světle. Je to místo, které v neustálé rekurzivité nechává své okolí implodovat do svého systému, či názorněji: Je to místo, které je ozářeno světlem monitoru jako lampou, v tomto světle se zviditelňuje, a stává se tak vlastním místem televizní události. „Vpád obývacího pokoje do širého světa“⁴⁰⁾ se odehrává na povrchu monitoru. Jako Alenka si děti budoucnosti budou hrát v zrcadle svých mediálních

34) Jean-François Lyotard, *Discours, figure*. Paris 1971, s. 339 (cit. dle Rosalind Krauss, *Der Impuls zu sehen*. Bern 1988, s. 20). Matrice patří podle Lyotarda (in: *Discours, figure*) k „řádu neviditelného“. Přitom matrice představuje něco zmnoženého, místo multiplikace a synchronity; je to „figura bez pozadí“, protože její figurace překračuje uspořádané intervaly diskursů a kódované distance reprezentace. Zobrazuje, aniž by znázorňovala, je to obraz bez ztvárnění.

35) Jean-Louis Baudry, *Writing, Fiction, Ideology*. „Afterimage“ 1974, č. 5, s. 27n. J.-L. Baudry popisuje maticí jako masku, pod níž mizí tvář; její hloubkou je už jen imaginace, jejím povrchem jen jevení a simulace, pod níž se už nic neskrývá. Masku je vzorem „povrchu jako rozhraní“ (*„surface als interface“*).

36) Pascal Bonitzer, *La surface vidéo*. In: Týž, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris 1999, s. 30 – 32 (1. vyd. 1982).

37) Gilles Deleuze, *Logique du sens*. Paris 1969.

38) P. Virilio, c. d. v pozn. 26, s. 344.

39) Raymond Bellour, *La double hélice*. In: R. Bellour, C. David, Ch. Van Assche (eds.), c. d., s. 51n.

40) Christina von Braun, *Der Einbruch der Wohnstube in die Fremde*. Bern 1987.

programů na povrchu obrazů svých monitorů: Pokoj s televizí se stane pokojem pro virtuální realitu, předpovídá paní Popcornová v magazínu FAZ a cituje, aniž by to prozradila, elektronický dětský pokoj z *Ilustrovaného muže* (*The Illustrated Man*) Raye Bradburyho.⁴¹⁾ Život v obrazech je životem v meziobrazu (už nemůžeme mluvit o meziprostoru). Jde tu, pokud vůbec, o onen „jiný prostor“ heterotopu (Foucault), který zvrásňuje povrch obrazů a textů.

Obrazem mezi obrazy je v elektronické epoše sám člověk ve „světě jako pouhém rozhraní pozorování“⁴²⁾ a zdání (*Einbildung*) (Flusser). Prázdné místo „mezi“ samo přijalo tvář člověka, ale výstřední tvář, dvojitvárnou meziplochu, v níž si od nynějška můžeme stále hledět do tváře (*Rubinova váza* jako monitor člověka, který sám sobě hledí do tváře?). Podle Petera Weibela se jazyk a technika zdůvodňují „zakoušením nedostatku a touhou po symbolickém překonání absence“: „Technické překonání prostoru a času znamená v zásadě také překonání absence. Média se stanou druhým, virtuálním tělem, jež člověk nikdy neopustí.“⁴³⁾ Tento mediální Narcis⁴⁴⁾ už nikdy nebude sám, protože se ztotožnil se svým vytouženým (mezi)obrazem.

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu:

Joachim Paech, *Das Bild zwischen den Bildern*.

In: Joachim Paech (ed.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*.

Metzler, Stuttgart 1994, s. 163 – 178.

Citované filmy:

Markýza z O... (Die Marquise von O... / La marquise d'O...; Eric Rohmer, 1976), *Zachraň, kdo můžeš, si život* (Sauve qui peut (la vie); Jean-Luc Godard, 1980).

41) Srov. „FAZ-Magazin“ č. 635, 30. 4. 1992.

42) Peter Weibel, *Der neue Raum im elektronischen Zeitalter*. In: Heidemarie Sablatnik (ed.), *Außenräume – Innenräume. Der Wandel des Raumbegriffs im Zeitalter der elektronischen Medien*. Wien 1991, s. 67.

43) Tamtéž, s. 68, 69.

44) K heslu „mediální Narcis“ srov. Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*. In: John G. Hanhardt (ed.), *Video Culture*. New York 1986, s. 179 – 191. Srov. rovněž Jean Baudrillard, *Svět videa a fraktálový subjekt*. „Svět a divadlo“ 1995, č. 2, s. 7; přel. Miroslav Petříček jr. (*Videowelt und fraktale Subjekt*, 1989): „Taktlnost již nemá organický smysl dotýkání, nýbrž označuje jen velice těsné narážení oka na obraz: je to konec estetické distance zraku. Blížíme se stále více povrchu obrazovky, naše oči jsou již jakoby rozptýlené v obrazu.“

Články

SPRÁVNÁ DOBA
PRO SPRÁVNOU SMRT
(BRESSON)

Milan Klepikov

Ano, jistě, kinematograf a ne film, modely a ne herci. Jakmile model mimoděk vloží do své repliky intonaci obsahující afekt, který ji vyjadřuje, bude ho Bresson tak dlouho „zploškovat“ („jako žehličkou“, pravil jednou), až zbudou jen slova, ale zato řečená v rytmu, v němž film žije. Herečce se ani na okamžik nedovolí, aby se s Janou z Arku ztožnila, uvidíme ji *vyslovovat text*. „A kde vám přitom zůstane Jana z Arku?“ vyzvídá reportér. Bresson, bez okamžiku zapochybování: „Jana z Arku bude tím, co z tohoto systému vzejde, bude jeho výsledkem.“

Model ovšem nemusí být jen člověk. Ve filmu *A CO DÁLE, BALTAZARE* je hlavní postavou oslík. Pro své účinkování ve filmu se musel naučit mnoha věcem, ale Bressonova podmínka byla, že nechce žádné zvíře vycvičené v cirkuse, neboť to by byl vlastně osel-herec. (Ke komu že to herce přirovnával Hitchcock?) Ne, Bresson si žádal modelu a pro Baltazara se rozhodl, jak vzpomíná jeho asistent Jacques Kébadian, „od počátku kvůli jeho postavě, jeho rysům, fotogeničnosti“. ¹⁾ Emmanuel Machuel, později kameraman PENĚZ, tenkrát ještě asistent Cloquetův, potvrzuje že Baltazar „byl model bizarní, samo sebou neobvyklý (*forcément inhabituel*)“, a nepříliš ukázněný. ²⁾ Režiséra svým chováním místy vyváděl z rovnováhy, ale zřejmě ne víc než jeho lidští kolegové, protože když Bresson po letech připravoval svou *Genesis*, opět kategoricky zavrhl využití drezírovaných zvířat z cirkusu. „Ale jak postavit lva tváří v tvář ostatním zvířatům, není-li to cirkusový lev?“ přemítá Jacques Kébadian ještě dnes nad nerealizovaným projektem a uzavírá: „Snad to [Bresson] může konečně realizovat tam, kde je teď.“ ³⁾

Jak výlučně Robert Bresson svůj systém chápal? Přiznával přece, že se nejenom chodil dívat na filmy jiných režisérů, což přece v drtivé většině nadále byly filmy s „hvězdami“, ale že se mu občas i líbily (kupříkladu Godardovy). Za své návštěvy pařížské filmové školy IDHEC v prosinci 1955 nejprve dlouze před studenty rozváděl svou teorii „modelů“ (říkat jim tak ovšem začal až o několik let později) a pak na adresu posluchačů

1) Jacques Kébadian, *Éloge de la sensation*. „Cahiers du cinéma“ (Hommage Robert Bresson) 2000, s. 19.

2) Emmanuel Machuel, *Ce que l'on voit dans la caméra*. „Cahiers du cinéma“ (Hommage Robert Bresson) 2000, s. 15.

3) J. Kébadian, c. d., s. 20.

dodal, že by byl hlavně rád, aby byli: „proti něčemu! Nejste-li proti hercům... buďte alespoň proti něčemu jinému“.⁴⁾ Poněkud překvapující slova, když si uvědomíme, že v *Poznámkách o kinematografu* představují modely imperativ, který nelze obejít.⁵⁾ Jedině ze slov improvizované přednášky, jejíž zveřejnění by podle svých zvyklostí za svého života určitě zakázal, lze vyvozovat, nakolik pro něj v této věci, které věřil, byl podstatný moment vzdoru vůči konvenci, vzdoru, který by v případě nutnosti býval mohl být vyjádřen i úplně jinak. Neboť nedílnou součástí „bressonovství“ – ve smyslu autora i jeho postav – je vytrvalé, svědomité kverulantství. Někdy je systematické, jako při tázání mladíka Charlese z filmu PRAVDĚPODOBNĚ ĎÁBEL, který si uzavřenost všech nadějí ověřuje s matematickou důkladností, podtrhne a sečte.

Režisérem, u nějž je kverulantský vzdor podobně důležitým hnacím motorem, je Miloš Forman – ve druhé části své tvorby. Rozdíl je zřejmý: u Formanových rebelů je to (živočišné) kverulantství záměrně prodlužované puberty, jež si dlouho vystačí samo o sobě. Nemá proto menší cenu; je-li ušetřeno bressonovské schopnosti vidět svět v celku, může být právě díky tomu vitálnější, bezohlednější, „mladistvě“ zdravé. U Bressona žádná puberta neexistuje, všichni mladí i dětští hrdinové jsou od počátku dospěle vážní a vědoucí. Charles z filmu PRAVDĚPODOBNĚ ĎÁBEL patří nejen věkem a dobou k mladému hrdinovi z VLASŮ, první jde ke konci s rozmyslem a tiše, druhý bezhlavě a s křikem.

Ale u Bressona se křičet nesmí, neboť, jak už bylo řečeno zpočátku, nejsme v cirkuse! I když skončila kočovná éra filmu a začalo se promítat na pevných místech, v domech a palácích, nezbavila se kinematografie nikdy úplně své minulosti a veškeré její budoucí vysoké umělecké ambice díky tomu získávaly půvab absurdity. U Bressona ten pocit mizí. Mnoho bylo napsáno o „odbarveném“ tónu, který Bresson svým hercům naordinoval, ale možná stačilo podotknout, že v kostele se prostě jinak nemluví a že kina Bressonových filmů nikdy nic jiného než kostely nebyla. Teprve, když na to někdo nechtěl přistoupit, začínala nedorozumění.

„Lidskou bytost je třeba odhalovat diskrétně. Diskrétnosti je zapotřebí ve všech uměních, ale soudobý film k ní má daleko. Bez diskrétnosti nelze pracovat,“ napomínal Bresson už v roce 1955.⁶⁾ Bressonovi musela být jakákoli exaltace a hysterie přímo fyzicky protivná a není divu, že mu kvůli tomu zůstalo tolik filmů vzdálených, například Kurosawův RAŠOMON, na němž ho zaujal jen námět. François Truffaut zdůrazňuje, jak silná byla u Bressona už od prvních filmů nutnost fixní ideje, systému⁷⁾ a poukazuje i na rizika, které to přináší. Režisér jistý si svou pravdou se může utvrzovat v pýše právě tehdy, jsou-li jeho filmy neúspěšné a vlastně pak přešlapovat na místě.⁸⁾ Truffaut Bressonovi dokonce vyčte, že ve filmu K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL obešel zobrazení vraždy dozorce

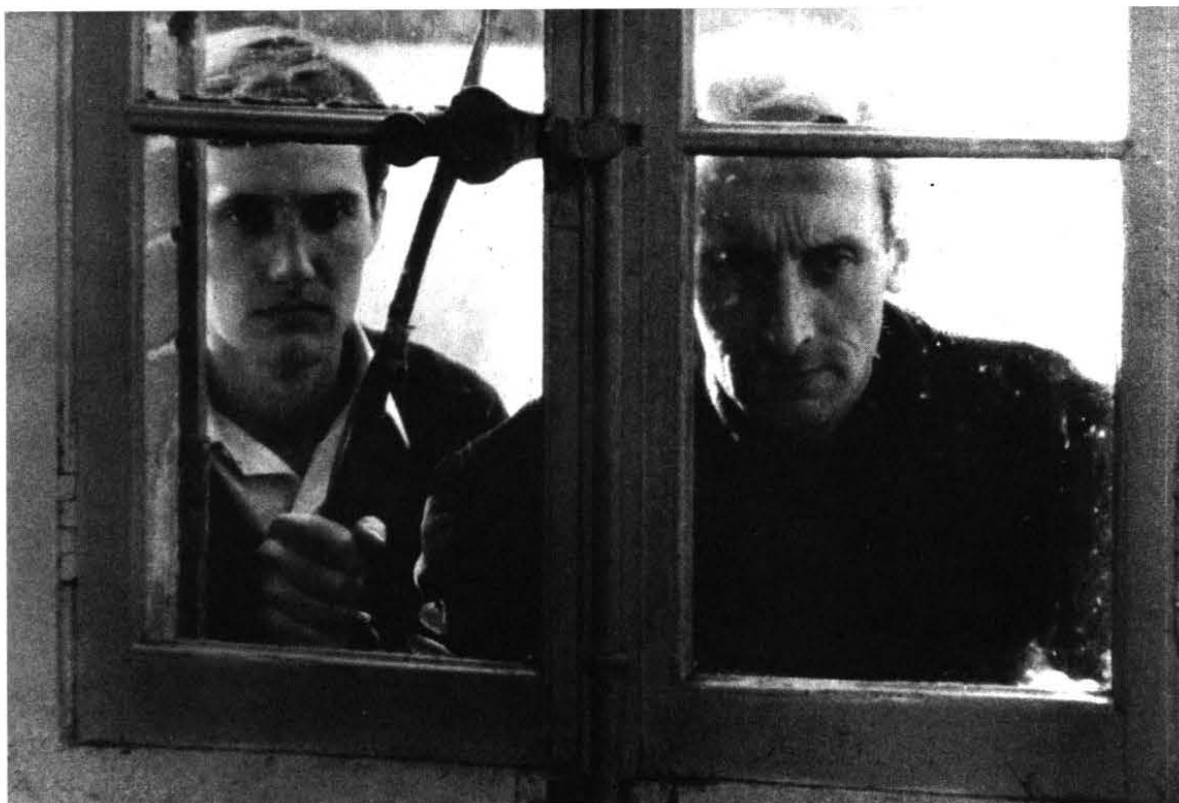
4) Robert Bresson, *Une mise en scène n'est pas un art*. „Cahiers du cinéma“ (Hommage Robert Bresson) 2000, s. 6.

5) „Vypracovat si pro sebe zákony, i kdyby jen proto, abychom se jimi s obtížemi řídili, nebo neřídili. Robert Bresson, *Poznámky o kinematografu*. Praha 1998, s. 94.

6) R. Bresson, c. d., s. 9.

7) Viz Mireille Latil-Le Dantec, *O Bressonovi. Rozhovor s Françoisem Truffautem*, „Iluminace“ 12, 2000, č. 1, s. 93.

8) Tamtéž, s. 96.



*Je nahý. – Sledovat krásné ženy, které dělají krásné věci.
Kdosi prohlásil, že film znamená...*

Foto archiv

jednou ze svých typických vynechávek a namísto diskretnosti v tom vidí „teorii změněnou v autocenzuru“.⁹⁾

Bresson prosazoval svůj systém a své pojetí filmu jako cosi absolutního a přiblížil se tím Hitchcockovi, onomu „jen my doopravdy děláme filmy, ostatní si hrají“¹⁰⁾. Právě to viděl Truffaut a bavil se tím, máje potřebu ctít své mistry, ale ne je ve všem následovat. Obdivoval jejich rigorozitu, ale protože byl sám dogmatismu velmi vzdálen, mohl tím spíš spatřit spřízněnost obou režisérů, kterou nemohli vidět doboví kritici, konstruuující mezi Hitchcockem a Bressonem protiklad zábavy kontra umění, v tomto konkrétním případě falešný a prázdný.¹¹⁾

Truffautu fascinovala na Bressonovi jeho ne-rozmanitost (K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL nazval jejím manifestem), kterou dovedl do krajnosti PROCES JANY Z ARKU, udržžený ve sjednocující šedé tónině, bez světelných variací.¹²⁾ Bressonovi kameramané, jejichž

9) Tamtéž, s. 100.

10) Srov. tamtéž, s. 98.

11) Zmíněná spřízněnost se týká například vyzdvihování podstatných detailů, přičemž Hitchcock dával přednost vizuálním podtrhávkám, Bresson akustickým. Oba dbali nad přísnou hierarchizací všech prvků, zvláště poté, co příchod barvy jejich škálu rozšířil o „informace navíc a zejména informace nepotřebné“. Srov. tamtéž s. 101.

12) Tamtéž, s. 97.

příspěvek se tak zneviditelnal, to často těžce nesli – mít ve filmu o Janě z Arku zakázané expresivní vyjádření spirituality bylo pro Léonce-Henri Burela podobně kruté, jako pro modely být „zplošťován žehličkou“. Robert Bresson: „Řekne se: jak je ten film poetický! A jak jsou jeho obrazy poetické! Ale obrazy nemusí být poetické, neboť poezie vyplývá ze vztahů, poměrů nespočívá v obraze.“ Věta, jakou by dobře mohl říci i Godard.¹³⁾

Jedním z prvních, kdo pochopili Bressonův význam a podrobně se jím zabývali, byl André Bazin, a to přesto, že zapadal do jeho koncepce filmu zdaleka ne tak samozřejmě jako Renoir nebo Rossellini. Bazin dávající před stříhem přednost dlouhým záběrům s jejich domněle větším realismem, nechce tak docela vidět, jaký význam má pro Bressona montáž a že bressonovská „transformace“ je přece jen jinou cestou k „duchovní kinematografii“, než rosselliniovský „otisk“ světa. (Ještě více mu takto „vyklouzl“ Orson Welles, a kdyby bylo Bazinovi dopřáno žít déle, nevyhnul by se jak u Bressona, tak u Wellese revizi svých původních interpretací.) Mizanscéna, důležitý pojem pro Bazina a klíčový pro Rivetta, Bressonovi nic neříká, protože odmítá cokoli, co by připouštělo svazky filmu a divadla. „Mezi režisérem a hercem nedochází k žádné výměně [...], a proto úplně souhlasím s tím, uvádět jméno režiséra na plakátech mnohem menším písmem než jméno herce nebo neuvádět ho vůbec.“ Filmař si neměl říkat „režisér“, měl být svrchovaným tvůrcem. Opět se tu vracelo přesvědčení hlásané ve dvacátých letech Richtermem, Dulacovou, Ejzenštejnem i Buñuelem: že film nemá nic společného s divadlem, málo s literaturou, že je třeba ho odlišit od malířství a především co nejvíce přiblížit hudbě. Bressonova „muzikálnost“ si navíc zakázala virtuózní gesta (zase ta zdrženlivost), a chtěla v mechanickém obměňování „pianissimo-crescendo-decrescendo“ najít svůj správný rytmus.¹⁴⁾

Jestliže na „mizanscéně“ ulpívala pachuť divadla, bylo slovo „režisér“ nepříjemně blízko technice, o níž Bresson stručně soudí, že: „neexistuje. Nevěřím na ni ani na vteřinu, je to falešná studna za ostnatými dráty, nikdy jsem se jí neučil, nevím, co to je. [...] Samozřejmě je třeba znát svůj instrument a to z gruntu. To ale není technika, protože malíř, který dostatečně dlouho zkoušel, ví, jaký štětec a plátno kdy použít.“¹⁵⁾ Toto vyjádření pronesl Bresson na půdě IDHEC roku 1955, ale je adresováno dodnes všem filmovým školám, které si zakládají na matném fantomu „řemeslné zručnosti“, protože kromě něj nemají co nabídnout.

* * *

Jediný Bressonův předválečný film VEŘEJNÉ ZÁLEŽITOSTI se na dlouhá desetiletí ztratil z obzoru. S tvorbou své doby je spojen jednak personálně (hraje tu nejen Gilles Margarithis, potulný šumař a kouzelník z ATALANTY, ale i Marcel Dalio), jednak stylisticky: patří k tradici anarchistických komedií, které René Clair v průběhu dvacátých let převedl z pole avantgardy na území dlouhých hraných filmů. Bresson, který později už nikdy

13) Jedná se o jednu z nejstarších Bressonových artikulací této myšlenky (přednáška na IDHEC roku 1955), kterou dobře známe z *Poznámek*: „Než se za poezií. Prosákne sama ve spojeních (elipsách).“

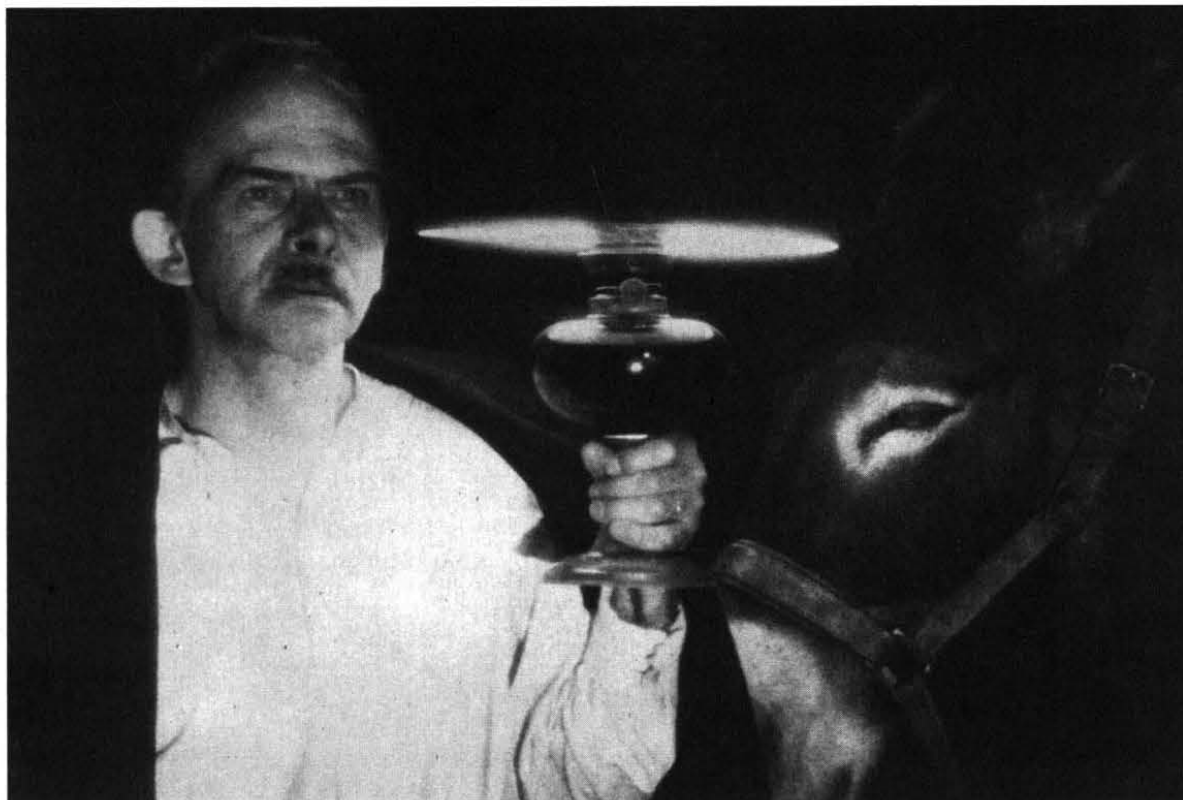
R. Bresson, *Poznámky o kinematografu*, s. 32.

14) R. Bresson, *Une mise en scène n'est pas un art*, s. 7.

15) Tamtéž.

ILUMINACE

Milan Klepikov: Správná doba pro správnou smrt (Bresson)



I-lumi-nace. „Prosvítit svět poesií.“

Lumière? Lucifer probablement...

Foto archiv

žádnou komedii nenatočil a zřejmě se necítil povinen být zábavný ani v životě, je ve svém debutu naprosto sám sebou. Ne sice syžetem, ale pro komediální žánr nezvyklou urputností, v níž na sebe nechá následovat optické gagy a formální nápady. Už je to přesně tatáž koncentrace, která při kterémkoli prvním setkání s Bressonovou tvorbou nechá diváka ztuhnout a působí až nelidsky. Ne že by VEŘEJNÉ ZÁLEŽITOSTI nebyly velmi komickým filmem, ale způsob, jakým tu komično diváka přepadává, má za následek spíš údiv než smích. Stejně jako v POSLEDNÍM DIKTÁTOROVI či ve ZLATÉM VĚKU se zde paroduje svět „vysokých kruhů“ (který dnes v této formě už neexistuje), je to tak trochu „Clairův svět ovládnutý buňuelovskou radikalitou“ a z českého pohledu je velká škoda, že ho ve své době neviděli Voskovec a Werich, kteří spolu s Fričem pluli tehdy přesvědčeně v clairvských vodách.

Po devítileté odmlce se Bresson, už jako čtyřicátník, konečně dostává ke tvorbě celovečerních filmů a za příštích čtyřicet let jich natočí třináct. ANDĚLÉ HŘÍCHU jsou jediným filmem s klasickou dramaturgickou výstavbou, ale už s pro Bressona typickým spirituálním obsahem. DÁMY Z BOULOŇSKÉHO LESÍKA fascinují tím, že se dobrovolně vzdávají suverenity předchozího filmu a nechají probleskovat budoucí striktní, ale zatím ještě nehotový systém, aniž by kvůli tomu byly „polotovarem“. DENÍK VENKOVSKÉHO FARÁŘE bude prvním filmem systému a díky tomu zůstane trvalým objektem interpretátorské pozornosti, za sebe dávám nicméně přednost DÁMÁM, právě proto, že jejich harmonie je nalezena v mnohem větší nejistotě. (Kromě toho, z filmově historického hlediska předznamenal právě

DÁMY velmi podstatně estetiku obou „břehů“ nouvelle vague, zatímco „hotový“ systém DENÍKU zpočátku následovníky v užším slova smyslu mít nemohl).

Co následovalo potom? Film, který volbou syžetu zapojil asketickou formu do „služeb“ houževnaté cesty ze zajatecké apatie do svobody a do života a tak jí (formu) učinil přijatelnou širšímu kruhu diváků (K SMRTI ODSOUZENÝ UPRCHL). Film, který jde v opačném směru: začíná jako film-akce, ponoří se do formy, stává se abstraktním a končí ve spiritualitě (KAPSÁŘ). Nejasketičtější film, zcela převracející představy o tom, co je „filmové“ (PROCES JANY Z ARKU). Film, jehož beznadějný pohled na svět se nejvíce vpil do černobílého obrazu (MUŠKA). Film o další dívce, u níž se revolta záhadně mísí s odevzdaností, zároveň film, v němž Bressonův systém nejvíce hrozil, že se stane pastí (NĚŽNÁ). Středověká legenda zbavená ingrediencí historického filmu a proměněná v moderní apokalypsu (LANCELOT OD JEZERA). Film z moderní doby s nejpesimističtější diagnózou civilizace, jež se – neplánovaně – stal Bressonovým testamentem (PENÍZE).

Tři filmy jsem vynechal. V prvním z nich získala kinematografie jedno ze svých „absolutních“ děl, jež lze spočítat na prstech jedné ruky: A CO DÁLE, BALTAZARE. (Natáčet se mimochodem začal pouhé dva dny po zahájení natáčení PERSONY Ingmara Bergmana, filmu, který do zmíněného vybraného kruhu rovněž náleží: 21. července 1965. /Vypořádat se s BALTAZAREM formou encyklopedického hesla by bylo nemístné, a nebudu se zde tudíž o to pokoušet./)

ČTYŘI NOCI JEDNOHO SNÍLKA jsou pro mne záhadou z hlediska kritické recepce. Ačkoli si nevybavuji žádnou zápornou recenzi, je to pro mne určitě Bressonův nejvíce nedoceněný film, v každém případě nejrůdněji zmiňovaný. Jediné vysvětlení vidím v tom, že intervaly mezi Bressonovými filmy se v druhé polovině šedesátých let nezvykle zkrátily, zatímco v dobách DENÍKU a ODSOUZENÉHO se na každý nový mistrův film čekalo celé roky a s patřičným napětím. Možná, že mnoho kritiků zaskočilo, že za nejčernější vlny, která ve světovém filmu zavládla, si právě Bresson dopřává film bez utrpení a bez tragického vyústění. ČTYŘI NOCI JEDNOHO SNÍLKA je film o lásce, přesněji o zamilovanosti, ještě přesněji: o touze být zamilovaný, touze, přísát se ke vší lásce, která je ve vzduchu a něco z ní si přivlastnit. Snílek, pro nějž byly inspirací Dostojevského *Bílé noci*, pátrá po lásce, jako by byl detektivem – pohledy všech žen je třeba „prověřit“, ale hledá se jen jediná, zatím neznámá. Hrdina je – jako kdysi Bresson – malíř, žije v osamocení a své obrazy odmítá ukázat – jako Bresson. (Proč chtít vidět Bressona pořád jako souchotinářského kazatele či nedokrevného faráře?) Režisér líčí snílkovství svého hrdiny s humorným nadhledem vůči svému vlastnímu mládí. Nejceněnější je film v tom, jak zachycuje gesta, ne přímo gesta lásky, ale taková, z níž by se mohla zrodit... přísliby, stopy. Je ve skutečnosti velmi málo filmů, které by se lásce přibližovaly tímto způsobem, jako by to bylo cosi, co lze občas spatřit v životě, zapsat ve verších, ale jakmile se zapne filmová kamera, ztratí se to, a dokonce se na to zapomene.

* * *

PRAVDĚPODOBNĚ DÁBEL není ani Bressonův nejlepší film, ani nejzralejší nebo formálně nejdokonalejší. V tvorbě mnoha režisérů najdeme „filmy à la these“, ve kterých autor všechno, co bylo jindy cítit mezi řádky, chce vyslovit naplno a doslova. Takové filmy vznikají většinou ke sklonku kariéry a kritikové mají ve zvyku vnímat je spíše jako



Ano, Baltazar je vlevo dole.

Foto archiv

nedopatření, než aby byli vděční za nezvykle zřetelný průhled do autorova uvažování. (K těmto často odstrkovaným filmům patří Renoirova SNÍDANĚ V TRÁVĚ, Antonioniho ZA MRAKY, Kurosawův MADADAYO, patří sem zejména monology na koncích Chaplinových filmů, nebo Domenikův předsmrtný proslov v Tarkovského NOSTALGII.)

Divákovo rozčarování je pochopitelné: proč se někdo, kdo dokázal prosvítit svět poezií, která je ve své úplnosti nenapadnutelná (A CO DÁLE, BALTAZARE), chce proměnit v učitele a probrat všechno ještě jednou s rétorikou, která ani při největší důslednosti nemůže být stejně přesvědčivá? Teprve po druhém, třetím zhlédnutí, se lze dostat i tomuto Bressonovu filmu pod pedantskou kůži.

Model hraje tentokrát nejvíce modelovou postavu – je poutníkem v reálném světě, ale redukovaném na symptomy, příčiny, důsledky. Charles, podle děje asi sedmnáctiletý mladík, vzhledem o něco mladší, existuje jenom proto, aby symptomy prověřil a zasadil do rovnice, jejíž výsledek je dán už od samého počátku (zmínkou o jeho smrti v prologu). Nedo víme se, jak žil a co dělal dříve, jen z jednoho letmo zmíněného motivu zjistíme, že se asi vyzná v matematice.

Odmítá moralizování a vyslovuje se pro bezuzdný požitek, ale říká to s divnou nezúčastněností. Diskrétnost, s níž se blíží erotice, hraničí s netečností, v odmítnutí spásy skrze lásku dívky chybí emoce, citelný je jen smutek. Jiné přísliby spásy se diskreditují zřetelněji. Víru profanuje sama církev, ne lpěním na dogmatu, ale pošetilou touhou přizpůsobit se době. Charles se v kostele zúčastní diskuse skupiny mladých lidí s farářem, přerušované disonantními zvuky varhan, které jako by podtrhávaly verdikt, podle nějž

„modernizovaná“ církev nepřichází coby alternativa v úvahu, protože: „Bůh nepřipustí, aby byl poznán v prostřednosti.“¹⁶⁾

Ještě rychleji je Charles hotov s odvrácenou stranou víry: navštíví s přáteli jakési shromáždění, kde se vedou nihilistické řeči proklamující ničení a smrt – slabomyslné pozérství subkultury Charlese okamžitě vyhání pryč. V kostele jsme svědky směšné provokace ateistické skupiny, která bojuje proti náboženství tím, že vkládá do biblí v kostele pornografické fotografie. Na místě, kde je úředně zakázáno koupání, sledujeme trapný střet občanské neposlušnosti s policejní omezeností.

Všechno není stejně nicotné, jsou i cesty, alternativy, které si zaslouží důkladnější pozornost. Pro Bressona je to především činnost, které se věnují Charlesovi přátelé, boj za ochranu životního prostředí. Nedostanou se ale dál než k dokumentaci zhoubných následků civilizačního ničení přírody, není nijak patrné, jak by se dal vývoj zastavit, škody se zdají ireversibilní.

Motorem filmu PRAVDĚPODOBNĚ DÁBEL je analytická skepse, ta ale v divákovi brzy vyvolá skutečně pocit motoru, něčeho mechanického, co neúprosně, stroze a chladně spěchá vpřed jako stroj totálního pesimismu, naprogramovaný až podezřele precizně. V sedmdesátých letech pro sebe filmy vybojovaly právo na délku a mnohé z nich si vzaly několik hodin, aby daly pocítit pozvolný zrod nepřekonatelného zoufalství z určitého soukromého pocitu (Eustachova MAMINKA A DĚVKA). Ale Bressonův objektivizující film nemá žádného „soukromého“ hrdinu, zná jenom svou mechanickou logiku, a ta si vystačí s obvyklou filmovou délkou.¹⁷⁾ A tak diváka nepříjemně zaskakuje, když dokládá, jak rychle může být člověk „se světem“ hotov, když se nikde zbytečně nezastavuje.

Scénář se nesnaží zneviditelnit, je to nalinkovaný seznam, který Charles odhodí, když vyškrtne všechny prověřené body, a ten papírový seznam je jeho život. Kde je východisko? V náboženství ne, ani v lásce nebo v požitkářství. Konstruktivní protest (ekologická angažovanost) je sisyfovská práce, akcionistický protest (ateistická provokace) je trapný, a pro subkulturu je negativismus pouhou exhibicí, zaslepeně sebestřednou a povrchní. Charlesův negativismus je vidoucí a Bressonovi na tomto rozlišení záleží, nihilistická čern ztrácí tvář v tvář vážnému botticelliiovskému chlapci jakékoli opodstatnění.

Květen 1968 zastihl Bressona už ve zralém věku. Přesvědčený katolík, jeden z mála velkých filmařů té doby, kteří nikdy nekoketovali s levicí, si o intelektuálském jazyku plném marxistických a maoistických zařikáadel určitě myslel své. Ale kdo by na něj přišel s Bretonovou legrační kádrovací otázkou: „Jste s policií, nebo s námi?“, dostal by jasnou odpověď. V základní pocitové rovině neexistovaly pochybnosti, a když bylo třeba, vyšel úzkostlivě introvertní filmař ze své ulity na ostrově sv. Ludvíka, vložil celou svou autoritu do Langloisovy aféry nebo podepsal petici na podporu svého blízkého spolupracovníka Jacquese Kébadiana, kterého jeho revoluční aktivity přivedly do vězení, a zůstal s ním v kontaktu.

16) Pokaždé, když se Bresson dotýká náboženství a víry, vybírá si ze všech cest tu nejobtížnější, skrývající v sobě nejvíce racionálních argumentů pro popření Boha či přinejmenším pro zdrcující kritiku jeho „díla“, ...které však jedním dechem bezezbytku přijímá.

17) Říci o díle, že je mechanické, zní spíš jako kritika, nikoli však pro Bressona, který ve svých *Poznámkách* slovo „mechanika“ často rád používá.



Na přerodu v muže zakusit radostné opojení svobodou a zlem.

Foto archiv

Film PRAVDĚPODOBNĚ ĎÁBEL má premiéru už v jiné době, v roce 1977, za „normalizace“, v té části politicky rozděleného světa, která byla, na rozdíl od komunistického světa za železnou oponou, svobodná. Bresson není prvním, kdo ukazuje, že vzít tuto svobodu vážně lze jediné tak, jako to dělá jeho filmový hrdina, Charles. Odmítnout všechno podružné, všechna pouze zdánlivá řešení a zvolit to, které je správné. Bresson – stejně jako Godard, ale s větším zdarem – raději riskuje, že bude protivný, než aby nebyl „správný“. Pokud Charles dohlédne až na konec, nemůže tam nedojít, zatímco jeho přátelé mohou být Bohu vděční za to, že se narodili s menší jasnozřivostí a menší „matematickou logikou“.

Z výše řečeného plyne také, že takový film nutně stárne (opět na rozdíl například od BALTAZARA), přesněji, stává se historickým. V onom konkrétním okamžiku uprostřed „normalizace“ druhé poloviny sedmdesátých let byly stále ještě cítit naděje předchozí revolty, poslední revolty, poslední křižovatky, na níž se snad dal ještě zvrátit směr. V první třetině filmu PRAVDĚPODOBNĚ ĎÁBEL sledujeme několikaminutový sestřih záběrů dokumentujících v celkové šíři nenapravitelné zločiny člověka na přírodě. Náš dnešní pohled na tyto obrazy už nemůže být stejný jako před čtvrt stoletím, není v něm více úzkosti, ale méně. Dovedeme se ještě žít do pocitu oněch lidí z roku 1976, do onoho: „Pokusme se o záchranu v poslední chvíli, než bude pozdě!“ Přitom tušíme, že něco takového už nelze říci dnes, Rubikon už je dávno překročen a každý, vědomě, či nevědomě, se musel naučit s tím žít. Jsme klidnější. Život o pětadvacet let později, ten, který jsme z dobrých důvodů opatřili předložkou „post“, už je „řádově“ jiného druhu,

než byl v roce poslední hromadné exploze nadějí a osm let poté – a „řádově“ jinou se stala i smrt a umírání (málokde je to vidět tak dobře jako v soudobém filmu).

Mezi Charlesovými věcmi najdou jeho přátelé knihu, do níž si zapsal: „Kdy se zabít, když ne teď?“ Nebezpečí z prodlení zde tedy existuje stejně jako u sebevražd z lásky nebo z jiných pohnutek. Když se zmešká pravá chvíle, nelze ji dohonit a opravit o pár měsíců nebo let později, zbývá jenom stud. Těžko lze v roce 2002 natočit remake filmu PRAVDĚPODOBŇĚ ĎÁBEL, v němž by kladl Charles stejné otázky a dospěl ke stejnému řešení, nedávalo by to smysl.

Půvab filmu PRAVDĚPODOBŇĚ ĎÁBEL spočívá pro mne v tom, že se sice už také nachází za Rubikonem, ale jen několik kroků, takže může dohlédnout stejně dobře nazpět i do budoucnosti, „k nám“. A není to jenom Charles, kdo je obdařen dobrým zrakem. Na jednom místě pronese jistá dívka s naprostým klidem větu: „Žádná revoluce nebude.“ A když se její idealistický přítel zeptá proč, odpoví zkrátka: „Protože je pozdě.“

Poslední z mnoha zavržených alternativ filmu je psychoanalýza. Příslušná scéna slouží Bressonovi nejprve k tomu, aby nechal Charlese ještě jednou zopakovat „v kostce“ příčiny jeho rozchodu se světem. Pak se jen na okamžik zastaví u psychoanalytické bídy; lékař vidí v mladíkovi jen klinický případ vysvětlitelný obvyklými bezcennými rodinnými historkami. Ale na závěr sezení mu právě on poskytne exkurs do minulosti antického Řecka, v níž Charles najde inspiraci ke své poslední cestě.

O asistenci požádá jednoho asociálního mladíka, kterému opatřil drogy. V noci se zvláštní dvojice společně vydává Paříží na hřbitov Père Lachaise, jeden mladíček moralista ze světa Botticelliho obrazů a jeden stejně starý kluk ze světa Jeana Geneta, zlodějček bez skrupulí a bez morálky, či spíš stojící „mimo dobro a zlo“. V mnohomluvném filmu díky němu poprvé zavládne mlčení. Výklad vztahu mezi oběma mladíky nechává Bresson otevřený, ale pravdě nejpodobnější je, že Charles se tu poprvé „na dotek“ přiblížil k lásce, k jediné, o jakou mu od počátku šlo, k lásce ke smrti.

Když má na zvoleném místě dojít k rozhodujícímu činu, přizná se Charles svému pomocníkovi, že se domníval, že lidé mají v podobných okamžicích samé vznešené myšlenky. Chystá se mu říci, jaké má doopravdy, ale v tom ho přítel uprostřed věty zastřelí. Nezájmají ho, a to je v pořádku. Copyright Bresson.

Jak se s tímto činem vyrovnají Charlesovi přátelé? A co bude cítit divák? Lítost nad životem, který byl „předčasně zmařen“ a nad tím, že tomu nikdo včas nezabránil? To by bylo melodrama. Divák by měl cítit spíš respekt, ne k činu, ale jeho velikosti (*hauteur*) a k důslednosti, jíž se jemu samotnému nedostává.

(Peter Buchka, autor obsáhlé německé studie o Bressonovi, byl přesvědčen, že pokud je někdo natolik posedlý účtováním ve stylu „všechno, nebo nic“, nemůže se to týkat pouze díla, ale muselo to zásadně určovat i filmařovy lidské osudy.¹⁸⁾ O těch ale dodnes mnoho nevíme...)

Název Bressonova předposledního filmu nám – jako vždy diskrétně – naznačuje, v kom máme spatřovat určující sílu moderního světa. V posledním filmu slovo „pravděpodobně“ mizí a ďábel ovládne svět zcela nepokrytě pod svým pravým jménem: Peníze. (Mnohem

18) Peter Buchka – Stefan Schädler, *Robert Bresson*. München – Wien 1978, s. 39.

lépe než před pětadvaceti lety dnes rozumíme postřehu z předchozího filmu, že vlády už přestaly být středisky moci.) V PENĚŽÍCH vystřídá sebevraždu vražda a první z nich se odehraje v hotelu „Moderné“. Jeden záběr ukáže secesní vývěsní štít s tímto nápisem a hned v příštím sestupuje Yvon se schodů, dojde k vodovodu a smývá si z rukou krev. Jiný „hrdina“ filmu, Lucien, hájí před soudem svůj zločin „jménem nové filosofie, která hlásá, že je vše dovoleno“.

Vraždy jsou filmovány v elipsách, jeden detail před činem, jeden po něm. Bresson divákům nic nedaruje, nedovolí útlocitným, aby nic neviděli, ale zklame ty, kteří nemají nikdy dost. Když ve filmu PRAVDĚPODOBNĚ ĎÁBEL přihlížíme, jak jsou káceny stromy a slyšíme jejich hlasitý pád, je to stejné, jako kdyby byl zabíjen člověk.

Bresson dokumentuje soustavný vývoj lidstva, „pokrok“, který spočívá v tom, že ďábel zabírá území, kousek po kousku, od ANĚLŮ HŘÍCHU až po PENÍZE. Bezprostředně prý ve svém životě pocítil ďáblovu přítomnost dvakrát. Bližší podrobnosti neznáme, víme jen, že za války strávil několik měsíců v německém zajetí.

Je pozoruhodné, nakolik Bresson dokáže svou dobu vidět, a přesto v ní nebýt. Ačkoliv je řečeno vše opravdu podstatné, je na druhé straně příliš mnoho věcí vyloučeno. Bresson není s to, ukázat na plátně reálnou Ošklivost a Hloupost, jsou jeho světu natolik vzdálené, že je nemůže ani kritizovat. Režiséři jako Forman nebo Fellini dokázali, že není nemožné postavit se čelem k oběma dámám (především v jejich nejčastější soudobé podobě, tj. mediální), a že nad nimi lze setrvat v němém úžasu a uchránit si přitom vkus i zdraví. Ale Bresson si nakonec se svým pravidlem vynechávky vystačí i u hlouposti; stačí ji zmínit. Ve svém díle to udělá jenom jednou, jedním ze svých prohlášení, jakoby mimoděk utroušených, ale o to rezolutnějších: „Civilizace končívají při akceleraci idiocie.“ Vysloveno před pětadvaceti lety...

K hlavním kamenům úrazů Bressonových protivníků patří jeho pohrdání požadavkem být vtipný nebo alespoň šarmantní. Do NĚŽNÉ vložil úryvek z výborné kostýmní komedie BENJAMIN, ale jenom aby demonstroval, že pro něj je jakákoli frivolnost bezcenná, ať je sebechytřejší. (Časy se mění, pro dnešní distributory by byl i zmíněný Devilleův film příliš „umělecký“). S někým, jako je Bresson, si postmoderna nemůže vědět rady, krása jeho kostelů není zábavná, uprostřed cirkusových stanů na mediálním jarmarku je na nejvyšší komická svou nepřípadností. (Doby buřičského smíchu jsou beztak pryč, dnes provokuje nejvíce ten, kdo se nesměje.)

Na konci filmu PENÍZE se Yvonovi podaří uprchnout z vězení a dostat se na venkov, kde nalezne útočiště u dvou starých manželů. V ženě, která Yvonovi poskytne přístřeší, Bresson naposledy vytvořil portrét člověka pevné víry, který bez zbytečných otázek přijímá osud, jako kdysi „venkovský farář“. Yvon pozoruje trpělivost, s níž žena koná většinu namáhavých domácích prací a snáší hrubost manžela, nedokáže to pochopit a ptá se jí, zda čeká na zázrak. „Nečekám na nic,“ odpoví žena klidně.¹⁹⁾ Žena u sebe nechá Yvona bydlet navzdory tomu, že ví, co udělal. Jednou řekne: „Být já Bohem, odpustila bych všem.“ Toto rozhrěšení platí i pro mladíkovy činy, ty minulé i ty budoucí. Yvon bude jejím vrahem.

19) Zdá se, že v podobné jistotě víry, která si nežádá důkazů, strávil svůj život i Bresson, snad jen s menší pokorou.

Jednou z mála věcí, které o Bressonovi víme naprosto bezpečně, je jeho katolicismus. V této souvislosti zůstává udivující, že několik jeho filmů končí sebevraždou a ještě více, že Bresson toto řešení naprosto neodsuzuje, ale hovoří o něm často s určitým respektem. V souvislosti s filmem PRAVDĚPODOBNĚ ĎÁBEL vzpomenu případ mladíka, který se rozhodl pro sebeupálení jako krajní formu protestu. Lze si domyslet, co musel Bresson cítit, když se v roce 1969 dozvěděl o Palachově činu ve vzdálené Praze. (Jistě, v těchto případech se už nehodí hovořit o sebevraždách, jde spíš o „padlé“ – ...bojovníky ve válkách proti umrtvujícím „mírům“.)

Filmař pevné víry a chatrného zdraví, který tolik svých mladistvých hrdinů poslal na onen svět, se nakonec dožil velmi vysokého věku. Viděl ale odcházet mnohé Charlesovy spřízněnce. Jeden z nich byl Rainer Werner Fassbinder, který v jednom ze svých filmů citoval právě scénu s Charlesovým zabitím na hřbitově Père Lachaise. Jiným byl Jean Eustache, který dal herečce ze ČTYŘ NOCÍ JEDNOHO SNÍLKA hlavní roli ve svém filmu MAMINKA A DĚVKA. Fassbinder se, za vydatného požívání narkotik, vědomě, jak se říká, „upracoval k smrti“, v roce 1982. Jean Eustache spáchal v tomtéž roce sebevraždu. Jiní spříznění přežili a drtícímu přívalu Ošklivosti a Hlouposti čelí po Bressonově vzoru: nesmyslně působícím hledáním čistoty a absolutna, vírou (pokud ji mají) a v neposlední řadě neúnavným kverulantstvím.

Svatost Jany z Arku a svatost Něžné nebo Mušky se neprojevují tak odlišně. Anglické soudce popuzuje Janina neústupnost, kterou mají za obyčejnou dívčí drzost. Manželovi Něžné uniká svěhlavá tichá dívka jako voda mezi prsty. Učitelka popadne Mušku za krk a sehne jí hlavu dolů, ale Muška nepřestane zpívat naschvál falešně. Ne, doufat už není možné, v žádném případě.

Ale stále lze ještě odporovat.

Milan Klepikov, Ph.D. (1965)

Do 18. 12. 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, oddělení teorie a dějin filmu, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

A co dále, Baltazare (Au hasard, Balthazar; Robert Bresson, 1965), *Andělé hříchů* (Les anges du péché; R. Bresson, 1943), *Atalanta* (L'Atalante; Jean Vigo, 1934), *Benjamin* (Michel Deville, 1968), *Čtyři noci jednoho snílka* (Quatre nuits d'un rêveur; R. Bresson, 1971), *Dámy z Bouloňského lesíka* (Les dames du Bois de Boulogne; R. Bresson, 1945), *Deník venkovského faráře* (Le Journal d'un curé de campagne; R. Bresson, 1950), *K smrti odsouzený uprchl* (Un condamné à mort s'est échappé; R. Bresson, 1956), *Kapsář* (Pickpocket; R. Bresson, 1959), *Lancelot od jezera* (Lancelot du lac; R. Bresson, 1973), *Madadayo* (Akira

ILUMINACE

Milan Klepikov: Správná doba pro správnou smrt (Bresson)

Kurosawa, 1993), *Maminka a děvka* (La Maman et la putain; Jean Eustache, 1973), *Muška* (Mouchette; R. Bresson, 1966), *Něžná* (Une femme douce; R. Bresson, 1969), *Nostalgie* (Nostalghia; Andrej Tarkovskij, 1983), *Peníze* (L'argent; R. Bresson, 1982), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Poslední diktátor* (Le Dernier milliardaire; René Clair, 1934), *Pravděpodobně ďábel* (Le Diable probablement; R. Bresson, 1977), *Proces Jany z Arku* (Procès de Jeanne d'Arc; R. Bresson, 1961), *Rašomon* (Akira Kurosawa, 1950), *Snídání v trávě* (Le Déjeuner sur l'herbe; Jean Renoir, 1959), *Veřejné záležitosti* (Les Affaires publiques; R. Bresson, 1934), *Vlasy* (Hair; Miloš Forman, 1979), *Za mraky* (Al di là delle nuvole; Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, 1995), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930).

S U M M A R Y

A RIGHT TIME FOR A RIGHT DEATH (BRESSION)

Milan Klepikov

The text is a free-association essay on the exclusiveness of filmmaker Robert Bresson. Yes, sure, cinema as opposed to film, models as opposed to actors. The instant a model inadvertently endows his line with an intonation comprising an affect expressing it, Bresson is going to "flatten" it ("as if using an iron," as he once said) until only words are left, but words spoken in a rhythm the film lives in.

How exclusive did Robert Bresson consider his system to be? He did admit that he not only used to watch other people's films, which for the most part were films with "stars", but that he even liked them now and then (e.g. Godard's). During his December 1955 visit to IDHEC film school of Paris, he at first elaborated at length his theory of "models" (but he started calling them that only several years later) and then tossed it out to his audience that the principal thing he would like them to be was to be "against something! If you are not against actors... then be at least against something else."

However, according to Bresson, one cannot yell, as this is no circus! Even though the film's nomadic era is over, since screenings take place in fixed abodes, in house and palaces, cinema has never gotten rid of its past entirely and thanks to that, all of its future high artistic ambitions have been gaining a charm of absurdity. This feeling disappears with respect to Bresson. Much has been written about the "bleached" tone Bresson ordered his actors to use, but perhaps it would have sufficed to say that in church one simply does not speak in any other way and that the movie theaters of Bresson's films were never anything else but churches. From *ANGELS OF SIN* to *MONEY*, Bresson documents the systematic development, or "progress," which consists of the devil's taking over territory, piece by piece. He is said to have experienced the devil's presence twice in his life. We don't know any details, but what we do know is that during the war he spent several months in German captivity. It is remarkable as to what degree Bresson can see his own times but resist being drawn into them. Although all the substantial has been said, quite too many things have been left out. On the screen, Bresson is not capable of showing real Ugliness and Stupidity; these are too far away from his own world so that he even cannot criticize them. True to his rule of exclusion, Bresson finds a plenty in stupidity; just mention it. In his work, he did that just once, in one of his statements, as if dropped in the passing, making it so much more powerful: "Civilizations tend to expire as idiocy accelerates." Said twenty-five years ago...

One of the few things we can be sure of in respect of Bresson is his Catholicism. Having said that, it is astonishing that several of his films end with a suicide, and even more astonishing is that Bresson does not resolutely condemn that solution but rather he speaks frequently of it with a certain respect.

Translated by Linda Paukertová

Články

MACHATÉHO EXTASE

Historie vzniku filmu a některé aspekty jeho prezentace¹⁾

Jiří Horníček

Úvod

Jestliže se vydáme jednou z cest tradiční filmové historiografie, pro niž je určujícím kritériem volby tématu umělecká exkluzivita zkoumaného díla či stylu (nezřídka automaticky přebíraná filmovými kritiky z generace na generaci), pak v české meziválečné kinematografii nevyhnutelně narazíme na osobnost Gustava Machatého, a to především zásluhou trojice snímků (EROTIKON, ZE SOBOTY NA NEDĚLI, EXTASE) potvrzujících režisérovu touhu po mezinárodním úspěchu a moderním filmovém výrazu. Všechny zmíněné tituly byly ve své době shledány výjimečnými, ale největšího věhlasu se dostalo poslednímu z nich – EXTASI. Není to dáno jen estetickými kvalitami filmu, jejichž obecné přijetí může být zrelativizováno subjektivitou každého posuzovatele, ale také souhrou objektivních okolností daných kinematografickou praxí, tj. výrobními podmínkami, reklamní a obchodní strategií, přijetím díla obecenstvem či tiskem a v případě EXTASE i úspěšnou účastí na benátském festivalu v roce 1934.

Na základě archivních dokumentů a dobových novinových zpráv jsem se pokusil o rekonstrukci historie vzniku slavného díla a počátku jeho existence s cílem představit EXTASI coby produkt kinematografického průmyslu a předmět filmového obchodu. Tedy z pohledu, který nebyl zcela cizí ani Machatého přístupu, jak dokazují jeho slova pronesená v souvislosti s pražskou premiérou NOCTURNA: „Považujte prosím mé filmy za obchodní kinematografické pokusnictví.“²⁾

1) První verze tohoto textu s názvem *Extase – produkce a recepce v českém tisku* vznikla pro publikaci vydanou Filmarchiv Austria v minulém roce při příležitosti vídeňské retrospektivy Gustava Machatého. První část – rekapitulaci okolností vzniku a výroby EXTASE jsem doplnil jen nepatrně, ve druhé části, omezující se původně pouze na ohlasy českého tisku na uvedení filmu do kin, jsem věnoval více pozornosti propagaci a zahraniční distribuci Machatého díla jako významným předpokladům zrodu budoucího filmového fenoménu.

2) jk, *Před premiérou Nocturna v Praze. Gustav Machatý mluví o sobě a o českém filmu*. „České slovo“ 26, 1934, č. 294, s. 6.

Vznik projektu

Za první tiskovou zmínku o EXTASI lze považovat strohé oznámení odborného časopisu *Filmový kurýr* ze 4. října 1929³⁾, informující čtenáře o připravovaném natáčení exteriérů Machatého nového filmu *Chťič* ve spolupráci s kameramanem Václavem Víchem. Nervové zhroucení režiséra, které on sám v dopise básníku Nezvalovi, autoru námětu, označil za náhlou reakci organismu na nadměrné pracovní vypětí⁴⁾, bylo možným důvodem odložení realizace ohlášeného projektu, o němž se už nadále bude v tisku psát pouze jako o EXTASI.

Již pod tímto názvem se po pětiměsíční pauze znovu připomněl veřejnosti v souvislosti s Machatého údajným nákupem přijímacího zvukového aparátu.⁵⁾ Těžko určit, nakolik se tato zpráva opírala o reálné Machatého možnosti. Každopádně režisér pověstný svým sklonem k velikašství tím dával najevo profesionální progresivitu a podnikavost v situaci, kdy se vzhledem k tehdejšímu technickému zázemí české kinematografie (první potřebné snímací zařízení bylo instalováno v ateliéru A-B v polovině roku 1930) realizace zvukového filmu prosazovala velmi těžce. Ostatně nekonkrétní a nahodilé informace naznačují nejasnou budoucnost Machatého plánů a zřejmě sloužily jen jako reklamní signál pro filmové diváky a výrobce.

Na přelomu let 1929 – 1930 panovala v Československu nejistota a skepse, zda česky mluvený film znevýhodněný malým tuzemským trhem dokáže producentům uhradit zvýšené výrobní náklady. Nová situace přála průbojným manažerům s dobrými kontakty v zahraničí, kteří byli schopni uplatnit českou produkci i mimo domácí distribuční síť. Mezi nejprogresivnější obchodníky patřil v té době Josef Auerbach, ředitel společnosti Elektafilm, jejíž komedie C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK (1930) se stala prvním komerčním triumfem české zvukové kinematografie. Vedení této společnosti se snažilo snížit podnikatelské riziko pořizováním německých, resp. francouzských verzí, což učinilo i v případě EXTASE. Ovšem na jejím vzniku se Elektafilm přímo produkčně nepodílel, neboť organizační a finanční zajištění přenechal dceřinné společnosti Slaviafilm a omezil se pouze na pozici výhradního prodejce snímku do ciziny (podobně jako u EROTIKONU).

O skutečných příčinách odsunutí realizace EXTASE až do poloviny roku 1932 lze jen spekulovat, faktem zůstává, že na počátku třicátých let našel Machatý tvůrčí „azyl“ u společnosti A-B, vlastníka jediného ateliéru v Československu vybaveného zvukovým snímacím zařízením. Snad tento odklad způsobila režisérova umělecká náročnost a pečlivá scénaristická příprava díla – obojí motivované vidinou budoucího mezinárodního úspěchu. Naznačuje to i článek otištěný v září 1932, ve kterém je vzájemný kontakt filmaře a produkční firmy popisován jako více než dvouletá spolupráce Machatého a ředitele Slaviafilmu Otto Sonnenfelda, během níž byly údajně zamítnuty dva navržené scénáře.⁶⁾

3) Srov. *Gustav Machatý... „Filmový kurýr“* 3, 1929, č. 48, s. 489.

4) Srov. dopis Gustava Machatého Vítězslavu Nezvalovi z 26. října 1929. Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále jen LA PNP), fond Vítězslav Nezval.

5) Srov. *Režisér Gustav Machatý... „Filmový kurýr“* 4, 1930, č. 10, s. 45.

6) Srov. *6 národností v českém filmu. „Film“* 12, 1932, č. 8 – 9, s. 5n. I když byl Otto Sonnenfeld také literárně činný, viz divadelní hra *Pohádka lásky* vydaná nakladatelstvím Devětsil v roce 1926 v překladu Františka Halase, jeho účast spočívala nejspíše v postavení konzultanta, který se na tvorbě scénáře přímo nepodílel.



*Hedy Kieslerová (Eva) a Aribert Mog (Adam) –
hlavní protagonisté české a německé verze Extase.*

Foto archiv

Podle vyjádření Františka Horkého, spoluautora definitivní verze EXTASE a vedoucího výroby, se režisér ohledně libreta nejprve obrátil na spisovatele Emila Vachka a později na Vítězslava Nezvala, ale až Horký mu nabídl vhodný materiál.⁷⁾ Ani toto tvrzení však není úplné. Machatý ještě v polovině roku 1931 uvažoval o romantičtějším námětu, v němž osud hlavní ženské postavy připomínal životní peripetie titulní hrdinky EROTIKONU. Pro jeho převedení do scénáře filmu s předběžně stanovenými názvy *Nokturno* a *Extase* angažoval coby „uměleckého spolupracovníka“ Otto Rádla. (Dějová zápletka začínala milostným vzplanutím hrdinky k námořníkovi, s nímž se seznámila v lese poté, co ji uštkla zmije. Po noci prožité s námořníkem na zakotvené jachtě žena otěhotní a pomýšlí na sebevraždu. Nakonec se provdává za přítele z dětství, přičemž útěchu najde v narozeném dítěti.)⁸⁾

V době vzniku EXTASE bývalo v českých filmařských kruzích zvykem, že režiséři najmutí produkčními společnostmi se většinou přizpůsobovali požadavkům svého dočasného zaměstnavatele a na případných ziscích participovali méně než 40 %. V případě EXTASE měl Machatý nesrovnatelně výhodnější podmínky, jednak kvůli své filmařské výlučnosti –

7) -jal., *Nová aféra v historii Extase*. „Český filmový zpravodaj“ 13, 1933, č. 21, s. 3.

8) Srov. Dohoda Gustava Machatého s dr. Otto Rádlem z 23. července 1931. Národní filmový archiv (dále jen NFA), k. Extase.

z českých tvůrců povahou a schopnostmi nejvíce odpovídal obchodnímu záměru Elektafilmu, resp. Slaviafilmu natočit atraktivní titul pro zahraniční trh, jednak pro „zálibu“ a praktickou zkušenost v ekonomických záležitostech. Sjednaná dohoda mimo jiné zahrnovala právo režiséra na vlastnictví negativu po uhrazení výrobních nákladů a souhlas produkční firmy, že EXTASE bude prezentována pod značkou Slaviafilm – Machatý.⁹⁾ Z uvedeného vyplývá, že Machatému se podařilo v jednání s Auerbachem a Sonnenfel-dem získat postavení koproducenta, aniž musel do projektu investovat vlastní hotovost. Jeho finanční vklad měl být zpětně hrazen z podílu na zisku. Na úspěchu EXTASE byl tedy Machatý významně zainteresován i po stránce obchodní, kterou dokázal účelně spojit se záměry uměleckými. Například mezinárodní herecké obsazení vycházelo vstříc potřebám prodejnosti filmu do zahraničí, ale až na výjimky bylo v souladu s režisérovými představami o typologii postav. Minimum dialogů a preference obrazové složky usnadnily výrobu tří jazykových verzí, ale přitom odpovídaly zamýšlené koncepci díla. V ní významná úloha připadla hudbě německého skladatele italského původu Giuseppe Becceho, jenž byl s filmaři v kontaktu už při psaní scénáře, několikrát přizpůsobovaného Becceho hudebním návrhům.¹⁰⁾ Machatý tuto koncepci zdůvodňoval tvrzením, že „dialogy zdržují tempo a zabraňují zajímavým pohledům, které film potřebuje. Zabraňují proto, že je nutno mít ohled při přijímání na mikrofon.“¹¹⁾ Ať už byly prvotní režisérovy pohnutky jakékoli, tj. umělecké či obchodní, prosazovanou harmonií obrazu a hudby se zřekl novátorského zvukového experimentu, který v nejradikálnější podobě najdeme v hrané kinematografii u Pudovkina DEZERTÉRA (1933).

Vlastní realizace

Na začátku července se příprava realizace EXTASE nápadně zintenzivňuje. Machatý si vybírá nejbližší spolupracovníky a s některými osobně dojednává finanční podmínky jako v případě mladého kameramana Jana Stallicha, kterého si vymohl navzdory jeho předběžnému příslibu snímat filmový přepis románu K. V. Raise Zapadlí vlastenci. Dne 5. července 1932 se v ateliéru A-B pořizovaly první zkušební záběry představitelů hlavních rolí – Hedy Kieslerové, Ariberta Moga, Zvonimira Rogoze a André Noxe.¹²⁾ Z pohledu Machatého šlo vlastně o ověření správnosti předchozí volby, i když herci pravděpodobně odjízďeli z Prahy jen s předběžným příslibem budoucí spolupráce (nasečkal by tomu dopis Ariberta Moga datovaný až 8. srpna 1932, v němž režisérovi děkuje za nabídnutou roli a svoji způsobilost pro ni kuriózně dokládá osobními zkušenostmi s podobnou avantýrou prožitou během pobytu v exotické Persii)¹³⁾.

9) Srov. Kopie smlouvy Slaviafilmu a Elektafilmu s Gustavem Machatým in Extase. Filmarchiv Austria, Wien 2001, s. 44–46.

10) Srov. Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Gustav Machatý. Legenda a skutečnost* 2. „Film a doba“ 15, 1969, č. 5, s. 261.

11) Gustav Machatý, *Režisér Machatý o svém posledním filmu*. „Film“ 13, 1933, č. 4, s. 1n.

12) Srov. Pracovní výkaz z 5. července 1932. NFA, k. Extase.

13) Srov. Dopis Ariberta Moga režiséru Machatému ze dne 8. srpna 1932. NFA, k. Extase. (Z němčiny přeložil Milan Klepíkov.)



*První pocity rozčarování a osamělosti
Eva prožívá už večer po svatebním obřadu.*

Foto archiv

Červenec 1932 byl také ve znamení zajištění úředních povolení nezbytných pro natáčení slovenských exteriérů. Kromě toho se podepisovaly smlouvy stanovující výrobní a obchodní podmínky mezi stranami zúčastněnými na výrobě EXTASE. Po obdržení kladných vyjádření od odpovědných institucí, mj. od ministerstva zemědělství a ministerstva železnic, vypravil se režisér s kameramanem Stallichem na Slovensko, kam za nimi podle potřeby přijížděli herci. Štáb se ubytoval v Dobšíně, odkud se vždy na krátký čas (jeden až dva dny) přesunul natáčet do dalších míst: Topolčianek (záběry pro stříhovou sekvenční pářících se koní), na Podkarpatskou Rus (Chust nedaleko Užhorodu) a na stavbu železniční dráhy v úseku Červená skala – Margecany.

Paradoxní je, že ještě na počátku srpna nebyla definitivně uzavřena volba představitelů hlavních rolí kvůli zásadním neshodám mezi režisérem a ředitelem Sonnenfeldem, jenž trval na různém obsazení všech tří jazykových verzí. Činil tak částečně pod tlakem společnosti Gaumont, která svůj finanční podíl na realizaci francouzské EXTASE podmiňovala angažováním Pierra Naye pro úlohu Adama. Konflikt vyvrcholil v polovině srpna, kdy se mezi slovenskou Dobšínou a pražským ředitelstvím Slaviafilmu rozproudila čilá korespondence, v níž nechyběly ani poměrně jedovaté formulace.

Ještě 11. srpna 1932 vedení Slaviafilmu dojednávalo angažmá představitele Evina otce André Noxe a dokonce zvažovalo obsazení rolí Emila a Evy, přičemž padala jména Paul

Hörbiger a Paul Heidemann, Elsa Korseková, Lieselotte Schaaková a další.¹⁴⁾ Machatý na tyto zprávy reagoval dvoustránkovým dopisem Sonnenfeldovi, ve kterém ho na základě prvních pracovních zkušeností s Nayem od dalších podobných kroků odrazuje: „Obchodně mám sám tolik rozhledu, že jsem uznal, že ve Francii potřebuji Francouze k dobrému obchodu. Tím jsem ovšem pohřbil myšlenku filmu, že vrátím film zvukový internacionálnosti. Proto Vás prosím, abyste neobsazovali dále verse německé atd. a dohodli se se mnou na jednotném obsazení pro všechny verse a ponechali mé starosti, že ku příkl. Rogos může klidně hrát čínskou versi.“¹⁵⁾

Předchozí Machatého filmy naznačovaly, že více než zdatnosti herců důvěřoval svému režijnímu stylu. Proto mu nevadilo pracovat s lidmi, kteří měli minimální zkušenosti s hraním před kamerou (Miroslav Paul – KREUTZEROVA SONÁTA, Magda Maděrová – ZE SOBOTY NA NEDĚLI). Machatý si totiž zakládal na pověsti objevitele nových filmových tváří. Přestože mezi hlavními protagonisty EXTASE nenajdeme příklad tak radikální, také zde se držel stejného tvůrčího principu: „Tento film jest extravagantní, mimo rámec běžné i světové produkce, a obchod udělá jeho exotičnost a nikoli herci. Ku příkladu *Bouře nad Asií*, *Matka*, *Potěmkin* aj. udělaly v Německu obchod bez známých herců. Já dělám a pokouším se udělati film, který dělá herce a nikoli film, kde herci, tj. jejich jména dělají teprve film.“¹⁶⁾

Machatého autoritativní jednání zneklidňovalo vedení Slaviafilmu, s nelibostí sledující režisérovu „velkorysost“ v dodržování stanovených termínů. V citovaném dopise z 18. srpna 1932 režisér netrpělivému Sonnenfeldovi zdůvodňuje pomalý postup natáčení pečlivou režii a nepřízní deštivého počasí. Pracovalo se pouze mezi šestou hodinou ranní a třetí hodinou odpolední, za plného slunečního světla, aby se docílilo stabilních světelných podmínek a předešlo se tak možným nejasnostem a potížím při vyvolání materiálu v pražských filmových laboratořích.¹⁷⁾ Štáb pod vedením umanutého režiséra často vyčkával na příhodný okamžik snímání záběru. Známy je příklad letmé scény s motýlem, jenž vzlétne z kaluže před přicházejícím dělníkem, která se podle Machatého tvrzení natáčela dva dny.¹⁸⁾

Jako další důvod časového skluzu Machatý uvádí, byť poněkud účelově spolupráci s Pierrem Nayem, kterou popisuje jako velice svízelnou, jelikož záběry s ním točí průměrně čtyřikrát po několika předchozích zkouškách. Naopak Hedy Kieslerovou si nemohl vynachválit už proto, že vysvětlovala, resp. překládala Nayovi jeho režijní pokyny. Režisérova pečlivost se projevovala i v přípravě erotických scén s Kieslerovou, které se měly stát lákadlem pro senzacechtivé publikum a filmu dodat pověst výjimečnosti. V produkci panovaly obavy, aby Machatým natočené záběry nepopudily cenzurní orgány, a proto ředitel Sonnenfeld důrazně nabádal režiséra k uvážlivosti a vyžadoval několik verzí těchto choulostivých scén. Také Machatý, kterého přitahovalo pohybovat se na hranici dosud běžně zobrazovaného ženského těla, si podle vlastních slov byl vědom

14) Srov. Dopis Slaviafilmu režiséru Machatému ze dne 11. srpna 1932. NFA, k. Extase.

15) Dopis G. Machatého dr. Otto Sonnenfeldovi z 18. srpna 1932. NFA, k. Extase.

16) Tamtéž.

17) Srov. tamtéž.

18) *Gustav Machatý o svém filmu Extase*. „Národní střed“ 15, 1933, č. 20, s. 20.



Emilova výzva k návratu se u Evy nesetkává se vstřícnou odezvou.

Foto archiv

případných nesnází. Nespolehal se proto pouze na svůj úsudek, ale každý podobný zá-
běh konzultoval s vedoucím produkce a scenáristou Františkem Horkým.¹⁹⁾

Potíže s termíny, s nimiž úzce souvisela ekonomická stránka výroby, pokračovaly i po ná-
vratu filmařů do Prahy, kdy vynaložené náklady už dosahovaly výše předpokládaného
celkového rozpočtu 745 000 Kč²⁰⁾. Původní předpoklad dokončit natáčení 5. října vzal už
dávno za své. Jak se ukázalo, také plánovaný počet devíti dnů rezervovaných v ateliéru
A-B byl pro Machatého nedostačující. Jestliže v případě dvacetimetrové věže instalova-
né v areálu restauračního zařízení rodiny Havlovy na Barrandově (kvůli působivé ver-
tikální jízdě) se podařilo dohodnout týdenní odklad její likvidace, pronájem studia A-B
šlo prodloužit o pouhé tři dny navíc.²¹⁾

Vedení Slaviafilmu jednalo velmi pružně a obrátilo se na zahraniční ateliéry, z nichž
nejvýhodnější podmínky nabízel vídeňský Schönbrunn. Slaviafilm během několika dní

19) Srov. pozn. 14.

20) Srov. Rozpočet na výrobu filmu Extase, rekapitulace. NFA, k. Extase.

21) Srov. Dopis A-B společnosti Slaviafilm ze 16. září 1932. NFA, k. Extase.

obstaral nutná povolení od ministerstva obchodu a Národní banky, které jako záruku nabídl valutové částky za dohodnutý prodej filmu do Německa, Rakouska, Maďarska, Švýcarska, Belgie, Francie a kolonií.²²⁾ Z původně plánovaných deseti filmovacích dnů bylo nakonec realizováno šest, z toho po dva dny se údajně prováděly dotáčky německé zvukové verze. Ze strany Slaviafilmu se jednalo o chytrý produkční tah, protože zmíněné zvukové dotáčky opravňovaly firmu prodat předváděcí práva do Rakouska a Německa bez povinnosti zaplatit kontingentní poplatek.²³⁾

Po definitivním sestřihu a kladném vyjádření cenzurní komise²⁴⁾ skončila téměř čtyřletá výrobní anabáze Machatého projektu, jehož finanční náročnost se podle vyjádření Slaviafilmu dostala až na hodnotu dvou milionů korun²⁵⁾, slavnostní premiérou 18. ledna 1933, na které Giuseppe Becce osobně dirigoval předehtu k filmu v provedení rozhlasového orchestru stanice Radio-Journal.

Propagace a distribuce

V porovnání s dnešní praxí skromná prezentace EXTASE v odborném a zábavním tisku odpovídala postavení a možnostem mediální sféry v českém filmovém průmyslu třicátých let. Rychlé tempo natáčení, jeho „spontánní“ charakter neposkytovaly prostor k propracovanější dlouhodobější reklamní strategii a směřovaly propagační úsilí až k termínu uvedení filmu do kin. Ani EXTASE, která délkou příprav a vlastní realizace výrazně překračovala průměr výroby českých filmů²⁶⁾, nevybočila z těchto zvyklostí, znemožňujících výrobcům více těžit z atraktivnosti filmového oboru při zajišťování produkčních záležitostí. Jediný náznak obchodní kompenzace formou reklamy nabízí Horkého a Machatého ujednání s vedením pražského hotelu Alcron, kde měla Hedy Kieslerová po dobu natáčení k dispozici pokoj za podmínky, že v prostorách hotelu uspořádá „čaj pro novináře“ instruované tak, aby ve svých zprávách o tomto večeru uvedli jméno dotyčného pražského hotelu.²⁷⁾

Po ojedinělých stručných referencích o Machatého přípravách na nový film se EXTASI dostalo větší pozornosti na stránkách novin až v prvních podzimních měsících roku 1932 (po návratu režiséra ze Slovenska), mj. v souvislosti s chystaným natáčením ve Vídni. Vlastní reklamní „kampaň“ začala až s premiérou v kině Lucerna. Dva dny před touto

22) Srov. žádost Slaviafilmu adresovaná Ministerstvu obchodu ze dne 1. října 1932. NFA, k. Extase.

23) Srov. Vysvětlení Slaviafilmu ze dne 17. října 1932 ohledně platby vídeňskému ateliéru. NFA, k. Extase.

24) V protokolu týkajícím se německé verze komise konstatovala: „Provedení filmu jest po stránce režisérské, tak i fotografické (zajímavé jsou náladové přírodní snímky) a herecké (homines novi) na výši doby a snese konkurenci cizozemských filmů, ba naopak je předčí. Podle jednomyslného posudku tohoto sboru povoluje se tento film veřejně předváděti jako zvukový s vyloučením osob mladistvých.“ Cenzurní listina německé verze filmu Extase č. 40/1933. Státní ústřední archiv, fond Ministerstvo vnitra / filmová cenzura, k. 89.

25) Srov. Žádost Slaviafilmu adresovaná Ministerstvu vnitra republiky Československé dne 17. ledna. NFA, k. Extase.

26) Např. vzpomínaný titul ZAPADLÍ VLASTENCI se začal natáčet v polovině srpna 1932 a svoji premiéru měl už o dva měsíce později, 28. října téhož roku.

27) Potvrzení dohody Gustava Machatého a Františka Horkého s ředitelstvím hotelu Alcron o pronájmu pokoje pro sl. Kieslerovou. NFA, k. Extase.



Skromný příbytek a okouzlující okolní příroda zvýrazňují Adamovu romantickou povahu.

Foto archiv

událostí uzavřely Slaviafilm a podniky Lucerna (Podniky Lucerny bratří Havlů) dohodu o společném financování reklamy, během níž se počítalo s 10 000 fotografií (pohlednic) Hedy Kieslerové, 160 plakáty, inzercí ve čtyřech různých provedeních, jež se na stránkách blíže nespecifikovaných novin a časopisů měla objevovat od úterý do pátku, dále oznámením v časopisech Kmen a Svět ve filmu a v neposlední řadě se pamatovalo i na malé reklamní balónky.²⁸⁾ Propagace v tisku se soustředila spíše na klasickou inzerci než na informační články a rozhovory s tvůrci. Jediným takovým textem bylo Machatého vyjádření zveřejněné v kulturních rubrikách několika deníků, které je pravděpodobně převzaly z tiskové konference či písemných propagačních materiálů, jak lze soudit podle shodného obsahu a formulací.

EXTASE vzbudila velkou pozornost u filmových recenzentů, jejichž prostřednictvím se divácké veřejnosti dostalo prvních ucelenějších informací o povaze Machatého posledního díla. Přitom nešlo o jednolitý proud oslavných textů v duchu článku odborného týdeníku Filmový kurýr: „Velkolepý film, skutečně světové úrovně, který dokonce svým podáním je pokusem o nový typ mezinárodního filmu – zvukového – tedy něčeho, co mluvený film pozbyl.“²⁹⁾ Část negativních reakcí vycházela z českého provincialismu

28) Srov. dohoda Slaviafilmu s Podniky Lucerny bratří Havlů ze dne 16. ledna 1933 o provedení reklamy na film Extase. NFA, k. Extase.

29) H., Extase. „Filmový kurýr“ 7, 1933, č. 4, s. 2.

a nacionalismu zneklidněného Machatého mezinárodními ambicemi. Tyto útoky na základní rys EXTASE a celé Machatého tvorby, dovedl do krajnosti recenzent listu „strany živnostníků a obchodníků“ Národní střed, jenž se ohrazoval proti mezinárodnímu obsazení snímku, které podle něho „je novum, které by bylo našemu filmu hodně nebezpečné, kdyby se u nás zahrnulo“³⁰⁾. Ovšem nejčastější výhrady seriózní kritiky nesměřovaly proti přítomnosti zahraničních herců, ani proti erotickým aktům Hedy Kieslerové, nýbrž proti filmovému stylu působícímu, zvláště v přelomovém rozhraní němé a zvukové kinematografie, poněkud staromilsky. Provedení filmu se sice přiznávala vysoká profesionalita a snaha o moderní umělecký výraz, ale zároveň se psalo, byť v menší míře o eklecticismu a plagiátorství, o schopnosti režiséra uplatnit „spíše pečlivě propracované zkušenosti jiných než své vlastní výboje“³¹⁾. Těžko lze určit, jakou váhu přikládal tehdejší návštěvník biografů takto orientovaným komentářům, každopádně snaha novinářů zabývat se EXTASÍ seriózně způsobila, pomineme-li zprávu Československého filmového zpravodaje o údajné žalobě Františka Horkého proti Slaviafilmu a režisérovi Machatému kvůli neuvedení spoluautorství na kopiích a reklamních materiálech³²⁾, že skandály a aféry, provázející některá uvedení filmu v zahraničí, se českým poměrům vyhnuly.

V dubnu 1933 se Slaviafilm rozhodl oživit, podpořit prezentaci EXTASE na domácím kinematografickém trhu vydáním několikastránkové přílohy „Jak soudí tisk“ v rámci odborného časopisu Film, která měla majitelům kin dodat materiál a „inspiraci“ k propagaci filmu. Příloha obsahovala recenze domácího a německy psaného tisku, informace o prvních excesech provázejících uvedení filmu v cizině a také režisérovu explikaci, v níž Machatý považoval za nezbytné představit EXTASI jako novátorské dílo světového významu a zároveň na několika příkladech symbolických obrazů z filmu předložit divákům návod, jak vnímat tento „laboratorní pokus o najetí nové cesty ve filmu“, v němž „velká část scén je jen náznaková“³³⁾.

Tehdejší pozitivní reakce české filmové kritiky a návštěvníků tuzemských biografů ještě neopravňovaly k přesvědčení, že ze zdejšího filmařského zázemí opravdu vzešlo dílo, jež se tak prosadí v historii světové kinematografie. Kult EXTASE, jak ho známe i v dnešní podobě, tedy výrazně spojený s osobností Hedy Kieslerové (později Hedy Lamarr³⁴⁾), se začal utvářet s prezentací filmu v zahraničí, kde souhrou různých vnějších okolností (zavádějící reklama kinomajitelů³⁵, politická situace v Německu³⁶, snahy manžela Kieslerové zamezit

30) *Premiera Extase*. „Národní střed“ 15, 22. 1. 1933, č. 20, s. 20.

31) Srov. u, *Extase – nový film Machatého*. „Lidové noviny“ 41, 21. 1. 1933, č. 38, s. 10.

32) Viz pozn. 7.

33) Gustav Machatý, *Režisér Machatý o svém posledním filmu*. „Film“ 13, 1933, č. 4, s. 2.

34) Neutuchající zájem o tuto herečku potvrzuje i internetová stránka Hommage a Hedy Lamarr, která nabízí základní informace o jejím osudu uměleckém i objevitelském, zprávy o kulturních akcích atd. Stránku obsahující také odkazy na další prameny lze najít na adrese: www.hedylamarr.at.

35) Autor článku v časopise Film popisuje s potměšilou ironií pozadí vídeňské demonstrace, kterou vyvolala reklama tamních kinomajitelů, charakterizující EXTASI jako „erotický obraz choulostivých situací nahé krásy“, takže to obecnstvo, které v očekávání bůhvíčeho navštívilo biograf, nechtělo se smířiti s uměleckým pojetím odvážných situací, inu, Vídeňáci...“ Viz „*Extase*“ v křížovém ohni. „Film“ 13, 1933, č. 3, s. 5.

36) V roce 1935, po předchozím zásahu cenzury měl být Machatého film pod německým distribučním názvem *Symfonie lásky* konečně uveden v berlínských kinech. Opožděnou premiéru doprovázel politicky



*Setkání dvou dosud nic netušících soků, Adama a Emila,
za „asistence“ žebrajících cikánských dětí.*

Foto archiv

prezentaci filmu, úspěch v Benátkách, pruderie americké společnosti) se s překvapivou četností a intenzitou odhalila konfliktnost Machatého díla.

Jak bylo zmíněno, Elektafilm měl zajištěn prodej filmu do evropských zemí už v době natáčení ve Vídni. Rozšíření distribuce o teritorium Latinské Ameriky se realizovalo na základě smluv se společností Motion Picture Export Corporation (součástí Universal Pictures Company) uzavřených v říjnu 1933 (Argentina, Brazílie, Kolumbie atd.), resp. na konci listopadu 1934 (Mexiko, Panama). Podle nich náleželo Elektafilmu 50 % ze zisku³⁷⁾, což motivovalo vedení této firmy ke zběžné kontrole obchodních aktivit zámořských partnerů, a to prostřednictvím zpráv úředníků českých ambasad.

Elektafilmem obdržené dopisy svědčí o rozporupném přijetí Extase v těchto vzdálených končinách a často specifických podmínkách promítání, například v hlavním městě Panamy byla uvedena jako speciální noční představení, mládeži nepřístupné. Celkové hodnocení panamské epizody Machatého filmu není příliš povzbudivé: „První večery byly biografy vyprodány, druhého dne byly však téměř prázdné. Celkově možno říci, že tento

motivovaný incident vyprovokovaný nacisty, hájícími údajně mravní bezúhonnost svých spoluobčanů před údajnou pornografií. Srov. *Demonstrace proti Machatého „Extasi“ v Berlíně*. „Haló noviny“ 12. 1. 1935, č. 12A, s. 4.

37) Srov. obchodní kalkulace prodeje EXTASE k 30. říjnu 1937 realizovaná na základě smlouvy Elektafilmu a Motion Picture Export Corporation uzavřené 10. října 1933 jižní Amerika. NFA, k. Extase.

skvělý film nehoví místním požadavkům: jest příliš zdlouhavý, žádný jazz, žádný tanec. [...] V celém díle nebylo též zmínky o československém původu filmu a několik francouzských mluvených frází vzbudilo u publika mylný dojem o původu.³⁸⁾ Oproti tomu zpráva z argentinského Buenos Aires, kde se EXTASE kromě jednoho běžného kina hrála i v biografu určeném pro tamní přistěhovalce z Evropy, konstatuje: „Film se těšil neobvyčejnému zájmu tisku a obecnstva a dočkal se zcela neobvyklého počtu repris. [...] Časopis La Fronda soudil, že kromě filmu *Na západní frontě klid* neudržel se dosud žádný film tak dlouho na programu jako *Extase* a to v plném létě.“³⁹⁾

Uvedení EXTASE v těchto exotických zemích je zajímavé především z hlediska širšího teritoria, kam se Machatého dílu podařilo proniknout, méně už pro vznik samotného kulturního fenoménu EXTASE. Přímo úměrně k světovému významu hostitelské kinematografie k němu podstatněji přispěly potíže s uvedením filmu ve Spojených státech, kde v té době tzv. Haysův kodex určoval, co může být podle morálního hlediska ukázáno na filmovém plátně. Zpočátku tato opatření nebyla striktně dodržována, ale od poloviny roku 1935 vstoupila v platnost ztřísněná cenzurní ustanovení. Této nepříznivé atmosféře podlehl i EXTASE, jejíž distribuční společnost Eureka Production absolvovala několik soudních a cenzurních sporů ve snaze prosadit Machatého film do amerických kin.

Všechny tyto konflikty znepríjemňovaly EXTASI její existenci, ale na druhou stranu ji udržovaly stále při „životě“, ve znovu a znovu vytvářených rozličných podobách, z nichž tu poslední autorskou předvedl Gustav Machatý na přelomu čtyřicátých a padesátých let v USA. Právě obraz EXTASE jako díla v neustálém zrodu a ohrožení je jedním z ustavujících prvků celosvětového fenoménu. Fenoménu, který ve svém důsledku pohltit uměleckou kariéru samotného Gustava Machatého, jenž se po nezdarech v zámoří upnul na tento titul coby možnost vzkříšení slávy svého režisérského jména. Posedlost tímto projektem Machatého téměř paralyzovala v tvůrčím úsilí zaměřeném na jiná témata tím, jak neschopen střízlivého hodnocení situace setrval v planých nadějích na realizaci filmu pod všeobecně stále známým a pro Machatého tak magickým a osudovým názvem – *Extase*.

Jiří Horníček (1966)

Filmový historik Národního filmového archivu v Praze.

(Adresa: Národní filmový archiv, Malešická 14, 130 00 Praha 3
e-mail: j.hornicek@email.cz)

38) Dopis vyslanectví Československé republiky v Panamě zaslaný společnosti Elektafilm 25. května 1936. NFA, k. Extase.

39) Dopis vyslanectví Československé republiky v Argentině zaslaný společnosti Elektafilm 29. dubna 1936. NFA, k. Extase.

Extase

Slavia-film, 1932

Režie: Gustav Machatý. **Námět:** Vítězslav Nezval: Chtíč. **Scénář:** František Horký, Gustav Machatý; text Píseň práce jako komentář epilogu filmu napsal František Halas. **Kamera:** Jan Stallich. **Hudba:** Giuseppe Becce. **Architekt:** Bohumil Heš, Štěpán Kopecký. **Zvuk:** Josef Zora.

Hrají: Hedy Kieslerová (Eva), Aribert Mog (Adam, její milenec), Zvonimir Rogoz (Emil Jerman, Evin manžel), Leopold Kramer (Evin otec), Karel Mácha-Kuča (advokát), Jiřina Steimarová (písařka u advokáta), Jan Sviták (tanečník v kavárně), Edurad Šlégl, Antonín Kubový (hosté venkovské hospody).

Další citované filmy:

C. a k. polní maršálek (Karel Lamač, 1930), *Dezertér* (Dezertir; Vsevolod Pudovkin, 1933), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Kreutzerova sonáta* (Gustav Machatý, 1926), *Na západní frontě klid* (All Quiet on the Western Front; Lewis Milestone, 1930), *Zapadlí vlastenci* (Miroslav J. Krňanský, 1932), *Ze soboty na neděli* (Gustav Machatý, 1931).

SUMMARY

“EXTASE” BY MACHATÝ

The History of the Film's Origin and Certain Presentation Aspects

Jiří Horníček

The article builds primarily on archival documents and contemporary newspaper articles. Thus came into existence a reconstruction of the origin of Gustav Machatý's most famous work from incipient imprecise plans, the circumstances of actual shooting to the presentation of “Ecstasy” on domestic and international markets. The objective was to introduce EXTASE – a work of worldwide recognition and popularity – as a product of the movie industry and an item in the film commerce. The written documents perused attest to a protracted history of the film's inception in the instable circumstances of migration from silent to sound movies and the importance of links to capital-strong, economically intertwined companies Slaviafilm and Elektafilm, which provided fairly state-of-the-art production facilities and international distribution contacts.

The extant written contracts and correspondence bring to light Gustav Machatý's position as the film's co-producer, his share of decision-making in the selection of staff and the resulting disputes with the partner companies' managers, particularly in respect of the cast for the film's versions in three languages. The production runaround and problems Slaviafilm management had to resolve help elucidate some aspects of the working of the Czech cinema industry in the 1930's in the commercial relations with foreign countries (shooting conditions, contingency planning).

The article's second part delves into promotional methods for the film, the differences in the acceptance of it in the Czech lands and abroad, and into the impact of certain accompanying aspects of the film's distribution abroad on the worldwide renown of Machatý's “Extase”.

Translated by Linda Paukertová

Články

KINEMATOGRAF, RAKOUSKÝ STÁT
A ČESKÉ ZEMĚ 1895 – 1912

(Část druhá)

Ivan Klimeš

Předpisy bezpečnostní

Patrně v málokterém oboru tvoří pro mnohé jistě nezáživná otázka bezpečnosti provozu tak specifickou a významnou kapitolu, jako je tomu v dějinách kinematografie, zvláště pak v jejich nejstarších etapách. Zjistíme zde opět řadu relací s oblastí divadla, kde ovšem tato otázka nebývá historiky vůbec reflektována. Nebýt v srpnu 1881 požáru Národního divadla, té slavné národní tragédie, nikdy by se téma bezpečnosti do zorného pole české divadelní historiografie nedostalo a snad i právem. K provozu kina však ve srovnání s divadlem patřila při každém představení mnohem vyšší míra rizika, neboť riziko požáru zde bylo vysoké a trvalé. Mohl za to nitrocelulózový filmový materiál, extrémně hořlavá látka, s níž se ovšem při každém představení mnohonásobně manipulovalo. Stačila neopatrnost, nepozornost či nekázeň a neštěstí bylo na spadnutí. Při častých požárech kin také přišly o život v Evropě stovky, ve světovém měřítku zřejmě tisíce lidí. Prvního opravdu důrazného varovného signálu se celému světu dostalo 4. května 1897 z Paříže. V jednom dřevěném pavilonu v Rue Jean Goujon poblíž Champs Elysées se zde toho dne konal každoroční dobročinný bazar, jehož doplňkovou atrakcí měl být také kinematograf. Právě ten se stal celé akci osudným. Výbuchem éterové lampy se tu vzňala zásoba filmů a požár rychle zachvátil celou budovu, kde se právě tísnilo kolem dvanácti set lidí, většinou návštěvníků z vyšších společenských kruhů. Na dvě stě z nich nalezlo v plamenech smrt.¹⁾ Svět byl touto tragédií do té míry šokován, že se v prvních reakcích od kinematografu odvrátil. Pod dojmem zpráv českého i německého tisku přestala například okresní hejtmanství v českých zemích na přechodnou dobu povolovat kinematografické projekce.²⁾

-
- 1) Toto číslo traduje filmová historická literatura, bezprostřední ohlasy tisku hovořily o přibližně 150 mrtvých. Srov. např.: *Požár při dobročinném bazaru v Paříži*. „Pražský denník“ 32, 5. 5. 1897, č. 102; *Katastrofa v Paříži*. „Pražský denník“ 32, 6. 5. 1897, č. 103; *Strašlivá katastrofa při dobročinném bazaru*. „Národní politika“ 15, 6. 5. 1897, č. 125; *Katastrofa v Paříži*. „Pražský denník“ 32, 8. 5. 1897, č. 105.
 - 2) Srov. Z. Š t á b l a, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945*. Sv. 1. Interní tisk ČSFÚ, Praha 1988, s. 19. K prvnímu tiskem zaznamenanému požáru kinematografu, který se ovšem obešel bez tragických následků, došlo již 12. prosince 1896 v Plzni při představení pořádaném pražským elektrotechnikem Josefem Hoffmannem. Tamtéž, s. 34.

Obdobné reakce na různé tragické požáry se dají vystopovat ještě i po více než deseti letech. Například po neštěstí, k němuž došlo v důsledku paniky v jednom lvovském kině 25. prosince 1909, úřady všechna tři místní kina na čas zavřely.³⁾ Někdy úřady reagovaly i dosti bizarním způsobem. O vánocích roku 1911 zahynuli při požáru v jednom berlínském kině desetiletá dívka a šestnáctiletý chlapec. K tragédii došlo vinou promítače, který se při promítání vzdálil od projektoru. Aby takovému chování do budoucna předešly, zakázaly berlínské úřady počínaje 20. lednem 1912 používat v kinech k promítání motor, jinými slovy – nařídily vrátit se k ručnímu pohonu.⁴⁾ Vyloučit podobné tragické události a zajistit bezpečnost obyvatel bylo nepochybně v zájmu všech. „Nejvyšší zásada je přitom bezpečnost publika,“ praví se ve výnosu českého místodržitelství z roku 1908.⁵⁾ Úřady se samozřejmě snažily dosáhnout tohoto cíle především standardní cestou – vydáním bezpečnostních předpisů. Vůbec nejstarší právní normy generované vynálezem kinematografu se proto zpravidla týkaly bezpečnosti.

Rakouské úřady nepředstavovaly v tomto ohledu žádnou výjimku, spíše naopak. Měly k tomu koneckonců strašlivý stimul – jen podle chrupu byly mezi oběťmi zmíněného pařížského požáru identifikovány také ostatky vévodkyně d'Alençon, tedy Žofie, nejmladší sestry rakouské císařovny Alžběty. Hned za několik měsíců po této hrůzné události, konkrétně 27. listopadu 1897, vydalo dolnorakouské místodržitelství vůbec první rakouskou kinematografickou normu (č. 8211/Pr.). Jejím hlavním smyslem bylo předejít možným nebezpečím při projekcích. Vyžadovala kvalifikaci podnikatele, kladla bezpečnostní požadavky na promítací sál i vlastní provoz aparátu a zaváděla úřední zkušební projekci spjatou i s kontrolou programu z hlediska mravnostně-policejního.⁶⁾ O dva roky později začalo dolnorakouské místodržitelství s důkladnou přípravou nového výnosu. Novelu konzultovalo s policejním ředitelstvím ve Vídni, s vídeňským magistrátem, s velitelstvím vídeňského hasičského sboru, s většími okresními hejtmanstvími, ale i třeba s technologickým muzeem živností. Zároveň se obrátilo i na všechny korunní země s dotazem, zda mají nějaké předpisy o kinematografických představeních. Průzkum byl na přelomu století s jedinou výjimkou ještě negativní.⁷⁾

U té výjimky se ovšem zastavme, neboť šlo o Prahu, a tedy o první kinematografickou normu v českých zemích – výnos českého místodržitele ze dne 4. prosince 1899. Jeho těžiště tvořily sice otázky bezpečnostní, ale celkový obsah pokrýval vlastně problematiku filmových představení komplexně, tj. zahrnoval i podmínky pro udělení licence

3) Srov. *Ein unerhörter Vorfall. Die Schließung der Lemberger Kinematographen*. „Kinematographische Rundschau“ 1910, č. 97 (13. 1.), s. 5.

4) Srov. Werner S u d e n d o r f, *Variationen der Geschwindigkeit*. „Film und Fernsehen in Forschung und Lehre“ (SDK, Berlin) 1985, č. 8, s. 114.

5) Výnos českého místodržitele č. 71283, Praha 31. 3. 1908; Österreichisches Staatsarchiv (dále jen ÖStA), Allgemeines Verwaltungsarchiv (dále jen AVA), fond Ministerium des Innern 1848 – 1918, in genere (dále jen MdI), k. 2172, u čj. 38941/1911.

6) Srov. ministerský materiál o kinematografických předpisech dolnorakouského místodržitelství a policejního ředitelství ve Vídni; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 25959/1911.

7) Tamtéž. Nový výnos dolnorakouského místodržitelství o kinematografických představeních byl vydán 21. ledna 1902 (č. 5868, Normalien-Sammlung č. 4935).

a principy cenzury. Povolení směly dostat jen osoby „úplně spolehlivé a důvěry hodné“ přiměřeného vzdělání, vybavené vysvědčením o své odborné způsobilosti vystaveným odbornou školou. Stejným vysvědčením se musel prokázat i případný zaměstnanec-promítač, pokud podnikatel sám filmy nepředváděl. Místnost, kde se měla představení konat, musela být za tím účelem úředně zkolaudována. I pražský výnos zaváděl povinnost zkušební projekce před úředními orgány, která rovněž byla spjata s cenzurním aktem. Ponechme stranou detailní technické údaje bezpečnostních předpisů a resumujme pouze jejich principy, jež zůstávaly vždy zachovány i ve všech dalších obdobných normách. Prevence se týkala především řádného vybavení projekční kabiny, bezpečné manipulace s filmovým materiálem⁸⁾ a odpovědného chování obsluhy. V případě požáru v kabině se úřady především snažily zajistit, aby se oheň nerozšířil do ostatních prostor kina. Jedním z klíčových požadavků tedy bylo důsledné oddělení promítací kabiny od hlediště. Ta měla být zároveň vybudována z nehořlavých materiálů a musely v ní být vždy připraveny hasicí prostředky.⁹⁾

Obraz řádně fungujícího kinematografického podniku, jaký skýtají nejrozumnější bezpečnostní předpisy se ovšem v reálném životě kryl se skutečností spíše jen ve výjimečných případech. Četné požáry nutily úřady bezpečnostní předpisy precizovat a opakovaně urgovat jejich přísné dodržování. Novelizované předpisy pak často svou zdůrazněnou dikcí prozrazují, která ustanovení asi nebyla v praxi příliš dodržována. K otevřeným či skrytým stížnostem na neukázněné majitele kin se pak pojily výtky na adresu podřízených úřadů za nedostatečnou a málo přísnou kontrolu. Problémy úřady, zdá se, spatřovaly v nedostatečné kvalitě promítacích přístrojů, ve způsobu osvětlení, ale i v obsluze projektorů, neboť někteří držitelé licencí zřejmě zaměstnávali i lidi, kteří k této práci neměli potřebnou kvalifikaci. Kvalitu projektorů úřady ovlivnit nemohly, mohly pouze formou předepsaných periodických kontrol zabezpečit, aby přístroje byly v dobrém technickém stavu. Zato jim rozvoj elektřiny umožnil důrazně zasáhnout do volby osvětlení. Výnos českého místodržitele z 31. března 1908 o bezpečnostních zásadách pro kina v pražském policejním obvodu již předepisoval jako jediný přípustný světelný zdroj pro projektory světlo elektrické.¹⁰⁾ Týž předpis pak nařizoval majitelům kin držet si úředně schváleného pomocníka, který měl být po dobu představení přítomen v promítací kabině, aniž byl ovšem oprávněn samostatně promítat. Za nesmyslné a zastaralé označili toto nařízení severočestí majitelé kin ve svém přípisu na české místodržitelství z podzimu roku 1911.¹¹⁾ Do ministerského nařízení č. 191/1912 pak již postava pomocníka

8) Od roku 1901 upravovalo obecně manipulaci s celuloidovým materiálem nařízení ministerstva obchodu ve shodě s ministerstvem vnitra ze dne 7. 12. 1901, č. 217 ř. z. Prudce se rozmáhající přeprava filmů si brzy vynutila jeho zásadní revizi. V roce 1908 je nahradilo nařízení ministerstev obchodu, vnitra, financí, železnic, veřejných prací, zemské obrany a říšského ministerstva vojenství ze dne 15. 7. 1908, č. 163 ř. z.

9) Výnos českého místodržitele ze dne 4. prosince 1899, č. 170.040-md (sb. norm. č. 133); ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, u čj. 38941/1911.

10) Výnos českého místodržitele ze dne 31. března 1908, č. 71283, týkající se kinematografických představení v Praze; ÖStA, AVA, MdI, k 2172, u čj. 38941/1911.

11) *Offizielle Mitteilungen der kollegialen Vereinigung der Reichsvebandsmitglieder Nordböhmens*. „Kinematographische Rundschau“ 1911, č. 192 (12. 11.), s. 3.

nepronikla. Od září 1909 musel ovšem být na základě nařízení policejního ředitelství v pražských kinech každému představení přítomen hasič.¹²⁾

V otázce obsluhy projektorů se pak dostáváme ke klíčovému problému lidského faktoru – kvalifikovaný promítač (tehdy zvaný *opérateur*) byl základním předpokladem bezpečného provozu kinematografického podniku. Proto se také úřady ve všech korunních zemích dožadovaly nějakého průkazu jeho způsobilosti. Zde je možná na místě přiblížit trochu více postavu historického „opérateura“ z nejstarších dob. Odlišoval se totiž od pozdějších promítačů především svým postavením v podniku. Zatímco dnešní promítači jsou vnímáni jako řadoví zaměstnanci kina, jejich historický kolega měl jako technik zvláštní pozici. Neobsluhoval jen projekční aparát, pečoval o veškeré osvětlení v podniku a mezi jeho povinnosti patřily i provoz a údržba strojů a zařízení na výrobu elektrického proudu. V memorandu Spolku kinooperatérů v Rakousku (*Fachverein der Kino-Operateure Österreichs*) z roku 1911 byl označen přímo jako technický vedoucí podniku.¹³⁾ Žádné specializované učiliště v Rakousku neexistovalo, promítači se podle zmíněného memoranda většinou rekrutovali z řad mechaniků a elektrikářů. Stejně tak ovšem neexistoval ani žádný předpis o formě „opérateurské“ zkoušky; úřady tento problém ponechaly zcela na odborných školách, resp. i jejich jednotlivých učitelích, které či kteří měli osvědčení vystavit. Jednotná pravidla stanovily teprve předpisy z roku 1912.¹⁴⁾

Jak se v průběhu let množily stížnosti na biografy, množily se i místodržitelské výnosy požadující od okresních úřadů důslednější kontrolu, ať už z hlediska bezpečnostního, či mravnostního. (Většinou tato hlediska kráčela ruku v ruce.) K výsledkům těchto kontrol pak zemský úřad přihlížel při obnovování licence na další rok, ale zdá se, že mu početní nárůst podniků s jejich roztodivnými názvy – jako *Grand Kinematograph „Orient“*, *Grand Théâtre Electrique „Elite“*, *Biograph „Illusion“*, *Grand Biograf de Paris* – ztěžoval orientaci. Výnosem ze dne 21. června 1909 proto zmocnilo české místodržitelství pražské policejní ředitelství, aby za účelem snazší kontroly kinům (a podnikům s „mluvícími aparáty“) působícím v pražském obvodu nařídilo, že podniky musejí být označeny plným jménem majitele licence. Žádné přídatné názvy, které by snad mohly při identifikaci podniku uvést úřady v omyl, se nadále nepřipouštěly. Stejně tak se mělo plné jméno majitele licence objevit i na plakátech a programech.¹⁵⁾ Místodržitelství zde – jak samo uvedlo – vytvářelo analogii s § 44 živnostenského řádu. U komerčního zábavního podniku typu biografu mohla mechanická aplikace takového ustanovení způsobit značné škody. Pro jeho název vždy platilo, že neobsahuje jen „technickou“ informaci

12) Srov. Z. Štábla, *Data a fakta...* Sv. 1, s. 160.

13) Memorandum Spolku kinooperatérů v Rakousku s průvodním dopisem ministerstvu vnitra, Vídeň 5. 9. 1911; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 33302/1911. K postavení promítače v kině němé éry srov. Ivan Klimeš, *Pohyb filmu v kinematografu*. „Iluminace“ 13, 2001, č. 3, s. 81 – 89.

14) Obecné zásady § 11 min. nař. ze dne 18. září 1912, č. 191 ř. z. Jednotlivé zemské úřady je pak ve svých následných vyhláškách konkretizovaly, tj. především stanovily zkušební komisi pro zkoušku na promítače a zkušební komisaře pro zkoušku promítacích přístrojů. Srov. vyhláška českého místodržitele ze dne 16. prosince 1912, č. 79 z. z.; vyhláška moravského místodržitele ze dne 28. ledna 1913, č. 4 z. a n. z.; vyhláška zemského presidenta ve Slezsku ze dne 14. 6. 1913, č. 30 z. a n.

15) C. k. místodržitel v Čechách c. k. policejnímu ředitelství v Praze, Praha 21. 6. 1909; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, u čj. 38941/1911.

o povaze podniku, ale je také reklamním poutačem. Nemáme doklady o tom, že by se tímto nařízením inspirovaly i úřady na Moravě a ve Slezsku, a jeho platnost snad tak zůstala omezena jen na pražský policejní obvod. Je ovšem pravda, že otázka vnějšího označení podniku se stala jedním z témat diskutovaných při přípravě jednotné právní úpravy oboru. Min. nař. ze dne 18. září 1912, č. 191 ř. z., pak v § 13 vyřešilo celou záležitost zcela uspokojivým způsobem. Označení podniku se muselo především shodovat s označením uvedeným v licenční listině a muselo zahrnovat jméno majitele licence. Název podniku pak měl být zvolen tak, aby byla vyloučena jeho záměna s nějakým jiným podnikem na území obce (kvůli nekalé konkurenci) a aby nevyvolával klamné zdání o povaze podniku.¹⁶⁾

Kontrolu prostor, kde se měla konat kinematografická představení, prováděla v předpisech blíže nespecifikovaná ohlédací komise, o jejíž vyjádření se žádalo na okresní úrovni. S budováním stálých kin i s jistou stabilizací další typů prostor, v nichž se předváděly filmy pro veřejnost, vstoupily ovšem záhy do hry zemské divadelní komise ustavené ve všech korunních zemích. Již budovu Českého kinematografu Jana Kříženeckého a Josefa Pokorného na výstavě architektury a inženýrství v Praze roku 1898 kolaudovala na přání přípravného výboru výstavy zemská divadelní komise¹⁷⁾, ale oficiálně byla do problematiky kin plně vtažena zřejmě až o deset let později, kdy ji již zmiňovaný místodržitelský výnos ze dne 31. března 1908 *de facto* pověřil kolaudací kin v Praze a periodickými prohlídkami prostor používaných ke kinematografickým produkcím.¹⁸⁾ České místodržitelství zde vycházelo z ustanovení § 37 zákona z 27. března 1887, č. 27 z. z., o zařízení a provozování divadel. Paragraf 40 tohoto zákona vztáhl ovšem na kinematografické a jiné zábavní „provozovny“ již ve výnosu z 4. prosince 1899 a znovu tak jenom potvrdilo, že si prolínavost oblastí divadelní a kinematografické úřady od samého počátku velmi dobře uvědomovaly.¹⁹⁾

Principy cenzurního dohledu

Podle dobových právních výkladů²⁰⁾ opíralo se cenzurování filmů o § 23 místodržitelského výnosu ze dne 3. června 1851, č. 117 ř. z., kde se praví, že policejní úřady „musí

16) Jiří H o r a, *Filmové právo*. Právnické knihkupectví a nakladatelství, Praha 1937, s. 98, prováděcí výnos k § 13 viz s. 99.

17) Státní ústřední archiv (SÚA), fond Spolek inženýrů a architektů (SIA), kniha protokolů ze schůzí stavebního výboru SIA 1897 – 1898.

18) C. k. místodržitel v Čechách c. k. policejnímu ředitelství v Praze, Praha 31. 3. 1908; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, u čj. 38941/1911.

19) „Ohledně ochranných opatření, jež sluší učiniti vzhledem k místnosti představení a hlediště, platí kromě toho přiměřeně také ustanovení zákona ze dne 27. března 1887, čís. 27 z. z., týkajícího se zařízení a provozování divadel (§ 40 uvedeného zák.).“ Výnos c. k. místodržitele v Čechách ze dne 4. prosince 1899, č. 170.040-md; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, u čj. 38941/1911.

20) Srov.: Albert H e l l w i g, *Rechtsquellen des öffentlichen Kinematographenrechts*. München-Gladbach 1913, s. 155; Moritz S t e r n b e r g, *Kinematographen Recht in Österreich*. Kinematographisches Jahrbuch des Filmboten 1919, s. 293; Robert B r u n n e r, *Das österreichische Film- und Kinorecht*. Wien – Leipzig 1928, s. 49. Cit. podle: Julietta Z a c h a r o v á, *Kinematografie a rakouský stát. Ke genezi kinematografické legislativy do roku 1918*. Dipl. práce, katedra filmové vědy FF UK, Praha 2001, s. 71.

odstranit úplně vše, co by poškozovalo veřejnou mravnost. Dále mají tyto za úkol mít pod dozorem veškerá představení, výklady, vývěsní štíty atd.“²¹⁾ Opravňoval je k tomu policejní statut z 10. prosince 1850, podle něhož spadalo do jejich působnosti „vykonávání divadelního řádu, povolení veřejných deklamačních přednášek a hudebních produkcí všeho druhu, dále dozor nad veřejnými představeními, bály, zábavami tanečními – dozor nad zachováním mravů při takových atd.“²²⁾ Nicméně konkrétní předpis pro postup při cenzurním řízení chyběl, a úřady proto vycházely z návodu divadelního řádu, kde byly cenzurní zásady podrobně rozpracovány.²³⁾ Podle instrukce vydané souběžně s divadelním řádem měly cenzurní úřady vyloučit:

„1) vše to, čímž by se představující dopustil skutku, kterýž dle obecných zákonů trestních se pokutuje;

2) co se nesrovnává s city loajlnosti k hlavě státu, k nejvyššímu panujícímu domu císařskému, a k ústavě státní, nebo co by bylo takového způsobu, že by tím láska občanů k vlasti mohla se přerušiti;

3) což dle okolností jedné každé doby jest proti veřejnému pokoji a pořádku; nebo co by bylo takové, že by z toho nenávist mezi národnostmi, třídami společnosti a společnostmi náboženskými nebo shluknutí a nedovolené demonstrace při provozování povstati mohly;

4) co jest na urážku veřejné slušnosti, stydlivosti, mravopočestnosti nebo náboženství, pročez se nemá zvláště dovolovati představování na divadle církevních obyčejů a bohoslužebných jednání uznaných náboženských společností, ani užívání duchovních ornátů jich vlastně příslušejících. Taktéž se nesmí na divadle užívatí rakouských úředních oděvů nebo uniforem.

5) Také není dovoleno voliti osoby, ježto jsou ještě na živě, a známé vůbec poměry života soukromého za předmět divadelního představování.“²⁴⁾

Kromě toho měly bezpečnostní úřady dbát na to, aby reprodukováný text odpovídal textu cenzurou schválenému a aby kostýmy i celá inscenace neobsahovaly něco pohoršlivého, urážející veřejnou mravnost. Pozornost tu byla věnována i otázce „pohoršlivého“ extemporování, jež podle § 9 divadelního řádu mělo být jako odchylka od schváleného textu podle míry zlého úmyslu pokutováno.²⁵⁾ Analogií s filmovou cenzurou se tu objevuje hned několik – počínaje principem preventivní cenzury přes ničím neomezené pravomoci úřadů až po jejich obavu z odchylek mezi schváleným textem a textem předváděným.

Filmová cenzura stejně jako dohled nad obsahem jiných zábavních produkcí ležela až do roku 1912, jak víme, na bedrech úřadů I. instance, tedy na úřadech okresní politické správy, resp. policejních ředitelstvích a komisařstvích. Nezaměňujme ji s příležitostným dozorem při představeních, který byl v rukou místních policejních úřadů, hovoříme

21) Ida Wickenhauser, *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich 1895 – 1918*. Phil. Diss., Universität Wien, Wien 1967, s. 14. Cit. podle: J. Zacharová, *Kinematografie a rakouský stát*, s. 71.

22) Jan Heller, *Úvod do práva kinematografu*. Sborník věd právních a státních 13, 1913, č. 3 – 4, s. 357.

23) Tamtéž, s. 358.

24) Nařízení min. vnitra č. 452/1850 ř. z. na základě nejvyššího rozhodnutí ze dne 14. listopadu 1850.

25) Tamtéž. Srov. též Oldřich Koblížek, *Právní základ divadel*. „Program divadla Práce“ 1, 1945 – 1946, č. 1 (1. 10. 1945), s. 17.

o cenzuře preventivní. Ta spočívala ve schválení předloženého programu, jež muselo předcházet jeho prvnímu předvádění. Rozumí se jen zdánlivě samo sebou, že cenzurní akt byl spjat s předvedením schvalovaného programu. Příležitost k tomu podle výnosu českého místodržitelství ze 4. prosince 1899 skýtala ona „zkouška s přístrojem“ před úředními orgány, při níž zároveň „chrániti jest také mravně policejní stanovisko, dle toho sluší obrazy, které jsou s to porušiti veřejnou slušnost, vyloučiti“.²⁶⁾

Řada výnosů týkajících se cenzury v Čechách, na Moravě i ve Slezsku, jakož i v ostatních korunních zemích z období před rokem 1912 svědčí ovšem o tom, že tento model v praxi příliš nefungoval. Není úplně jisté, zda úřady skutečně trvaly vždy a za všech okolností na zkušebním promítání či zda se někdy nespokojily jen s předloženým seznamem titulů. Majitel licence byl pak při žádosti o povolení představení povinen předložit místnímu policejnímu úřadu seznam předváděných filmů potvrzený okresním úřadem. Protože však místodržitelské výnosy opakovaně zdůrazňují, že předváděný program musí být identický s programem schváleným,²⁷⁾ je zřejmé, že někteří majitelé licencí schválený program bez úředního souhlasu obměňovali anebo pod schváleným titulem uváděli jiný film. V rámci daného modelu měl takové případy zachytit místní policejní dozor. K tomu je třeba ještě poznamenat, že až do roku 1912 neexistoval žádný jiný způsob, jak dostat nabídku filmů na trhu pod nějakou systematictější kontrolu. Pohybujeme se v období krátkometrážní dramaturgie, kdy program filmového představení tvořilo deset až patnáct zhruba sto či dvousetmetrových filmů. Každá půjčovna přicházela každý týden s několika novinkami. Ke zmapování nekonečné záplavy filmů úřadům zcela chyběly nástroje i elementární informační kanály. Teprve s rozvinutím půjčovenského systému a s pravidelnou týdenní inzercí hlavních distributorů ve filmových časopisech mohl nejen kinař, ale i úředník získat ucelenější představu o tom, jaké filmy přicházejí na trh. Ministerské nařízení č. 191/1912 platné od 1. 1. 1913 pak zřízením povinného cenzurního katastru u zemských úřadů (§ 20) zavádí systematickou evidenci veškerých filmů propuštěných k veřejnému předvádění v dané korunní zemi.²⁸⁾

Další nedostatek modelu z období do roku 1912 spočíval v mnohosti cenzurujících úřadů a tedy i mnohosti uplatňovaných kritérií. Prozrazuje to moravský výnos z 23. prosince 1909:

„[...] zdá se, že některé nižší úřady v censurování a kontrole kinematografických představení nepostupují s požadovanou přísností a přikazovaným pochopením, čímž je poškozována veřejná mravnost a výchova. Ona okresní hejtmanství, která chtějí postupovat přísněji, jsou přiváděna do nepříjemného stavu, v němž je od majitelů biografů vždy znovu poukazováno na to, že určitý kus byl uveden již tam a tam bez zákazu.“²⁹⁾

26) Výnos c. k. místodržitele v Čechách ze dne 4. prosince 1899, č. 170.040-md; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, u čj. 38941/1911.

27) Např. výnosy c. k. místodržitele v Čechách z 31. 3. 1908 a ze 7. 11. 1911 nebo výnos c. k. místodržitele na Moravě z 23. 12. 1909; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, u čj. 38941/1911.

28) Katastr obsahoval jméno a adresu žadatele o cenzuru, výrobce filmu, délku filmu, „označení filmu“ (tj. žánr), obsah filmu, formu povolení (přístupnost mládeži, podmíněčnost povolení) a datum rozhodnutí. Viz J. H o r a, *Filmové právo*, s. 128. Cenzurní katastry českých zemí z období do roku 1918 se zatím nepodařilo v archivech nalézt.

29) Výnos c. k. místodržitele na Moravě z 23. 12. 1909; tamtéž.

Toto „chaotické“ chování úřadů kritizovali ovšem i majitelé kin, kterým rozmanitost kritérií komplikovala život a v konečném důsledku i způsobovala finanční ztráty. Neměli totiž žádné záruky, že budou moci odpromítat jinde (třeba i v sousedním okresu) běžně uváděný film, který si proto v dobré víře objednali.³⁰⁾ Ale ani ideální koordinace okresních cenzorů by tento problém nevyřešila, neboť některé zemské úřady přímo vyžadovaly diferencovaný přístup. Citovaný moravský výnos výslovně říká:

„Obzvláště budiž dbáno povahy obecnstva a ostatních poměrů místních, za kterých se má představení konati. Podle okolností lze, koná-li se představení ve velkém městě, upustiti od zakročení, kdežto dle mravů a obyčejů na venkově snad právem totéž představení, které by se tam dělo před obecnstvem docela jiné hodnoty, by mohlo býti zakázáno.“³¹⁾

Z této strategie dvojího metru zohledňující místní poměry, je zřejmé, že obchodní a provozní důsledky diferencované okresní cenzury zemské úřady vůbec nebraly v potaz. Právě takovéto postoje státní správy ovšem posilovaly spolčovací aktivity kinematografických kruhů, neboť jedině reprezentativní oborová organizace mohla na úřady vyvíjet účinný tlak za účelem nějaké změny.

Filmovou cenzuru tedy vykonávaly okresní úřady, ale je třeba zmínit ještě druhou zúčastněnou stranu, tedy toho, kdo byl povinen filmy k cenzuře předkládat neboli o cenzuru požádat. Tato povinnost zpočátku zcela logicky příslušela majitelům kinematografů, a to nejen kvůli dikci platných předpisů, které za produkci činily plně zodpovědným po všech stránkách držitele licence. Výrobce filmů (zpravidla navíc zahraniční) jednoduše nepřipadal v úvahu a žádný jiný článek v předindustriálním období kinematografie neexistoval. Filmový obchod tehdy spočíval v přímém nákupu filmů od výrobce nebo od jiného majitele kinematografu. Tento model mohl fungovat pouze tehdy, kdy hlavním odběratelem filmů byla cestovní kina. Jakmile se však začala šířit kina stacionární, přestal mít nákup filmů do osobního vlastnictví majitele kina smysl, neboť ten jej nemohl obchodně zhodnotit. Proto se přibližně od let 1906 – 1907 začíná formovat nový model, v němž do vztahu výrobce – kino vstupuje jako prostředník půjčovna. Výrobci přestávají filmové kopie prodávat, problém distribuce svých výrobků přenášejí na půjčovny a ty kinům filmy za stanovený poplatek na přechodnou půjčují. Obchod filmy se tak od základu mění – namísto prodeje filmové kopie do vlastnictví (jako je tomu s knihami, obrazy apod.) nabízí se nyní za úplaty možnost krátkodobého předvádění filmu.³²⁾ Obchod filmy se tak přizpůsobil progresivním aktérům odbytu – stálým kinům.

Cenzurní model však krok s vývojem nadržel. Majitelé stálých kin s týdně obměňovaným programem tak každý týden předkládali nový program ke schválení a nejenže tak prošla řada filmů v rámci země mnohonásobnou okresní cenzurou, ale i na úrovni okresu se jistě úředníci opakovaně setkávali s tímtež titulem. Bylo tedy otázkou času, kdy se tento zastaralý nepraktický systém účelně modifikuje. Prozradíme již nyní pointu, je beztak dobře

30) Tuto situaci líčí přípis českému místodržitelství zasláný severočeskými majiteli kin z jejich shromáždění v Teplicích dne 5. října 1911. Text přípisu srov. *Die Versammlung der nordböhmischen Kollegen in Teplitz*. „Kinematographische Rundschau“ 1911, č. 188 (15. 10.), s. 5n.

31) Výnos c. k. místodržitele na Moravě z 23. 12. 1909; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, u čj. 38941/1911.

32) Srov.: Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907 – 1912*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar 1994, s. 47–65; Peter Bächlin, *Film jako průmysl*. Filmový ústav, Praha 1966, s. 16.

známa: na základě ministerského nařízení ze dne 18. září 1912, č. 191 ř. z., se počínaje 1. lednem 1913 výkon cenzury přesune z úřadů I. instance na úřady II. instance, tj. z úrovně okresní na zemskou. Nařízení sice nestanoví, kdo má být žadatelem, ale i v této záležitosti nastane z logiky věci změna – o získání cenzurního povolení se začnou postupně starat půjčovny, neboť nevyřízené povolení by film v očích majitelů kin handicapovalo. Těmto změnám ovšem předcházelo několik let diskusí, stížností, memorand, občas i dílčích kroků kýženým směrem. K takovým patří zavedení předběžné cenzury (Vorzensur) ve Vídni v listopadu 1907. Dvě největší zdejší půjčovny, vídeňské filiálky Pathé a Gaumont, tehdy zavedly pravidelné předvádění svých filmů „na zkoušku“ pro úředníky policejního ředitelství a majitelům kin pak půjčovaly pak již zcenzurované filmy. Když ti pak překládali své programy policejnímu ředitelství k cenzuře, měli již úředníci usnadněnou práci. Cenzurovali pouze zbývající filmy ostatních půjčoven.³³⁾ Rozhodnutí vídeňské cenzury začaly posléze, zdá se, akceptovat i jiné okresní úřady. Mimochodem tato praxe má jistý precedens opět v divadelním řádu, kde § 4 stanoví, že „díla divadelní ale, která s povolením byla již provozována na některém divadle hlavního města země korunní, nemají k dalšímu provozování na některém jiném divadle též země korunní potřebí nižádného nového povolení“.³⁴⁾

Bylo zřejmé, že filmová cenzura vyžaduje vyšší míru centralizace, než jakou skýtala okresní úroveň, a v praxi se také objevily jisté tendence takovou změnu zavést. Iniciativa přišla v tomto směru od zemské vlády slezské, která na toto téma korespondovala s Prahou i Vídni.³⁵⁾ Zatímco moravské místodržitelství zůstávalo toho názoru, že filmová cenzura má i nadále příslušet okresním úřadům,³⁶⁾ shodovala se Praha s Opavou v přesvědčení, že se má přenést buď na celostátní úroveň (akceptací verdiktů vídeňské policejní cenzury /Opava/, nebo zřízením centrálního cenzurního sboru ve Vídni /Praha/), nebo alespoň na úroveň zemskou.³⁷⁾ Zemská vláda slezská dokonce – ke zděšení majitelů kin ovšem – začala již v tomto směru podnikat určité kroky. Údajně od 1. října 1911 měli všichni držitelé licencí ve Slezsku zasílat filmy k cenzuře do Opavy, což by samozřejmě zvyšovalo jejich náklady na půjčovné, neboť by filmy potřebovali na dobu o několik dní delší.³⁸⁾ Tyto snahy

33) Srov. Michael Achenbach, *Die Geschichte der Firma Saturn und ihre Auswirkungen auf die österreichische Filmzensur*. In: Michael Achenbach – Paolo Caneppele – Ernst Kieninger, *Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematographie*. Filmarchiv Austria, Wien 1999, s. 99. Okresní úřady nebyly samozřejmě zařízeny na promítání filmů, takže úředníci museli docházet do příslušných kin.

34) Nařízení min. vnitra č. 452/1850 ř. z.

35) V dopise z listopadu 1911 se praví, že k této korespondenci došlo již před delší dobou. Zemský prezident slezský ministerstvu vnitra ve Vídni, Opava 9. 11. 1911; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 560/1912.

36) Moravský místodržitel ministerstvu vnitra ve Vídni, Brno 21. 11. 1911; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 560/1912.

37) Zemský prezident slezský ministerstvu vnitra ve Vídni, Opava 9. 11. 1911; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 560/1912. České místodržitelství ministerstvu vnitra ve Vídni, Praha, 31. 1. 1912; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 4096/1a/1912.

38) *Zensur in Schlesien*. „Kinematographische Rundschau“ 1911, č. 186 (1. 10.), s. 2n. Nepodařilo se prozatím ověřit, zda bylo toto opatření skutečně zavedeno. V přípisu zemské vlády slezské ministerstvu vnitra ve Vídni ze dne 9. listopadu 1911 se pouze hovoří o tom, že za účelem sjednocení cenzury již byly podniknuty jisté kroky k aktivování zemské zkušební komise. ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 560/1912.

nicméně korespondovaly s obecným zájmem majitelů kin řešit stávající nevhodný model cenzurního řízení. Majitelé kin v severních Čechách například odeslali ze svého shromáždění v Teplicích 5. října 1911 pražskému místodržitelství dopis, v němž navrhovali, aby vídeňská cenzura byla platná i pro české království. Z jejich pohledu by to mělo i tu výhodu, že se filmy ve Vídni cenzurují se čtrnáctidenním předstihem před uvedením do kin, takže by pražské místodržitelství mohlo mít včasný přehled o nových filmech a ty by pak mohly být bez problému v Čechách nasazovány do kin jako skutečné novinky. Jako schůdnou, byť horší variantu uvedli severočestí majitelé kin také zřízení zemského cenzurního sboru v Praze.³⁹⁾

Obecně se dá říci, že s prudkým rozmachem kinematografu a s nezadržitelným růstem jeho společenského vlivu zesílil zároveň koncem první dekády století odpor proti biografu, a to zejména ze strany školských a osvětových kruhů a organizací pro péči o děti a mládež. Proto se úřady státní správy snažily dostat cenzurními nástroji programy kin pod důslednější kontrolu. I v českých zemích můžeme tento trend na výnosech zemských úřadů zřetelně sledovat. České země si dokonce počínaly agilněji než jiné. Ze 7. září 1911 pochází ostrý výnos českého místodržitelství nařizující přísnou cenzuru filmových dramat. Zcela nepřijatelné jsou podle tohoto výnosu filmy ve stylu krvavých a strašidelných románů, dále pobuřující filmy aktuálně politické a konečně filmy urážející mravnost a ohrožující mravní výchovu mládeže. Výslovně jsou zde zakázány tzv. „pánské“ či „pařížské“ večery s erotickým programem. Vůbec pak měly být povolovány pouze takové programy, které mohou být navštíveny kýmkoliv, jmenovitě i mládeží.⁴⁰⁾ Jak plyne z citovaného přípisu severočeských majitelů kin ze dne 5. října 1911, pochopily některé úřady tuto vyhlášku v tom smyslu, že mají pro jistotu zakazovat všechna dramata. Tak se stávalo, že zatímco v jednom okresu bylo nějaké drama automaticky zakázáno, v sousedním okresu se naopak běžně hrálo a bylo třeba přístupné i školní mládeži.⁴¹⁾ Zemská vláda slezská sáhla ještě k jinému druhu regulace, a to k úřednímu stanovení „dramaturgických“ zásad programu, resp. jeho proporcí. Podle výnosu ze 7. září 1912 mohly hrané filmy (zajisté, že jen poučné a výchovné) tvořit pouze polovinu programu, druhou pak měly naplnit filmy přírodní a aktuality.⁴²⁾

Největší cenzorskou pozornost úřadů poutala právě různá kriminální a jiná nervy drásající či senzacechtivá dramata, jimž kritikové biografu přisuzovali zhoubný vliv na veřejnou morálku, ale zejména na mládež. Růst kriminality před první světovou válkou byl dáván za vinu právě biografům a brakové literatuře, ovšem obě tyto formy zábavy získaly mezi mládeží mimořádnou oblibu, a staly se proto noční můrou školských a výchovatelských kruhů. Obě také byly v kritických komentářích těchto kruhů spojovány, což kinům na společenském kreditu určitě nepřidalo. V některých zemích nabyl boj proti

39) *Die Versammlung der nordböhmisches Kollegen in Teplitz*. „Kinematographische Rundschau“ 1911, č. 188 (15. 10.), s. 5n. K tržním aspektům stáří uváděných filmů srov. C. Müller, *Frühe deutsche Kinetographie*, s. 53 – 55.

40) Výnos c. k. místodržitele v Čechách, Praha 7. 9. 1911; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 38941/1911.

41) *Die Versammlung der nordböhmisches Kollegen in Teplitz*. „Kinematographische Rundschau“ 1911, č. 188 (15. 10.), s. 5n; Karl Juhasz, *Zensur in Aussig*. „Kinematographische Rundschau“ 1912, č. 211 (24. 3.), s. 3.

42) Srov. Z. Štábla, *Data a fakta...* Sv. 1, s. 204.

brakové literatuře a filmu institucionalizované podoby. Zvláště v Německu se koncem prvního desetiletí rozvinulo vlivné hnutí za reformu kina (Kinoreformbewegung), v němž se výrazně angažoval například spolek Wort und Bild (Slovo a obraz) a které mělo velký ohlas i v Rakousku, Itálii, Anglii či ve skandinávských zemích.⁴³⁾ Bylo dokonce provázeno i kroky zákonodárnými, jak dokládá například výnos bavorského ministerstva vnitra ze 14. ledna 1911. V této normě o brakové literatuře je příznačně jeden rozsáhlý odstavec věnován rovněž kinematografickým představením. Obdobně jako v pražském výnosu o cenзуře ze dne 7. září 1911 i zde měla snížit, ne-li vyloučit, pravděpodobnost výskytu nevhodných či nepřipustných filmů zásada, že všechna představení musí být přístupná všem věkovým kategoriím a že žádná představení jen pro dospělé nejsou povolena.⁴⁴⁾ Ještě více ovšem o splývání filmu s brakovou literaturou v dobovém hodnocení vypovídá zákon bernského kantonu ve Švýcarsku ze dne 10. září 1916, kde do standardní normy o kinematografech (koncese, provoz kina, kontroly atd.) byla začleněna opatření proti brakové literatuře.⁴⁵⁾

Zcela specifickou kapitolu raných dějin kinematografie představují erotické filmy často inzerované jako filmy „pikantní“ a uváděné v rámci tzv. „pánských večerů“ nebo též „pařížských večerů“. Jejich doménou se stala cestovní kina, v nichž tvořily víceméně stabilní složku repertoáru. Postoj úřadů k takovýmto produkcím byl sice – zdálo by se – jednoznačný (alespoň tak působí rozhodná díkce místodržitelských výnosů), nicméně na okresní úrovni panovaly zřejmě poměry přece jen liberálnější. Nasvědčuje tomu zcela otevřená inzerce v lokálním tisku, ba i příklady úředně schválených erotických programů.⁴⁶⁾ Uvádění erotických filmů s sebou vždy neslo určité riziko a někdy mívalo i soudní dohru, která končila pokutou či několikadenním vězením. Ovšem kvůli zaručenému zisku majitelé cestovních kin toto riziko znovu a znovu podstupovali. V Čechách k tomu měli ztížené podmínky. Již z roku 1902 pocházel místodržitelský výnos, který v souvislosti s případem žateckého kinematografisty Franze Josefa Oesera takové programy výslovně zakázal. V Jablonci nad Nisou stanul Oeser dokonce před soudem a měl být za veřejné předvádění filmu LÍBAJÍCÍ ŽENY (KÜSENDE FRAUEN) odsouzen ke 48 hodinám vězení.⁴⁷⁾

43) Srov.: Lajos Körmeny Ékes, *A mozi*. Singer és Wolfner, Budapest 1915 (nepublikovaný slovenský překlad je uložen v knihovně Slovenského filmového ústavu); Thomas Schorr, *Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts „Der Kinematograph“ (1907 – 1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten*. Phil. Diss., Universität der Bundeswehr, München 1990; Jörg Schweinitz (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914*. Reclam-Verlag, Leipzig 1992, s. 55 – 143.

44) Výnos min. vnitra ze dne 14. 1. 1911, č. 2210/13. „Amtsblatt der k. Staatsministerien des königlichen Hauses und des Äußern und der Innern. Königreich Bayern“ (München) 1911, č. 3 (26. 1.), s. 26 – 28. Viz též ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 11615/1912. Náklady jednotlivých titulů kolportážní literatury dosahovaly v Německu tou dobou i několika milionů výtisků. Srov.: Walter Panofsky, *Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte*. Konrad Triltsch Verlag, Würzburg 1944, s. 22.

45) Zákon ze dne 10. 9. 1916 o kinematografech a opatřeních proti brakové literatuře a prováděcí nařízení ze dne 13. 6. 1917 k tomuto zákonu; ÖStA, AVA – Unterricht, fasc. 471a, 2 D 2, příloha k čj. 1434/24.

46) K tomu srov. Ernst Kieninger, „Herrenabende“ – *Erotik im Wanderkino*. In: M. Achenbach – P. Caneppele – E. Kieninger, *Pojektionen der Sehnsucht*, s. 43 – 73.

47) Der Komet, č. 954, Pirmasens, 4. 7. 1903. Podle: E. Kieninger, „Herrenabende“ – *Erotik im Wanderkino*, s. 55.

Oeserovu obhájci se po odvolání podařilo docílit zproštění obvinění, ale české místodržitelství Oeserovi tak jako tak odňalo licenci.⁴⁸⁾ Takové epizody se mohly majitelům cestovních kin stát osudné, neboť licence mohli získávat pouze bezúhonní občané. Na Oeserovu kariéru to snad trvalejší dopad nemělo, v branži působil i nadále. Do stálých kin pronikaly erotické filmy v mnohem menší míře; riziko udání zde bylo vyšší stejně jako finanční ztráta v případě odnětí licence. Do hry rovněž zasáhla skutečnost, že koncem prvního desetiletí 20. století se už u majitelů stálých kin začala projevovat ambice změnit k lepšímu obraz biografu a tedy i celkový sociální status kina. Prakticky podbíživých jarmarečních zábav již do obrazu řádných „divadelních“ živnostníků nezapadaly.

Paradoxně právě erotickými filmy počíná se ovšem v Rakousku pravidelná filmová výroba. Stalo se tak zásluhou vídeňské společnosti *Saturn*, která v letech 1906 – 1910 zásobovala rakouský trh erotickými filmovými produkty a měla s nimi úspěch i v zahraničí. Společnost mimochodem založil a vedl rodák z Javorníku ve Slezsku Johann Schwarzer (1880 – 1914), její činnost však ukončil rozsudek zemského soudu ve Vídni, který nabyl právní moci 15. února 1911.⁴⁹⁾ Také jiné stopy míří do českých zemí. Schwarzer udržoval kontakty s Dominikem Morgensternem, majitelem prvního stálého kina v Brně a vydavatelem jednoho z nejstarších filmových časopisů *Anzeiger für die gesamte Kinematographen-Industrie* (1907 – 1908). Morgenstern patřil k pravidelným odběratelům Schwarzerovy produkce, pořádal „pařížské večery“ i ve stálém kině a nerozpakoval se ani inzerovat je ve svém časopise.⁵⁰⁾ Jak dokládají opakované inzeráty, působil jeho podnik The Empire Bio Co. v centru Brna i jako půjčovna angažující se právě v exploataci erotických filmů.⁵¹⁾ Činnost společnosti *Saturn* provázely skandály a není vyloučeno, že výnos moravského místodržitele z 23. prosince 1909 o zpřísnění kontroly zábavních produkcí z hlediska mravnosti s těmito skandály souvisel a že jej nepřímo iniciovaly i aktivity Morgensternovy. Na základě tlaku policejního ředitelství v Brně Morgenstern od října 1909 již „pařížské večery“ nepořádal. Jeho jméno však již znaly i úřady ve Vídni, které si je dávaly – nikoliv neprávem – do souvislosti se společností *Saturn*, a ještě po více než dvou letech proto zpochybnily jeho účast na ústní anketě k přípravě kinematografického zákona.⁵²⁾ Éra „pánských“ a „pařížských“ večerů skončila právě kolem roku 1910, kdy většina zemských úřadů již přikročila k jejich výslovnému zákazu. V téže době, konkrétně 4. května 1910 byla také v Paříži podepsána mezinárodní úmluva

48) Výnos c. k. místodržitele v Čechách, 15. 11. 1902; ÖStA, AVA, MdI, k. 2171, u čj. 38941/1911. Podle výnosu udal F. J. Oeser další podnikatele, kteří takové představení pořádali, a to žateckého Edmunda Oesera a štýrského kinematografistu Louise Geniho.

49) Soud v rozsudku nařídil zničení zabavených negativů i pozitivů, jakož i reklamního katalogu společnosti *Saturn*. M. Achenbach, *Die Geschichte der Firma Saturn und ihre Auswirkungen auf die österreichische Filmzensur*, s. 92. Reedici zmíněného katalogu obsahuje citovaná publikace *Projektionen des Sehnsucht*.

50) „Anzeiger für die gesamte Kinematographen-Industrie“ 1, 1907, č. 4 (21. 10.), s. 59.

51) Srov. např. „Anzeiger für die gesamte Kinematographen-Industrie“ 1, 1907, č. 7 (7. 12.), s. 109.

52) Moravské místodržitelství však Morgensterna podpořilo, takže pozvání k anketě nakonec obdržel. Srov. koncept dopisu ministerstva vnitra moravskému místodržitelství, Vídeň 28. 3. 1912; ÖStA, AVA, MdI, k. 2172, čj. 11841/1912, a dále odpověď moravského místodržitelství ministerstvu vnitra, Brno 6. 4. 1912; tamtéž, čj. 12850/1912.

o vystavování a šíření necudných děl, která se vztahovala i na kina a jmenovitě právě na „pánské večery“.⁵³⁾

Jakkoliv se v zájmu omezení negativního vlivu na společnost úřady snažily cenzurními nástroji repertoárovou nabídku kin usměrňovat, jevíly se tyto nástroje zejména školským a výchovatelským kruhům trvale jako nedostatečné. Nadšení dětí a nezletilé mládeže pro biografy spolu s pochopitelným zájmem majitelů kin pěstovat si tuto významnou a perspektivní část „klientely“ vytvářely zneklidňující sílu, jíž bylo z pohledu státních úřadů i školských institucí třeba čelit. Problém s mládeží v kinech jako by několik let nejprve nazrával, než se objevily první razantní úřední reakce. Je tomu tak jistě jen proto, že bylo potřeba určitého času, než nové „nebezpečí“ nabylo masového rozměru, a že přítomnost tohoto problému možná zvýraznil teprve nástup stálých kin. První stálá kina v monarchii vznikla ve Vídni a v Budapešti již v roce 1903, ale teprve koncem desetiletí zasahuje tento trend i menší města a proniká do provincií.

Úřady zvolily od samého počátku velice prostou strategii – šlo o to, přítomnost dětí v kině buď zcela eliminovat, nebo alespoň minimalizovat. To – zdálo se – mělo být jistě daleko jednodušší, nežli nějaká cenzurní regulace a dozor nad programy kin. První krok tímto směrem učinilo ministerstvo kultu a vyučování již v roce 1905, a to ve školním a vyučovacím řádu pro obecné a měšťanské školy vydaném ministerským nařízením ze dne 29. září 1905, č. 159 ř. z. Podle § 79 tohoto nařízení, které pokrývalo věkovou kategorii dětí od 6 do 14 let, měly děti školou povinné povolení návštěvu výstav, divadel a jiných zábavních podniků jen v doprovodu rodičů a se souhlasem školy. Uvést tuto zásadu do praxe se ovšem ukázalo jako docela obtížné. Model předpokládal odpovědné chování nejen ze strany učitelů, ale i rodičů, potažmo ještě majitelů kin. Pokud by fungoval, sotva by došlo k oné vlně odporu proti biografům, jež kolem roku 1910 zasáhla Rakousko stejně jako jiné evropské země a jež byla motivovaná a argumentovaná v prvé řadě právě ochranou mládeže a dětí. Rakouské úřady pak ve svém postupu vůči kinům právě toto hledisko neúměrně petrifikovaly.

Diskuse z desátých let o kinu a jeho vlivu na společnost i postup rakouských správních i školských úřadů obraz celkového přijetí fenoménu filmu vlastně neobyčejně zkresluje. Je třeba mít neustále na paměti, že jde především o reakci na kolosální úspěch filmu, o reakci na šok ze závratně prudkého rozmachu kinematografie a z nedozírných společenských a hospodářských důsledků nedávno ještě „nevinné“ technické novinky. To často vedlo ke zveličování problematických stránek filmového média. Z diskuse vlastně zaznívá obava z budoucnosti společnosti formované kinematografem; filmu se zde přiznává obrovský, avšak často negativně vnímaný kulturní význam. Nicméně do kina chodily všechny společenské vrstvy všech věkových kategorií. A že lidstvo kinu doslova propadlo, to dosvědčují níže prezentované statistiky o kinofikaci. Jen v Rakousku, které navíc tento proces na rozdíl od jiných zemí regulovalo, se počet stálých kin od roku 1911 do roku 1916 prakticky zdvojnásobil.

Hlavními aktéry diskuse o kinu, která se rozvinula kolem roku 1910, byli pedagogové, vychovatelé a osvětoví pracovníci. Aspekt vlivu kina na mládež a děti celé diskusi dominoval, tam – zdálo se – páchal film nejvíce škod. Kdosi ve vzorku 250 filmů

53) Srov. Z. Š t á b l a, *Data a fakta...* Sv. 1, s. 168.

ILUMINACE

Ivan Klimeš: Kinematograf, rakouský stát a české země 1895 – 1912

RAKOUSKO							
země	hlavní město	rozloha země (km²)	počet obyvatel*	počet kin (1911)**		počet kin (1916)***	
			na 1 km²	stálá	cestovní	stálá	cestovní
Čechy (Böhmen)	Praha (Prag)	51 948	6 318 697	130		246	
			121	81	49	202	44
Morava (Mähren)	Brno (Brünn)	22 222	2 437 706	67		128	
			110	25	42	92	36
Slezsko (Schlesien)	Opava (Troppau)	5 153	680 422	28		?	
			132	10	18	32	?
Dolní Rakousko (Niederösterreich)	Vídeň (Wien)	19 823	3 100 493	167			
			156	147	20	304	?
Horní Rakousko (Oberösterreich)	Líncec (Linz)	11 984	810 246	14		28	
			68	7	7	23	5
Štýrsko (Steiermark)	Štýrský Hradec (Graz)	22 426	1 356 494	22		45	
			60	12	10	37	8
Korutansko (Kärnten)	Celovec (Klagenfurt)	10 327	367 524	1		13	
			35	1	0	10	3
Tyrolsko-Vorarlbersko (Tirol-Vorarlberg)	Innsbruck	29 286	981 949	53		?	
			34	43	10	58	?
Salcbursko (Salzburg)	Salcburk (Salzburg)	7 163	192 763	7		8	
			27	3	4	7	1
Přímoří s Terstem (Küstenland) (Primorje)	Terst (Triest) (Trieste)	7 969	756 546	47		?	
			95	44	3	60	?
Dalmácie (Dalmatien) (Dalmacija)	Zadar (Zedar) (Zara) (Zadar)	12 832	593 784	6		?	
			46	6	0	16	?
Kraňsko (Krain) (Kranjsko)	Lublaň (Laibach) (Ljubljana)	9 965	508 150	7		?	
			51	2	5	11	?
Halič (Galizien) (Halicz)	Lvov (Lemberg) (Lwów)	78 352	7 315 939	40		?	
			93	32	8	166	?
Bukovina (Bukowina)	Černovice (Czernowitz)	10 450	730 195	12		?	
			70	5	7	9	?
CELKEM				601		?	
				418	183	1027	?

* Podle sčítání lidu v roce 1900.

** Zpracováno podle údajů zemských úřadů zasílaných ministerstvu vnitra do Vídně od listopadu 1911 do února 1912 v rámci písemné ankety ke kinematografickému zákonu.

*** Podle adresáře kin sestaveného na základě údajů zemských úřadů o stavu k 30. září 1916. N. Weiler – Ernst Jordan (eds.), *Projektor. Handbuch für Kinematographie*. Kommissions-Verlag Hanns Ponner, Wien b. d. [1916 – 1917], s. F 3 – F 53. Údaje o počtu cestovních licencí pro některé země v adresáři chybí, patrně se autorům nepodařilo tyto údaje s příslušnými úřady vykorespondovat.

KINA V PRAZE A PŘÍLEHLÝCH OBCÍCH			
městská část	počet obyvatel	počet kin	počet obyvatel na jedno kino
Praha I – Staré Město	37 076	9	13 703
Praha II – Nové Město	86 250		
Praha VII	38 538	2	19 269
Praha VIII	25 869	1	25 869
Předměstí Prahy			
Královské Vinohrady	75 266	1	75 266
Žižkov	75 170	2	37 585
Smíchov	56 430	1	56 430
Vršovice	21 437	1	21 437
Přílehlé obce			
Břevnov	10 526	1	10 526
Košíře	9 039	1	9 039
Michle	7 814	1	7814
Nusle – Pankrác	34 972	2	17 486
Počet obyvatel Prahy a přílehlých obcí (1910)			511 430

Zpracováno podle statistiky, kterou zaslal předseda pražské sekce Říšského svazu majitelů kinematografů v Rakousku redakci časopisu Kinematographische Rundschau. (*Zur Lizenzfrage*. Kinematographische Rundschau 1911, č. 191 /5. 11./, s. 4.).

**Počet obyvatel ve městech českých zemí
podle sčítání lidu v roce 1910***

(v tisících)

Město	1910	(1991)
Praha	224	(1214)
Královské Vinohrady	77	-
Žižkov	72	-
Smíchov	51	-
Nusle	31	-
Brno	126	(388)
Plzeň	80	(173)
České Budějovice	44	(97)
Ústí nad Labem	39	(100)
Moravská Ostrava	37	(327)
Liberec	36	(102)
Opava	31	(63)
Jablonec nad Nisou	30	(46)
Prostějov	30	(50)
Cheb	27	(32)
Teplice	27	(53)
Jihlava	26	(52)
Most	26	(71)
Olomouc	22	(106)
Pardubice	20	(95)
Přerov	20	(51)
Chomutov	19	(53)
Kladno	19	(72)
Znojmo	19	(40)
Karlovy Vary	17	(56)
Karviná	17	(68)
Kolín	17	(31)
Kutná Hora	16	(21)
Mladá Boleslav	16	(44)
Trutnov	16	(32)
Litoměřice	13**	(26)
Příbram	13	(36)
Šumperk	13	(30)
Česká Lípa	12	(39)
Děčín	11	(55)
Hradec Králové	11	(100)
Tábor	11	(36)
Třebíč	11	(39)
Frydek	10	(64)
Orlová	8	(36)
Vsetín	8	(30)
Třinec	4	(45)
Zlín	4	(85)

Podle: *Dějiny obyvatelstva českých zemí*. Mladá fronta, Praha 1998, s. 327.

* Města, která v roce 1991 překročila 30 000 obyvatel, a dále Kutná Hora a Litoměřice.

** Podle sčítání lidu v roce 1900.

v Německu napočítal 97 vražd, 40 sebevražd, 51 cizoložství, 18 svedení, 22 únosů (tuto bizarní statistiku v Čechách příznačně prezentoval církevní časopis – Věstník katolického duchovenstva).⁵⁴⁾ V českých zemích odstartoval diskusi v roce 1910 ostrý článek pražského učitele Petra Dejmků příznačně nazvaný *Děti v brlohu*.⁵⁵⁾ Reprezentoval krajní křídlo odpůrců kina a vyburcoval okresní školní rady k restriktivním aktivitám. V některých českých okresech byla dokonce návštěva kin dětmi (po vzoru vídeňské školní rady) na přechodnou dobu úplně zakázána. Tento proud prezentoval kino jako veřejného nepřítele, jako školu zločinu a před první světovou válkou se s ním setkáme snad ve všech evropských zemích.⁵⁶⁾ Kinu byl přičítán hlavní podíl na všeobecném růstu kriminality a soudci takovému hodnocení dodávali argumenty svědectvími ze soudních síní – zločinci prý často vysvětlovali a obhajovali své trestné činy neblahým vlivem kina.⁵⁷⁾ Tomuto proudu šlo v podstatě o to, aby z programů kin zmizela kriminální dramata, případně strašidelné filmy, což se v českých zemích podařilo, jak už řečeno, na přechodnou dobu prosadit i do některých úředních předpisů.⁵⁸⁾ Ovšem ani v regulaci dětské návštěvnosti, ani v snahách o regulaci programové nabídky kin nedosahovaly pedagogické a výchovatecké kruhy v každodenní praxi výsledků, které by je uspokojily. Proto vyvíjely tlak na zemské i vídeňské centrální úřady, aby byl provoz kin jasně a přísně regulován z centra, jednotnou právní normou. Tou se po roční přípravě – po uspořádání písemné ankety pro zemské úřady a ústní ankety pro všechny zainteresované strany⁵⁹⁾ – stalo ono

54) *Jaký obraz podává kinematograf o ženě*. „Věstník katolického duchovenstva“ 13, 1913, č. 9 (25. 1.), s. 133.

55) Dejmek popsal program a průběh jednoho dětského filmového představení v „novější pražské čtvrti“ z 13. února 1910. Program nazval „morálním hnojem“. „Pornografie! Glorifikace zločinu! Krvák! Sprostota! Hnus! Nejhorší odpadky velkoměstských špatností předkládají se dětem co estetická strava! Cy-nický paskvil heslu: Umělecká výchova do škol! Otupování přirozeného jemnocitu a zesurovování dětské duše! Nejhorší zločin, jaký lze spáchat, protože děje se na nerozumných a bezbranných dětech. [...] Bude asi podobných brlohů v Praze více. Biji tedy na poplach, abych vyburcoval hlavně rodiče, školu – policii? Ne – pražskou policii ne! Ušlechtilost, vkus a krásu budeme už dle všeho nuceni obhajovati si sami.“ Petr D e j m e k, *Děti v brlohu*. „Národní listy“ 50, 24. 2. 1910, č. 55, s. 2.

56) M. Hendrykowska jej například zaznamenává v Polsku. Srov.: Małgorzata H e n d r y k o w s k a, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przelomu stuleci 1895 – 1914*. Oficyna wydawnicza, Poznań 1993, s. 139n.

57) Právě spojování kina s růstem kriminality vedlo ministerstvo vnitra k tomu, že v § 16 min. nař. č. 191/1916 zapojilo do filmové cenzury také soudy. Čtyřčlenné cenzurní poradní sbory při zemských úřadech se měly skládat z jednoho zástupce zemské školní rady, dvou zástupců lidumilných korporací, „které se obírají osvětou nebo péčí o mládež“ a jednoho soudcovského úředníka jmenovaného na návrh prezidenta vrchního soudu. J. H o r a, *Filmové právo*, s. 108 – 110.

58) Snahy o restriktivní regulaci žánrové nabídky kin ze strany úřadů se neobjevovaly jen kolem roku 1910. Ještě v roce 1916 byla kupříkladu ve Slezsku na několik měsíců zakázána veškerá kriminální a detektivní dramata. Srov. výnos c. k. zemského prezidenta ve Slezsku povolující opětovné uvádění detektivních filmů, Opava, 25. 11. 1916; Zemský archiv v Opavě, fond Zemská vláda slezská, k. 5146, inv. č. 2410, sign. XIII/121 / XII/K-1, složka Censura filmů, čj. 350/3/1916.

59) Z ústní ankety existuje tiskem vydaný stenografický protokol – *Stenographisches Protokoll der Enquete über das Kinematographenwesen*. Wien 1912; ÖStA, AVA, MdI, k. 2173, čj. 19167/1912. Podrobně se jejím průběhem zabývala ve své diplomové práci *Kinematografie a rakouský stát* Julietta Zacharová.

ministrské nařízení z 18. září 1912 č. 191 ř. z., norma, s níž bude česká kinematografie spjata až do roku 1941.⁶⁰⁾

Ve srovnání s jinými zeměmi tedy čelila kinematografie v Rakousku ve svých počátcích četným bariérám, které brzdily rozmach oboru a zpomalovaly proces jeho industrializace. Projevilo se to zejména v oblasti kin, vůči nimž si rakouské úřady uchovávaly více méně nedůvěřivý vztah, jaký si v 19. století pěstovaly k nejrůznějším periferním kočovným zábavním podnikům. Kino byl podnik úřady trpěný, nikoliv podporovaný. Sociální status jeho majitele se sice začal s rozvojem stálých kin zvolna proměňovat, ale na postavení majitele kina tváří v tvář úřadu to mnoho nezměnilo, neboť jeho práva byla nulová, zatímco úředníková moc díky licenčnímu systému absolutní. Paradoxní je, že se na této regulaci vydatně podíleli prostřednictvím Říšského svazu majitelů kin v Rakousku sami kinaři, kteří této restriktivní politiky úřadů využívali k oslabování konkurenčního prostředí ve vlastních řadách.

Vztahu rakouského státu ke kinematografii dominuje až do první světové války hledisko policejní. Jiné zřetele jako kulturní či hospodářské nebyly brány příliš v potaz či alespoň ne do té míry, aby našly své vyjádření – jako se to stalo například v případě švédského zákona z roku 1911⁶¹⁾ – v paragrafech min. nař. č. 191/1912. Jinými slovy neprosadily se do formování nového právního rámce oboru, který také v nejobecnější rovině žádné podstatné změny v postoji státu ke kinematografii nepřinesl a jen potvrdil dosavadní restriktivní kurs.

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Vystudoval hudební a divadelní vědu na FF UK v Praze (1976 – 1981), po studiích pracoval v Čs. filmovém ústavu nejprve jako redaktor odborné literatury, poté jako vědecký pracovník. V současné době vede oddělení teorie a dějin filmu NFA a zároveň působí jako odborný asistent na katedře filmové vědy FF UK. V *Iluminaci*, ve *Filmovém sborníku historickém*, *Filmu a době* aj. publikoval řadu studií z dějin české kinematografie a jejích kulturněhistorických kontextů; pro *Iluminaci* rovněž připravuje edice historických pramenů. Téma vztahu kinematografie a státu v období do roku 1945 tvoří v poslední době těžiště jeho badatelského zájmu.

(Adresa: Národní filmový archiv, oddělení teorie a dějin filmu,
Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

Poznámka autora

Tato studie vznikla díky podpoře Research Support Scheme (grantový projekt RSS č. 325/1999) a autor tímto využívá příležitosti k poděkování této instituci.

60) K tomuto nařízení srov.: J. H o r a, *Filmové právo*, s. 23 – 169; I v a n K l i m e š, *Majitelé kin a rakouská státní správa 1912 – 1918*. „*Iluminace*“ 10, 1998, č. 3, s. 171 – 179; *Rezoluce a memoranda majitelů kin v Rakousku 1912 – 1918*. „*Iluminace*“ 10, 1998, č. 3, s. 180 – 202; J. Z a c h a r o v á, *Kinematografie a rakouský stát*, diplomová práce.

61) Srov. A l b e r t H e l l w i g, *Das schwedische Kinematographengesetz vom 22. Juni 1911 nebst Ausführungsverordnung in ihrer Bedeutung für die Reform der Filmzensur in den deutschen Bundesstaaten*. „*Annalen des Deutschen Reichs für Gesetzgebung und Verwaltung und Statistik*“ 1912, č. 7, s. 481 – 490.

S U M M A R Y

THE CINEMATOGRAF IN AUSTRIA AND THE BOHEMIAN COUNTRIES, 1895 – 1912

Ivan Klimeš

The Austrian state's attitudes towards cinematography initially derived most notably from its approach to cinema theatres, whereas matters related to film production and business did not preoccupy the Austrian government until the outbreak of the First World War and its concern with the concomitant development of film propaganda and restrictions imposed on cinematic operations from enemy nations wishing to enter the Austrian film market. Austrian authorities would enforce vis-a-vis cinema theatres a restrictive policy that was entirely in consonance with the Court Decree of 1836 on the control of travelling entertainment productions, whose provisions were binding for cinema operations as well. Even the introduction of a new nationwide legal norm in 1912 (Ministerial Ordinance No. 191, of 18th September, 1912), which introduced a novel emphasis on the existence of permanent cinema houses, failed to change that underlying principle. As an administrative tool with which to control the nascent branch, the authorities had at their disposal a system of short-term licences whose renewal was not contingent on any legal claim. The licences issued by land authorities entitled their holders to stage public cinematic productions within the administrative boundaries of each of Austria's crown lands. In the early years, applicants for the licence still included a good many aliens, chiefly from Germany, but also from France. As more and more people became interested in obtaining licence, the presence on the market of foreign operatives (as well as, notably, their applications' chances for success) dwindled, since the authorities would tend to favour applicants from the corresponding lands. Moreover, from the 1910s onwards, the licence-granting policy came to reflect an ever stronger preference for collective applications by municipalities and associations, to the detriment of individual applicants. Licences were then granted for the period of one year (or between three and four months in the cases of aliens). To make things worse, each subject was licenced to operate a single cinema theatre at a time, and consequently neither individuals nor corporate bodies were able to build up cinema networks, a practice that was indeed commonplace abroad. This government policy slowed down the process of industrialization of cinematography in Austria, and resulted in the country's general lagging behind those nations where similar restrictions did not exist (such as Germany, France and others), all of that at a time which witnessed the historic seminal shaping of profiles of all the individual nations present on the international scene. The said government policy's retrograde effects were likewise felt in the process of emergence of national cinematographies evolved by the various nongoverning ethnic groups in the provinces (for instance, in Bohemia and in Galicia). Actually, comparative study of legal environments in which the nascent industry evolved in various countries (Austria, Germany, Britain, Sweden, Spain, Switzerland, Belgium, and Hungary), has revealed the enormous relevance of this particular factor to the "launching" of national cinematographies. This has so far remained a less than charted territory, and yet one offering more than a few prospective themes for comparative research conducive to the study of existential prerequisites for the birth of national cinematographies.

Apart from a licence, the organizer of public film productions needed two more permits: one from the regional authority, whereby he was granted a general approval of his operating within the region's boundaries; and another one from the local communal authority in the actual place where the film productions were to be staged. Thus film productions were contingent on the operator's obtainment of three different permits, on the land, regional, and local communal levels. This three-tier system of authorization was modified after the issuance of Ministerial Ordinance No. 191/1912, to the effect that the affirmative processing of an application for licence alone was contingent on previous approval by regional authority and local government in the commune where the given cinema house was to be set up, whereas no further permits were needed related to the operation of the cinema. Despite considerable efforts deployed by cinema operators, the ministerial

ordinance in question failed to incorporate any claim to either an extension of the licence, or at least its longer-term validity. Even after 1912 then, cinema theatre licences continued to be issued for a period of one year only.

Film censorship, like its theatre counterpart, was conceived along preventive lines. Up until 1912, judgment concerning the acceptability of film programmes was within the sphere of competence of First Instance authorities, that is, regional government offices. Films were censored by regional government officers to whom cinema proprietors were required to show their programming prior to projection. For their part, local police organs charged with supervision over projections were supposed to keep an eye on the cinema house operator's projecting only authorized programmes, not modifying it unless so authorized by the regional authority. Consequently, most of the films distributed on Austrian territory passed through multiple regional censors' hands, often with different verdicts, as the government policy was that in the process of approving film programmes, authorities should take into account the specific character of each given locality (most notably, the difference between urban and rural communities). Cinema proprietors and film producers strove for the introduction of a centralized censors' office whose verdicts would have been valid throughout Austria; however, that would have affected the competences of the individual crown lands, wherefore the Interior Ministry refuted that option for political reasons, among others. By Ministerial Ordinance No. 191/1912, film censorship was transferred from First Instance (regional) authorities onto Second Instance (land) ones, which came to incorporate – by analogy with the system already established in the theatrical sphere – four-member boards of censors, each comprised of one representative from Land School Council, two from educational and cultural organizations, and one magisterial official. Until 1912 films had been submitted for censorship by cinema-theatre owners themselves, but later on, with the development of film lending libraries as a new subject of film business, there emerged the practice, which was eventually to become thoroughly standard, of films being submitted for censorship by lending companies which in their turn distributed films that had already been centrally passed by censors in Vienna.

The Austrian state's attitude towards cinematography was dominated until the First World War by policing criteria. Other aspects, including cultural and/or economic ones, were not taken too seriously, at least not seriously enough to project – as they had done for instance in the case of a law enforced in Sweden, in 1911 – into the provisions of Ministerial Ordinance No. 191/1912. In other words, they did not find their way into the process of formation of a new legal framework for the industry, which accordingly failed by and large to usher in anything like substantial changes in the government's attitude towards cinematography; instead, it only reaffirmed the previous restrictive policies.

This study was worked out as part of the grant project entitled „The Cinematograph in the Bohemian Countries, 1895 – 1918“, under the Research Support System, No. 325/199.

Translated by Ivan Vomáčka

Edice a materiály

SCÉNICKÝ FILM – POVAHA PŘEDMĚTU

*E. F. Burian a Máj v divadle D 35 a D 36:
dvě verze scénického filmu (geneze a rekonstrukce)*

Eva Strusková

Uvedení Máchova *Máje* 16. dubna 1935 na scéně divadla D 35 bylo uměleckou a kulturní událostí Prahy té doby a tímto představením v jistém smyslu vrcholila úvodní etapa divadla v Mozarteu. E. F. Burian si tímto představením vytvářel předpoklady pro další rozvoj koncepce světelného divadla a Theatregraphu¹⁾.

Ve svých jednatřiceti letech, v době inscenace *Máje*, měl E. F. Burian za sebou již zkušenosti v mnoha uměleckých oblastech. Jako hudební skladatel se věnoval různým žánrům – opeře, koncertním skladbám, filmové hudbě i hudbě populární. Jako divadelní režisér působil v avantgardních souborech (Osvobozené divadlo, Dada, Červené Eso) a pracoval i na scénách v Brně a v Olomouci. Vystupoval jako herec, kabaretiér, mim, zpěvák i jazzman. Vytvořil nový typ sborového recitačního souboru voiceband, kterým na sebe upozornil na festivalu moderní hudby v Sienně v roce 1928. V základu Burianovy až marnotratně působící erupтивní všestrannosti byl vždy jeho neomylný cit muzický a muzikální.

K talentům E. F. Buriana náležela také schopnost organizační. Jen díky ní se mu podařilo s omezenými prostředky a bez vlivných podpor založit v Praze novou avantgardní divadelní scénu. Již první sezonu 1933 – 1934 se kolektivu divadla D 34 podařilo zaujmout kulturní veřejnost a získat mladé obecenstvo.

Základní dramaturgický problém – kde čerpat vhodný repertoár pro naplnění programu avantgardní politické scény – řešil Burian především adaptacemi divadelních a románových látek (*Lakomec*, *Kavárna na hlavní třídě*, *Chceme žít ad.*). Vytvářel montáže zprostředkovávající umělecké sdělení především pomocí asociací a metafor. Byl součástí mezinárodní divadelní avantgardy, odmítající kliše a stereotypy pokleslé měšťanské kultury. On sám hledal nové cesty divadla v návratu ke kořenům divadelní kultury, jež spatřoval zejména v starém řeckém divadle i v podobách východních divadelních projevů. Jedním ze zdrojů repertoáru byla pro Buriana také poesie a tradice lidového divadla a folklóru, jež intenzivně studoval. Péče o slovo a hledání moderní zvukové podoby

1) K tomu srov. patentovou přihlášku, datovanou 7. 7. 1936, která je uložena v lit. pozůstalosti M. Kouřila. Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále jen LA PNP).

české řeči na jevišti patřilo k základům Burianovy práce pro scénu. Ve svých programových statích spojoval své pojetí divadla s přívlastky divadlo „syntetické“, „světelné“, „lyrické“, „polydynamické“.

Burianovy inscenace, nesoucí výrazný autorský rukopis, vznikaly jako díla kolektivní: na experimentální práci se podíleli všichni členové divadla – architekti, herci, choreografové, osvětlovači, hudebníci, filmaři, operátoři ad. Byl to však Burian, který hercům text předříkával, předzpíval a který určoval jeho rytmus jako dirigent, který koordinoval náměty scénografů, který udával svůj rytmus osvětlovači, který vybíral fotografie pro diaprojekci i záběry pro filmování a který určoval konečný tvar díla.

Geneze

Buriana, již jako studenta, oslovil Karel Hynek Mácha a „tato temná faustovská postava“ jej provázela celý život. Přitahoval ho osud básníka a jeho filosofie, obrazotvornost i kvality básnické. Souzněl s Máchovými tématy věznění, poutníka, který se snaží uniknout z běžného života, s tématem svobody a revolty. Mácha byl pro něj, řečeno slovy F. X. Šaldy, „Janem Křtitelem, hlasatelem našich úzkostí i našich nadějí“²⁾. Analýzám jeho díla věnoval řadu statí.

Prvním pokusem, jak představit veřejnosti Máchův *Máj* ve zvukové podobě, bylo nastudování v Umělecké besedě v roce 1929. Tehdy Burian využil osmičlenný voiceband, který doplňoval hlas padesátičlenného sboru, skrytého za oponou. Náročný experiment vzbudil protichůdné reakce.

K Máchově *Máji* se Burian vrátil znovu v roce 1935 se svým mladým divadelním souborem, již na scéně „divadla“ v Mozarteu. „Jevištním předvedením Máchova Máje,“ psal Burian v programu, „chtěli bychom především vzdání hold největšímu českému básníku v předvečer stého výročí jeho narozenin³⁾. Ještě po stu letech jeho neskonálá čeština omamuje básnickým kouzlem náš sluch. [...] Mácha byl a bude pro nás fenoménem fantasmie, v jeho básnickém díle věk od věku budeme objevovat nové nepoznané krásy a v jeho básnickém jazyku budeme poslouchat onen „sladký hlas“, jenž „pronikl nocí temnou“⁴⁾. Máchovo dílo vykládá Burian především jako boj, zápas, revoltu, jako „tragédii individua uprostřed společnosti, která se staví proti jeho svobodnému rozvíti“. Svou analýzu ovšem uvedl poznámkou, ne nevýznamnou, v níž předesílá „pokud lze vůbec mluvit o obsahu básně“. Pro Buriana totiž, nehledě na rétoriku jeho explikace, bylo Máchovo dílo především možností, jak realizovat představu světelného lyrického divadla, cestou hledání „druhé reality“. Zdůrazňoval, že „jevištní uvedení nechce být a není přepisem básnického děje. Nevystupují v ní osoby dramatu. Snažili jsme se Máchovy vize realizovat v prostoru souběžně s textem jako báseň tónů, světla, barev a tvarů.“⁵⁾

2) F. X. Šalda, *Karel Hynek Mácha a náš dnešek*. In: „Šaldův zápisník“ 5, 1932 – 1933, č. 9 – 10 (květen 1933), s. 297 – 307.

3) Nepřipomínalo se výročí narození, ale v roce 1936 uplynulo sto let od úmrtí K. H. Máchy a od vydání *Máje*.

4) Úvodní text divadelního programu *Máj*. Bez podpisu. Premiéra 16. dubna 1935.

5) Tamtéž.



Film 1935



Film 1936

Je třeba připomenout, že prostory v Mozarteu, kde sídlilo Burianovo D, divadelní práci v podstatě nevyhovovaly. Jedním z důvodů Burianovy volby tohoto původně koncertního sálu byla zřejmě poloha Mozarteu v Jungmannově ulici, tedy v samém centru Prahy (dnes se zde nachází galerie Jiří Švestka). Burianovy inscenace, jež spoluvytvářejí historii českého předválečného avantgardního divadla, jako byla *Žebrácká opera*, *Máj*, *Evžen Oněgin*, se odehrávaly na jevišti zhruba 20 m². Inscenační možnosti omezovalo i to, že za jevištěm neexistovalo vhodné zákulisí a také postranní prostory dávaly jen minimální šance přestavbám či pohybu herců. Omezené prostorové možnosti byly pro Buriana, jeho trojici scénografů (Kouřil, Novotný, Raban) i choreografy Sašu Machova či Ninu Jirsíkovou nejen limitem, ale i výzvou, východiskem pro jejich experimentální postupy.

Provedení Machova *Máje* v roce 1935 na scéně Mozarteu bylo výrazově složitou kompozicí. Jejím základem byl voicebandový přednes díla (podle bibliofilského vydání Hyperionu v revizi Františka Krčmy). Máchovu pětivětou skladbu o třech zpěvech a dvou intermezzech změnil Burian v symfonii o šesti částech tak, že II. Intermezzo rozdělil do dvou částí.

Na scénu umístil sólisty a kvarteto, v zákulisí – proti hledišti – se nacházel voicebandový chór. Při recitaci se užíval mj. i megafon. Voicebandový přednes doplňovala hudba Karla Reinera psaná pro čtvrttónové harmonium (vypůjčené od Karla Háby) a harfu. Skladatel a harfenistka, kteří doprovázeli představení, byli umístěni v zákulisí za sborem. Hudba „na některých místech převedla sborovou melodii, lépe řečeno některé její refrény, přímo do konkrétních melodií čtvrttónového harmonia, jinde zdůraznila spíše rytmickou složku recitace, jinde zase jako by měla vytvářet spíše náladu“.⁶⁾

Jednotlivé obrazy básně byly situovány do úsporně řešených náznakových dekorací, které vyrobeny z hrubých materiálů – rezavá trouba, trsy koudelky, svislé provazy, stočená drátěná síť ve šroubovici, hrubé síto, zaječí kožka, kůl, vedle praktikáblu rozhozené kameny, v prostoru zavěšený nepravidelný výřez plátna, spouštěné síťové závěsy – ožívaly a měnily své významy ve vazbě na kompozici světla. Účinek scény násobila nejen projekce filmových obrazů, ale i „přirozené“ projekce stínů na scéně. Výstupy dramatických

6) Karel Reiner, *O voicebandu*. „Hudební věda“ 1970, č. 2, s. 96 – 99.

postav Poutníka a Vězně doplňovala přítomnost ženských postav provázejících dění jednoduchými gestickými postoji⁷⁾. Výtvarný styl scény dotvářely kostýmy, paruky z koudele a líčení, jež měnily lidské tváře v masky a postavy ve výtvarné znaky.

Burian ve svých montážně pojatých inscenacích využíval na jevišti velmi často diaprojekci statických fotografií. V případě *Máje* zapojil do scénografie pohyblivé filmové obrazy⁸⁾. Někdy na začátku roku 1935 se proto stal novým členem „kolektivu“ Jiří Lehovec⁹⁾ jako muž s kinoaparátem a promítač v jedné osobě. Lehovec, o pět let mladší než Burian, působil v té době jako filmový kritik a nadějný fotograf. Měl za sebou několik semestrů studií na filosofické fakultě a dvouletý pobyt v Paříži a Burianova nabídka pro něj znamenala možnost vyměnit fotoaparát za filmovou kameru. (Tu ostatně vlastnil, neboť připravoval svůj první film o Botiči.)

Burian a Lehovec vytvořili zajímavou dvojici. Nehledě na povahovou odlišnost – extrovertní rozhodný Burian a introvertní váhavý Lehovec – je spojovalo mnohé: příslušnost k levicové umělecké frontě, „múzičnost“ i vztah k filmové avantgardě.

Nevalné ekonomické možnosti divadla vedly k tomu, že scénický film – sekvence, které se měly promítat do dekorace – natáčel Lehovec zapůjčenou amatérskou kamerou na 9,5mm film. Při koncipování filmových obrazů vycházel Burian z přesvědčení, že filmová jevištní projekce je „záležitost prostorová, neilustrativní a nenaturalistická. Pro svůj detail je film moderním jevištěm nejvíce ceněn“.¹⁰⁾ Proto Burian využíval film ve funkci montážního prvku, detailu, vztaženého k akci herce na scéně (Jarmila, Vilém) a k dotvoření nálady (projekce vody, oblohy), kdy filmové obrazy měly současně funkci metaforickou („tanec“ rukou).

Začleňování pohyblivých obrazů do scénografické koncepce vyvolalo určité problémy, spojené s „rámováním“. Bylo nutné řešit vztah formátu obrazu a formátu plochy, na níž se má promítat. Lze předpokládat – a pozdější rozhovor s Jiřím Lehovcem (srov. následující stať *Jiří Lehovec vzpomíná*) to dokládá –, že koncepce pojetí filmových obrazů a způsobu jejich projekce vznikala na základě diskusí, v nichž se prosazovala hlediska filmová, scénografická a režijní. Filmový detail se zapojoval jako jedna složka divadelního dění na scéně: proto šlo nejen o projekci na plátno, ale již i do síťovin, přímo na scénu. Film se promítal ze zakryté lóže blízko jeviště.

Celkovou atmosféru představení vytvářela kombinace světla, jejichž scénické uplatnění spájelo jednotlivé složky scénického díla. Současně mělo světlo v této inscenaci i svou

7) „Postavili mě na sokl, přibližně 50 x 50 cm. Stála jsem v 5. pozici – víte-li, co to je, je to postoj velice nepříjemný. Tančila jsem pouze horní polovinou těla, ještě k tomu, snad naštěstí, za záclonou. Měla jsem totiž na hlavě velkou černou paruku, ústa mně načernili, takže jsem vypadala jako půlnoční strašidlo.“ Dopis Táni Pexové (Jaškové) J. Kazdovi ze 7. února 1975. Soukromý archiv Jaromíra Kazdy.

8) Traduje se, že šlo o první případ, kdy Burian použil na scéně filmovou projekci. Není však možné vyloučit, že Burian užíval „pohyblivé obrazy“ již dříve, např. v Brně. Tuto domněnku sdílí i Bořivoj Srba.

9) Jiří Lehovec (3. 1. 1909 – 11. 12. 1995), filmový kritik, fotograf, filmový režisér, scenárista, pedagog, klasik českého dokumentárního filmu. Osobité vidění skutečnosti prokázaly jeho krátké filmy *DIVOTVORNÉ OKO* (1939), *VĚRNÁ HVĚZDA* (1940) a zvláště *RYTMUS* (1941) reflektující ozvěnu předválečné avantgardy. Na základě využití archivních snímků oživil *PŘÍBĚH STARÉ ŘEKY* (1956) a stal se průkopníkem ars filmu: *LUDVÍK KUBA* (1951), *BAREVNÝ SVĚT OTAKARA NEJEDLÉHO* (1954), *PRAHA MATKA MĚST* (1958), *ZLATÝ SEN* (1959), *JIŘÍ TRNKA* (1967), *NEJSKROMNĚJŠÍ UMĚNÍ* (1974), *KOUZELNÁ SVÍTILNA* (1975).

10) E. F. Burian, *Zamette jeviště*. Praha 1963, s. 30.



Film 1935



Film 1936

vysloveně kreativní funkci, neboť dotykem světla objekty na jevišti přímo ožívaly a získávaly své metaforické významy. Představujeme-li si na základě dochovaných dokumentů inscenaci na škále černobílé, je třeba připomenout, že Burian při svícení používal i světlo modré, zelené a dokonce i červené.¹¹⁾

Jan Kučera později napsal, že Burian „zneužil filmu k účelům divadelním“. „Scéna s herci je u Buriana postavena nezávisle na filmu. Filmové výjevy se k ní pojí, ale záleží na filmu – abychom tak řekli – aby dobíhal akci na jevišti, a ne na hercích, aby dobíhali film. U E. F. Buriana jsou herci a jevištní souhra přesnější než sám film.“ Zajímavá je Kučerova poznámka o specifické kvalitě Burianova pojetí prostorovosti scény a neprostorovosti filmu, neboť specifické prostorovosti filmu dosáhl Burian „tím, že promítá film na několik závěsů, takže se obraz láme a vstupuje do hloubky. Tím také režisér porušuje filmový dojem z filmu a dociluje, že snímek působí zcela jinak, než by působil v kinu. K tomu mu pomáhá ta rozhodující okolnost, že Burian si točí své filmy sám a že nepromítá scény z jiných filmů.“¹²⁾

Divadelní inscenace v D 35 byla úspěchem¹³⁾ a Burianovi se podařilo, jak napsal Josef Träger, „že stupňuje kouzlo Máchovy básně a očarovává jím diváky jako rafinovaný jevištní kouzelník. [...] E. F. Burian v inscenaci *Máje* překvapil jemností, s níž pochopil a procítil básníkův text. Vyhnul se se zdarem nebezpečí ilustrace, vědomě přešel myšlenku jevištního přepisu a skutečně stvořil k Máchovu slovu sourodou jevištní báseň surrealistické křehkosti, snové průzračnosti a nehmotné tvarovosti. Spojil všechny divadelní složky a prvky v ucelenou skladbu polyfonní bohatosti, vyvážil hudební složku stejně komponovanou složkou vizuální a dotvořil se tak syntetického jevištního výtvaru, k jakému zatím nikdy posud nedospělo naše mladé divadlo.“¹⁴⁾ Träger také postihl podobu představení v jeho proměnách i detailech: „První obraz vyvolává přízračnou atmosféru

11) Svědčí o tom náčrtky osvětlovače Jiřího Mandause. Soukromý archiv J. Kazdy.

12) Jan Kučera, *Film na českém jevišti*. „Nová česká scéna“ 15, 1937, č. 3 – 4, s. 54 – 57.

13) Jakkoli nechyběly i velmi kritické hlasy zejména konzervativnějších recenzentů. Ale komplexní hodnocení reflexe tisku přesahuje téma naší práce.

14) Josef Träger, *Máchův Máj na jevišti*. „Listy pro umění a kritiku“ 3, 1935 (duben), s. 250 – 252.

beznadějné melancholie, jaká chladí ze stříbrného světla objímajícího starý ztracený strom a dívčí postavu, jakoby zachycenou v pavučinovité síti několika strun. Tento statický výjev oživne, až když čekající dívka rozepne náruč po vzdáleném milenci, vyjadřující bolestnou touhu rytmickým kroužením ramen a prosebně vzepjatými pažemi. Burian k vystižení básnické nálady užívá filmu, který působí opravdu jedinečnou sugestivností: zvětšené lidské oko s nedohlednou propastí svého pohledu, lidská tvář s neprostupným výrazem cizoty, ale zejména tekoucí voda, řítící se v prudkém vlnobití, z něhož postihujeme jeho dynamickou sílu, ale jehož hukotu neslyšíme, dotváří dojem odhmotnosti, jakou má i voicebandový přednes, plazící se po oblině pozadí, uzavírajícího a změlčujícího koncertní podium Mozarteia. Druhý obraz staví na scénu vězně, který se zmítá v kruhu, jakoby zachycen a polapen v síti. Nad ním se modrá elipsa oblohy, která se s rytmickou pravidelností rozžihá a zhasíná jako básnický jevištní příměr verše „Kapky hlas svým pádem opět měří čas.“ První intermezzo je zahájeno výmluvnou hrou bílých rukou, zachycených filmovým aparátem. Jednotlivé hlasy uvádí mrtvý, ležící pod šibenicí, jako by mluvil z podzemí. Třetí obraz Burian komponuje jako dramatickou scénu, která znamená vrchol jeho inscenace. Za mřížový postaví čtveřici postav, dva muže a dvě ženy, které sledují popravu a vyslovují vlastní smysl básně. Tady Burian rozvine naplno svou citlivost pro jevištní plastiku: jakoby inspirován rodinovským sousoším, oslní virtuositou, s jakou pracuje na malé ploše s kvartetem osob. Mění jejich sestavu, obměňuje jejich pohybové vyjadřování, ale zejména světlem dosahuje nevšední dramatické výraznosti jejich hry. Světlem se rodinovská skulptura promění v reliéfní obrazce, světelný zdroj odhmotní postavy pojednou v hutné stíny, dávající přednesu zvláštní intonaci mocného účinku. První část druhého intermezza navazuje na první obraz jak dívčinou postavou, tak celou atmosférou, vyvolanou opět světlem. Druhá část uvádí na scénu poutníka, jenž prochází kolem hrobu s lebkou a ve stínu šibenice, aby vyzpíval závěr Máchovy básně.¹⁵⁾

Uvedení Máje mělo neočekávaný ohlas u diváků a v Mozarteu se uskutečnilo celkem třicet repríz. Kopie scénického filmu se opakovanou projekcí již rozpadala...

Koncem sezony skončilo Jiřímu Lehovcovi angažmá v divadle¹⁶⁾ a na podzim téhož roku nastoupil vojenskou službu. Burian pak angažoval do divadla jako kameramana horlivého příslušníka amatérského filmového hnutí Čenka Zahradníčka¹⁷⁾, který měl k dispozici

15) Tamtéž.

16) Konec angažmá na závěr sezony byl v těch časech něčím zcela obvyklým. Úvahy o neshodě Lehovce s Burianem se jeví jako nepotvrzená spekulace. Jejich spolupráce pokračovala – Jiří Lehovce navrhl plakát pro představení *Švejka* a v době vojenské služby přizval Buriana ke spolupráci na hudebním doprovodu filmu *NAŠE ARMÁDA*. Burian slíbil Lehovcovi také hudbu pro jeho film *RYTMUS*. Vzhledem k problémům protektorátní doby neměl čas složit novou skladbu (podle dohody to mělo být bolero či fandango), a proto Lehovcovi nabídl alespoň valčík z filmu *ČEKANKY*. Současně mu však doporučil mladého skladatele Jiřího Sternwalda, který pracoval v Děčíně a který pak s Lehovcem pracoval na úpravách hudby přímo ve Zlíně (tato spolupráce přivedla Sternwalda k filmu, jemuž se pak věnoval po celý život).

17) Čeněk Zahradníček (1. 4. 1900 – 12. 11. 1989), modelář, soukromý úředník, zřízenec, filmový laborant, vedoucí laboratoře Sufra-film, aktivní člen Pathé-klubu, spolupracoval jako filmový kameraman na amatérských filmech (mj. V. Šmejkal *ATOM VĚČNOSTI*, *RUCE V ÚTERÝ* a *PŘÍBĚH VOJÁKA*) a na scénických filmech E. F. Buriana. V letech 1937 až 1948 byl kameramanem zpravodajského filmu, v roce 1949 se stal dělníkem smíchovské Škodovky, v důchodovém věku byl archivářem amatérských filmů v Ústavu pro kulturně výchovnou činnost.



Film 1935



Film 1936

16mm kameru a jako šéf laboratoře Suфра-film¹⁸⁾ i možnost laboratorního zpracování. Poprvé si Burian vyzkoušel přednosti technicky kvalitnějšího 16mm filmu v inscenaci Wedekindova *Procitnutí jara* (premiéra 3. 3. 1936). Po experimentu se scénickým filmem v *Máji* přistoupil ke kombinaci diaprojekce statických fotografií a pohyblivých filmových obrazů. Tím, že je promítal na speciální průsvitnou plochu, dělící jeviště od hlediště, vytvářel na scéně nové vztahy jednotlivých prvků inscenace.¹⁹⁾ Systém Theatregraphu pak rozvinul v *Evženu Oněginovi* (premiéra 26. 1. 1937) a jeho tehdejší inscenační postupy po letech zúročovali tvůrci Laterny magiky.

K Máchovu *Máji* se pak vrátil Burian na jaře 1936, v době oficiálních oslav Máchova výročí. Obnovenou reprízu uváděl nejprve v květnovém zájezdovém programu divadla po republice a v Praze jej začlenil do máchovského programu Děčka. I když představení *Máje* v roce 1936 vycházelo z původního projektu, doznalo nové nastudování některé změny v obsazení, ve filmové projekci i světelné dramaturgii. Dokonce i v osobě promítáče, kterým podle vzpomínek Loly Skrbkové býval často sám Burian.²⁰⁾

Patrně nejvýraznější změnou obnoveného představení byla projekce nové verze scénického filmu na 16mm formát.²¹⁾ Srovnání filmových materiálů I. a II.verze dokládá, že Burian znovu využil původní motivy z filmu Jiřího Lehovce. Větší formát políčka (a tím

Studium pramenů a konfrontace údajů s pamětníky (např. Miroslav Lang v rozhovoru s Evou Struskovou dne 24. a 25. 9. 2001. NFA, Sbírka zvukových dokumentů, OS 584) bohužel neprokázaly žádné Zahradníčkovy autorské avantgardní projekty. Tradovaná aureola „avantgardního filmaře Zahradníčka“ vznikla díky jeho kameramanské součinnosti na avantgardních projektech. Srov. též Eva Strusková, Vladimír Šmejkal. *Neznámý spoluvůrce české avantgardy*. „Iluminace“ 10, 1998, č. 2, s. 151 – 164.

18) Zahradníček využíval 16mm kameru zapůjčenou v Suфра-filmu, která měla tři objektivy, šest rychlostí a přesný průhledový hledáček. Čeněk Zahradníček, *Jak jsem se dostal k filmu*. Strojopis v archivu autorky.

19) O pojetí představení viz Miroslav Kouřil, *Divadlo a film*. „Amatérská kinematografie“ 1936 (květen), s. 89n.

20) Srov. Lola Skrbková, *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*. Brno 1976.

21) Lehovcův film bylo nutno přetočit nejen vzhledem k technickým limitům 9,5mm filmu, ale i vzhledem k tomu, že kopie filmu užívaná v D 35 byla na konci sezony zničená a Lehovec byl v té době na vojenském cvičení.

i lepší projekce) mu však umožňovaly rozvinout původní koncept pojetí detailů, zvláště makrodetailů. V nové verzi byly výrazněji zachyceny například detaily úst nebo motiv sklápějících se paží. Podařilo se také zachytit detaily partie krku a ramena působící jako akt. Expresivitu filmových obrazů násobil Burian nájezdy kamerou na objekt, využitím prolínaček, rozostřováním obrazů, případně jejich ozvláštněním (záběry byly promítány „vzhůru nohama“). V některých záběrech natočil Burian místo objektů (ruce, tvář s vlajícími vlasy) jen jejich stíny (původně vytvářené světlem). Tyto změny našly nepochybně svůj odraz v režii.

Podle Irmý Fischerové, která srovnávala obě nastudování, byla nyní scéna „prostší, leč intenzivněji usměrněna“. Inscenace dosáhla podle jejího názoru ještě vystupňování původního účinku ve všech složkách. „Nemůžeme nevidět,“ psala, „jak je film při letošním provedení odhmotněn, projemněn, v pravém slova smyslu umělecky ztvárněn ke scénickému určení.“ Stejně tak bylo dosaženo dokonalosti ve složce zvukové, taneční, světelné, v surrealisticky krásné závěrečné scéně atd. Ovšem tato intenzita dávala paradoxně jen malý prostor divákovi. Namísto původního okouzlení působilo nové nastudování „příliš mučivě“²²⁾ a uskutečnilo se jen deset představení.

Inscenace Máchova *Máje* v D 35 a D 36 byly pro jednu generaci hereců a diváků kultovním představením. Pamětníkům již do konce života zněly Máchovy verše v nezapomenutelné burianovské intonaci. Tato představení však za sebou zanechala ještě další trvalé stopy: například jevištní fotografie od Miroslava Háka a fotografické zvětšeniny okének ze scénických filmů, zveřejněné v časopisech i na výstavách. Jiří Lehovec představil fotografie „z úzkého filmu“ k inscenaci *Máje* v Mánesu v roce 1938. Zvětšeniny z druhého scénického filmu – detaily rtů, oka a čisté abstraktní kompozice evokující akty ženského těla – dodnes dotvářejí výtvarnou atmosféru sborníku *Ani labuť, ani lůna* (1936). Tyto fotografie jsou samostatnými estetickými artefakty. Odkazují k inscenacím *Máje*, ale současně je přesahují. Staly se jedním ze znaků předválečné české filmové a fotografické avantgardy. Jejich následné reprodukce i v zahraničních publikacích jejich místo autonomního uměleckého tvaru jen potvrzují...

Voicebandový *Máj* oslovil pražské publikum ještě velmi intenzivně v rámci Pražského léta 29. června 1939 ve Valdštejnské zahradě. Tehdy přšelo, ale diváci zůstali, Burian dirigoval a Máchovy verše získávaly v tíživé době nástupu německého protektorátu nové významy.²³⁾ *Máj* pak zněl i za zdmi protektorátních věznic a koncentračních táborů. V předvečer máje v roce 1941 recitoval Burian celý Máchův *Máj* v cele předběžného zadržení.²⁴⁾ V koncentračním táboře v Ravensbrücku inscenovala *Máj* v roce 1944 Nina Jirsíková, tanečnice divadla D.²⁵⁾

22) I. F. [Irma Fischerová], *Mácha v D 36*. „Národní osvobození“ 9. 6. 1936, s. 6.

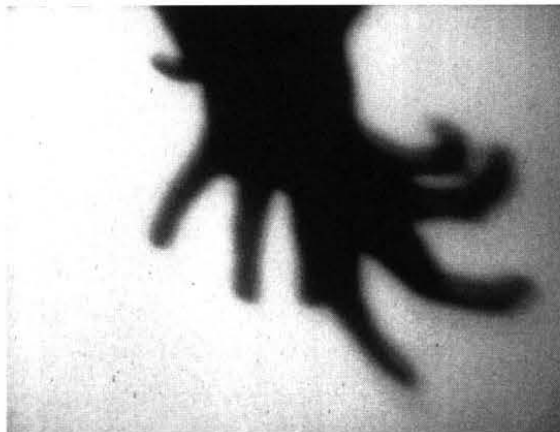
23) Máchův *Máj* uvedl pak Burian na turné po Čechách a Moravě v srpnu a v září 1939. Poslední voicebandový *Máj* uvedlo D 40 v Praze a v Brně.

24) Bořivoj Srba, *Divadlo za mřížemi. Projevy české divadelní tvorivosti v pracovních, internačních a koncentračních táborech a věznicích Třetí říše*. „Divadelní revue“ 6, 1995, č. 1, s. 9 – 27.

25) O uvádění *Máje* v koncentračním táboře napsala Nina Jirsíková hru *Máj*. Libreto k scénickému zpracování. Dilia, Praha 1974.



Film 1935



Film 1936

Válka a nacistická vězení tak uzavřely historii tohoto setkání divadelní avantgardy s Máchou. Sám E. F. Burian se vracel k Máchovi i po svém návratu z vězení, ovšem byla to již setkání jiného druhu.

Rekonstrukce

Meze rekonstrukce představení na jevišti jsou fatálně omezené. Jaké jsou možnosti podat „zprávu o díle“ *Máj* v D 35 a D 36?

K Burianově nastudování *Máje* v Mozarteu neexistovala podle vzpomínek Loly Skrbkové režijní kniha. Zachovala se pouze dirigentská kniha podrobně dokumentující techniku voicebandového přednesu.²⁶⁾ Záznam přednesu *Máje* v roce 1935 natočil přímo v divadle Československý rozhlas, tento dokument je však považován za ztracený. Představu o voicebandovém přednesu dávají pouze o rok později natočené *Znělky*, zařazené v programu *Ani labuť, ani lůna*, dnes uložené v archivu Českého rozhlasu. V archivu Karla Reinera se zachovala partitura hudebního doprovodu. V archivu divadla D – později začleněného jako Fond divadla E. F. Buriana do Literárního archivu Památníku národního písemnictví – byla po léta k dispozici fotografická dokumentace a reflexe dobového tisku. Uloženy zde byly i rozpojené svitky scénických filmů.²⁷⁾

Teatrologové zabývající se epochou Děčka mohli do určité doby kromě pramenného materiálu těžit i ze svědectví členů divadla. Když psal Adolf Scherl svou průkopnickou práci o divadle D, žil ještě E. F. Burian i Miroslav Kouřil. Rozsáhlé studium Bořivoje Srby mohla podpořit svou zkušeností mj. ještě i Lola Skrbková. Monografie Jaroslava Kladivý se mohla opřít také o osobní vzpomínky autora.²⁸⁾

26) Na počátku 70. let byl pořízen zvukový záznam přednesu *Máje* Lolou Skrbkovou ve zvukovém studiu JAMU. Dnes pásek není podle informace B. Srby k nalezení.

27) Již na počátku 60. let při práci na studii o Burianovi si je promítl na svém 16mm projektoru Adolf Scherl, avšak krátké neuspořádané svitky filmu měly pro něj tehdy jen omezenou vypovídací hodnotu.

28) Srov.: Adolf Scherl, *E. F. Burian – divadelník (1923 – 1941)*. In: Milan Obst, Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*. Jindřich Honzl – E. F. Burian. Praha 1962; Bořivoj Srba, *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha 1971; Bořivoj Srba, *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939 – 1941*. Praha 1980; Jaroslav Kladivý, *E. F. Burian*. Praha 1982 ad.

Značným problémem při hodnocení inscenace *Máje* zůstávalo vždy rozlišení dvou nastudování. Dochované fotografie (z nichž část byla objevena až na začátku sedmdesátých let minulého století) dokumentují stylovou shodu obou verzí *Máje*, takže rozlišit obě inscenace lze jen po důkladné analýze detailů. Podle Adolfa Scherla je možno využít skutečnosti, že se zachovaly dvě řady původních filmových kontaktů: řada ve formátu 4 x 4 se vztahuje k inscenaci v D 35 a kontakty formátu 6 x 6 zřejmě náleží k inscenaci v roce 1936. Paměť někdejších účastníků selhává, neboť styl následných burianovských inscenací smýval kontury jednotlivých představení. Dokládá to nepřímě i Kouřilova studie publikovaná již v roce 1945. Do analýzy jednotlivých složek inscenace *Máje*, pro niž zvolil formu jakoby notového záznamu, nezahrnul složku hudební ani filmovou. Zdůvodnil to právě absencí zvukově-filmového záznamu představení.²⁹⁾

Nejistota v popisu inscenace vedla na počátku šedesátých let Miroslava Kouřila k tomu, aby se setkal s Jiřím Lehovcem. Tehdy – ještě bez možnosti zhlédnout scénické filmy – rekonstruovali začlenění filmu do představení v roce 1935. Tyto poznatky pak použil Miroslav Kouřil ve své studii, v níž mj. zveřejnil dochované dokumenty: faksimile první stránky hudební partitury Karla Reinera, základní půdorys scény a dva další návrhy ke Zpěvu 1 a Zpěvu 2. Obsáhlými citacemi zpřístupnil program D 35 s explikací E. F. Buriana a podal své svědectví o jevištním provedení. Vztahem dvou nastudování *Máje* se Kouřilova stať nezabývá.³⁰⁾

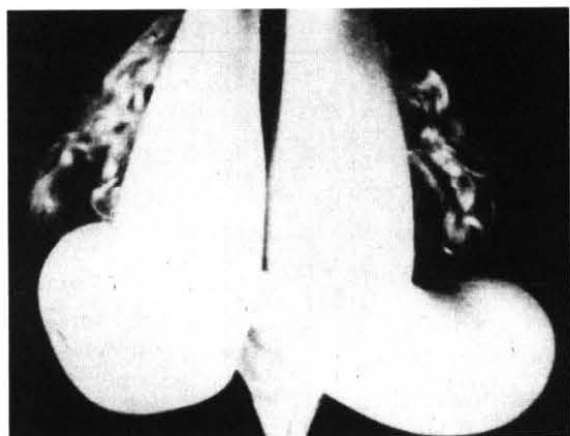
Významným pramenem ke studiu inscenace *Máje* a tvorby divadla D obecně se stal zvukový záznam rozhovorů se členy divadla natočený teatrologem Jaromírem Kazdou. Zachovaly se tak nejen vzpomínky na pospolitý život mladé divadelní komunity, ale i konkrétní popisy způsobu Burianovy režijní práce. Hovoří o ní herci, osvětlovač, hudební skladatel i kameraman. Navíc záznamy obsahují recitaci herců, kteří i po letech deklamují pasáže z *Máje*, patrně v původních intonacích a rytmech.³¹⁾

Nejprve v sedmdesátých a potom v devadesátých letech se podařilo postupně zpřístupnit a zrekonstruovat obě verze scénického filmu pro inscenace *Máje*. Shodou okolností se veřejnost seznámila nejprve s druhou verzí scénického filmu z roku 1936. V roce 1971, při práci na čtvrtém svazku *Dějiny českého divadla*, se začala z iniciativy Evy Šormové věnovat pozornost zpracování asi padesáti diapozitivů a zhruba asi 1200 m negativního filmového pásu na 16mm filmu k inscenacím *Máj*, *Procitnutí jara* a *Evžen Oněgin* v archivu E. F. Buriana. Katalogizací rozstříhaných a neutříděných zbytků filmů se pak zabývali spolu s Evou Šormovou Bořivoj Srba a Adolf Scherl. K rekonstrukci byl přizván Čeněk Zahradníček, jehož úkolem bylo provést dodatečnou rekonstrukci pozitivu. V určitém momentu Zahradníček materiál převzal a již samostatně dokončil montáž záběrů k jednotlivým představením. Podle dokladů také vyčistil negativy a na vlastní 16mm kopírce zhotovil kopie scénických filmů. Rekonstrukce probíhala v letech 1971 až 1976. Zahradníčkovy montáže, uložené dnes v PNP, zabezpečil později filmový archiv

29) Miroslav Kouřil, *Divadelní prostor*. Praha 1945.

30) Téma pomíjí i jinak pozoruhodná burianovská studie: Jan Grossman, *25 let světelného divadla*. „Acta scaenographica“ 1, 1960 – 1961, č. 8, s. 141 – 146 a č. 9, s. 178 – 180.

31) Záznamy jsou uloženy ve Zvukovém archivu E. F. Buriana a avantgardy v divadelním oddělení Národního muzea v Praze.



Film 1935



Film 1936

ČSFÚ (dnes Národní filmový archiv) na 35mm materiálu. Scénické filmy jsou zařazeny ve sbírce NFA pod názvy *Máj*, *Procitnutí jara*, *Evžen Oněgin* a tvoří oblíbenou část programu „české filmové avantgardy“. Délka „filmu“ *Máj* je asi deset minut.

„Zahradníčkův“ film *Máj* vypovídá především o tom, které záběry se k této inscenaci zachovaly. Nevíme však, které záběry byly v inscenaci skutečně použity a v jakém pořadí, případně, které záběry Zahradníček vyřadil. Problém zpracování materiálu přiznával i sám autor, jak je zřejmé z rozhovoru s Jaromírem Kazdou při projekci 16mm kopie filmu.³²⁾ Ve filmu *Máj* postrádáme například obrazy vody a mraků, které provázely první verzi inscenace. Nabízejí se tyto možnosti: Burian, nehledě na příznivé kritické hodnocení právě těchto pasáží, sekvence nepoužil; Burian sekvence použil, ale nezachovaly se; tyto sekvence zařadil Zahradníček do montáží *Procitnutí jara* a *Evžen Oněgin*. Pochybnosti vyvolává posloupnost jednotlivých obrazů a zejména jejich evidentní „filmová“ montáž (tj. následné využívání motivů). Navíc Zahradníček materiál – původně rozdělený do „epizod“ oddělených v čase – publikoval formou souvislého sledu obrazů.

„Pozitivní verze filmu“, jak správně konstatoval Bořivoj Srba, „představuje jen hypotetickou rekonstrukci skutečně použitých filmových dotáček: obsahuje mj. i záběry, které při někdejším sestřihu filmového pásu byly vypuštěny.“³³⁾ Při naší konzultaci v roce 1997 hovořil Bořivoj Srba také o tom, že předání materiálu k montáži Zahradníčkovi bylo chybou – „neboť nic nevěděl a pamatoval si jen triky. Bylo chybou, že se z historické rekonstrukce stala autorská záležitost, kdy střihač zacházel s materiálem svévolně.“ Po projekci filmů v roce 1976 však komise pod autoritativním vedením Miroslava Kouřila Zahradníčkovy montáže schválila bez připomínek. Filmové obrazy samy o sobě byly vnímány jako autentický dokument, problém prezentace materiálu nebyl – s výjimkou Bořivoje Srby – reflektován. Podle Srby nelze tři scénické filmy v Zahradníčkově úpravě považovat za zcela věrohodný pramen.

32) Čeněk Zahradníček v rozhovoru s Jaromírem Kazdou. Viz záznamy uvedené v předchozí poznámce.

33) Bořivoj Srba, *Světelné obrazy v Burianově inscenaci Evžena Oněgina v divadle D 37*. „Panorama“ 1, 1978, s. 55.

Materiál k první verzi *Máje* v roce 1935 ležel po léta zasunutý kdesi mezi filmy, scénáři a fotografickými negativy v bytě filmového režiséra Jiřího Lehovce. Teprve v samém závěru života Lehovec dokumenty našel a začal je připravovat ke zveřejnění.

Spolupráce Jiřího Lehovce s E. F. Burianem stála – jak jsme již uvedli – na samém počátku jeho filmařské tvorby. Je nepochybné, že s Burianem spolupracoval na výběru motivů a že spoluvytvářel styl filmových záběrů. Měl také vliv na řešení projekce filmu na scénu, jak o tom podrobně pojednává stať *Jiří Lehovec vzpomíná* (viz následující edice). Také ve filmových recenzích se psalo výslovně o „Lehovcově filmu“. Nicméně někteří divadelní recenzenti z třicátých let nepřijali filmové obrazy, stejně jako celou Burianovu koncepci, bez výhrad. Jiří Lehovec pak po letech těžko přijímal zjednodušená odůvodnění vzniku druhé verze filmu, která jako by naznačovala jeho nízkou technickou způsobilost. Maximalista Jiří Lehovec, usilující vždy o čistotu tvaru a dovršení záměru, sám znal meze amatérského 9,5mm filmu, který nevyhovoval potřebám daného experimentu ani při natáčení, ani při projekci z boční lóže. Ovšem lepší podmínky mu divadlo tehdy nabídnout nemohlo.

Když Jiří Lehovec našel filmový materiál, uvažoval o tom, jak scénický film prezentovat. Z původní pozitivní kopie zůstalo jen několik krátkých obrazů. Zachoval se však nesestřižený negativ natočeného materiálu (asi jedenáct minut)³⁴⁾, obsahující i nepoužité záběry. Film byl převeden z negativu na kopii VHS. Současně vznikla podrobná fotografická dokumentace filmu prostřednictvím pozitivních fotozvětšenin. Jiří Lehovec si uvědomoval, že jednotlivé sekvence nikdy netvořily souvislý celek, a proto neuvážoval o „filmové“ montáži. Rozhodl se, že představí scénický film formou makety, v níž zrekonstruuje vztah textu a obrazu. Předobrazem mu byla zajisté podoba filmového scénáře. Zajistil si kopii vydání *Máje*, z něhož herci studovali text, kterou doplnil citacemi filmových obrazů, jež měly být v daném místě promítány. V případě, že se záběry nezachovaly (například voda), popsal daný záběr. Řešení tehdejšího způsobu projekce, kdy mezi uváděné filmové sekvence vlepil nevyvolaný film a černý blank (naznačující nástup projekce filmových obrazů), zachytil v maketě dvěma barevně odlišenými pásy. Maketu doplnil také Kouřilovými náčrtky řešení scény jednotlivých částí *Máje*.

Značný problém dělalo Lehovcovi situování filmových sekvencí v textu. Pro tuto práci se mu nabízelo několik pramenů. Nejdůležitějším se zdá být Lehovcův vlastní scénosled zapsaný v roce 1935 (viz reprodukce na s. 123 – 124). Tento unikátní dokument nejvíce odpovídá dobovým divadelním kritikám. Autor ho však využíval jen zčásti. Soudě podle rekonstrukce, opíral se Lehovec spíše o druhý scénosled, vzniklý v souvislosti s konzultacemi s Miroslavem Kouřilem na počátku let šedesátých.

Při srovnání zachovaných materiálů a makety není zřejmé, proč Jiří Lehovec nepoužil zachované záběry, které byly podle dobových kritik součástí projekce a které se zachovaly v materiálu (například makrodetail části rtů, záběr nebe s plujícími oblaky). Při dokončování makety Lehovec zdůrazňoval, že si některé vazby textu a obrazu již po letech není s to vybavit. Tuto nejistotu vyjadřuje i podtitul makety „materiál ku

34) Negativ na 9,5mm není v současné době k dispozici a nahrazuje ho kopie na VHS, která bude perspektivně zajištěna na prezervačním digitálním nosiči a na klasickém filmu.



Film 1935



Film 1936

pravděpodobnému scénáři z dochovaného archivního materiálu“. Na komentářích k maketě (viz následující stať *Jiří Lehovec vzpomíná*) pracoval Jiří Lehovec do své smrti v roce 1995.³⁵⁾

Maketa Jiřího Lehovce vytvořila nový stupeň možnosti studia Burianovy inscenace. Jeho metodologický krok umožňuje vztáhnout k maketě i další dochované dokumenty a na základě analýz obraz inscenace *Máje* dále zpřesňovat. Srovnání dvou verzí scénických filmů k představení *Máje* v D 35 a D 36, víceméně shodné délky, ale různé povahy, vede k několika předběžným závěrům.

Experimentální první verze scénického filmu vznikala na základě partnerské spolupráce Jiřího Lehovce a E. F. Buriana (a dalších členů souboru). Podoba filmových obrazů je spíše lyrická: zaujme nás například jemně propracovaný profil Jarmily, mužské portréty i tvář utonulé a působivý pomalý „tanec“ rukou apod. Jde jakoby o oživené statické figury zbavené časoprostorového určení, kdy obrazy (samy o sobě – bez vztahu k dané scénografické funkci) jsou na pomezí fotografického a filmového zobrazení.

Druhá verze filmu z roku 1936 je – z hlediska motivů – v podstatě replikou verze první. Burianův důraz na antiiluzivnost pojetí a komfortnější technika vedly k tomu, že již jednou použité motivy byly natočeny s větší expresivností a některé motivy byly použity nově. „Poetika Zahradníčkových záběrů,“ píše Michal Bregant „je blízká aktuálnímu interpretačnímu trendu, který zdůrazňoval latentní sexuální motivy v Máchově skladbě. Detaily ženského těla pojal jako obrazy takřka halucinatorní, jejichž erotismus je skryt v magii nezřetelného.“³⁶⁾ Domnívám se, že po zveřejnění Lehovcova scénického filmu bude možné tuto charakteristiku vztáhnout do jisté míry i na první verzi (viz například sekvence mužské tváře s ženskou nahou nohou, tvář se šeptajícími rty, motiv rozvírajících se nahých rukou ad.). Ostatně jako surrealistickou hodnotila divadelní kritika již první inscenaci.

35) Autorka získala část dokumentů až po smrti Jiřího Lehovce, takže nemohla například vznést otázku, proč nebyl při práci na maketě použit scénosled z roku 1935.

36) Michal Bregant, *Film*. In: Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), *Český surrealismus 1929 – 1953*. Praha 1996, s. 378.

V případě druhé verze scénického filmu se píše vždy o „Zahradníčkových filmech“. Otázce uměleckého autorského podílu tohoto kameramana se proto nemůžeme vyhnout. Sám Zahradníček při projekci filmového materiálu z D 36 v přítomnosti Jaromíra Kazdy uváděl, že „Burian na většinu nápadů přišel až na místě. Říkal, že tenhle má udělat tohle a že to má být velký detail a já jsem mu řekl, co je technicky možný. Zkusil jsem jeden způsob, pak jinak, promítali jsme si je a vybrali jeden.“³⁷⁾ Ve svém životopisu Zahradníček práci na *Máji* vůbec neuvádí. Jeho popis spolupráce na *Procitnutí jara* a *Evženu Oněginovi* pak jednoznačně svědčí o tom, že plnil pouze funkci kameramana.³⁸⁾ Zahradníčkovi náleží autorství pouze tří „stříhových filmů“ z poloviny sedmdesátých let. Nejsem si ovšem jista, zda by Burian zmíněné montáže vůbec spolupodepsal a dovolil promítat.

Pro E. F. Buriana bylo po roce 1948 předválečné uvedení *Máje* traumatem. Svědčí o tom jeho zoufalá „autokritika“ psaná v atmosféře padesátých let, po Kalandrově odsouzení k trestu smrti a v době nenávisných útoků proti surrealismu: „Můj vztah k Máchovu *Máji* mne svedl k odvážnému experimentu. Pokusil jsem se tuto báseň přebásnit na jeviště. Byla to práce úmorná, ale dodnes cítím, jak byla krásná, i když vím, že to byla inscenace, která mě nebezpečně sváděla od reality do sfér básnění mezi životem a smrtí. Byla to práce poctivá, protože v ní nebylo ničeho, co bych nebyl vyčetl z veliké básně Máchovy a nic jsem při ní nevymýšlel jen pro prázdný efekt. Byla to práce zajímavá, pro moje úsilí objektivizovat svá subjektivní poznání. Jen jedna věc rušila toto všechno. Jen jedno v ničem nesouviselo s Karlem Hynkem Máchou. Byla to má provokační polemická práce se světlem. Proč polemická? Protože z vědomí světelného účinku jsem chtěl ukázat i těm, kteří se snažili být protivníky světelné jevištní poesie, kolik síly a kolik fantastického účinku a sugestivnosti je jevištní světlo schopno. Dělal jsem to tak (a věřte na mou čest, že jen z velké lásky a z tvůrčího rozehvění):

Otevřel jsem oponu. Na scéně spatřilo obecnstvo lehounkou, něžným jarním světlem sotva opeřenou břízku. V načarovaném světle jen jen dýchala rozdychtěná jako jaro samo. Ale běda. Po obraze jsem ještě při otevřené scéně dal vypnout reflektory a posvítíl jsem na ubohou břízku krutým střízlivým pracovním světlem. Užaslí diváci zírali na rezavou nalomenou trubu od kamen, na které visely cáry špinavé koudele. Byla to neurvalost takhle ublížit divákovi. Ale já zatvrzele chtěl, aby si diváci zamilovali veliké světelné umění, já chtěl dát divákovi nahlédnout do zákulisí básnivých dojetí. A tak jsem to dělal po každém obraze důsledně a přísně. Až na pokraji úchylnosti jsem neúprosně odhaloval jevištní podvod, i když mne mrazilo a sám jsem se bolestně loučil s přeludem. Tak se ze šibenice, na které se houpal v měsíčním světle skelet a ze strašidelných lebek, které se válely pod šibenicí, vyklubal neotesaný klacek, na němž visela krvavá zaječí kůže a pod níž byly rozházeny kameny. Z plouživých stínů máchovských přeludů se na obecnstvo šklebily zamoučené obličeje slámou ověšených herců, navlečených do roztrhané pytloviny. Vězení, ve kterém lkal vězeň „jak krásná noc“, se divákům odhalilo jako rezavá drátěná síť spirálovitě zavěšená na lepenkovém horizontu.

37) Viz pozn. 32.

38) Srov. Č. Zahradníček, *Jak jsem se dostal k filmu*.

Hrůza to byla. A jaké šťastné vítězství, protože obecenstvo to pochopilo. Ovšem Mácha by byl docela určitě nesouhlasil.³⁹⁾

Téma vztahu E. F. Buriana a *Máje* však musíme opustit, neboť přesahuje záměry naší studie soustředěné především na dva scénické filmy. Studium jejich historie nás vede na závěr práce ještě k této obecné úvaze:

Scénický film – povaha předmětu

Film využívaný na jevišti jako scénografický prostředek má zvláštní způsob existence: vzniká mimo kinematografické instituce, postrádá intimitu kinosálu ponořeného do tmy, formát promítacího plátna a většinou i standardizované „rámování“. Jeho styl, naraci i střih určuje mimofilmový koncept. Filmovou montáž zastupuje včleňování filmových obrazů do scénického a scénografického konceptu. Proměňuje se tak i původní dvou-rozměrnost obrazu, jeho kompozice, tonalita apod. V procesu recepce divadelního představení existuje scénický film již jen jako součást jevištní řeči. Divadlo tedy zbavuje film jeho základních druhových atributů a scénický film také nefiguruje ve filmových nomenklaturách.

Scénický film není tedy filmem ve smyslu autochtonní výpovědi. Obsah obrazů je spíše instrumentální (intencionální): jejich význam a smysl – podle představ režiséra – se naplňuje až v kontextu reálného scénického prostoru, herecké akce, jako součást jevištního dění. Konec času divadelního představení znamená také konec existence mezidruhových jevištních útvarů (jevů) spoluvytvářených prostředky scénického filmu. Přes uvedená omezení však scénický film nese určitou sumu informací o podobě jevištního díla a jeho stylu a má svou dokumentární hodnotu. Jeho následné využití jako dokumentu *sui generis* má však – na rozdíl třeba od dobové dekorace, kostýmu, rekvizity či fotografie – své zvláštnosti. Tvoří je například technická problematika spjatá s nosičem, následnou projekcí apod. Řada otázek vzniká při analýze a interpretaci obsahu scénického filmu, který – jak jsme již uvedli – ve vztahu k jevištnímu užití poskytuje sám o sobě jen fragmentární informaci. Dnes již existuje více než stoletá historie nejrozumnějších aliancí filmu (a dalších audiovizuálních médií) a divadla. Pohyblivé obrazy plní na scéně řadu funkcí a v případě Laterny magiky či Kinoautomatu dokonce spoluvytvářejí nové mezidruhové typy scénických útvarů.

Jen výjimečně se stává, že scénický film přetrvá dobu své divadelní expozice a je k dispozici pro studijní účely. Takovou výjimkou je existence dokonce dvou verzí scénických filmů k Burianově uvedení Máchova *Máje* v letech 1935 a 1936.

Maketa *Máje* Jiřího Lehovce a střihová montáž Čenka Zahradníčka demonstrují různé možnosti i omezení rekonstrukce scénického filmu. První z nich sleduje vztah filmových obrazů a inscenace a je určena především odborné veřejnosti. Druhá se pokouší představit imaginární podobu scénických obrazů a je určena spíše širšímu publiku. Při využití možností digitální technologie si lze představit i další možnosti rekonstrukce

39) E. F. Burian, *Boj o české divadlo. Autokritika knihy O nové divadlo*. Strojopis (s. 43 – 44) uložený v literární pozůstalosti E. F. Buriana, LA PNP.

a prezentace těchto scénických filmů, mimo jiné i v kontextu dalších zachovaných materiálů, zvukových dokumentů apod. Povaha scénických obrazů nevylučuje však ani jejich další existenci jako samostatných estetických artefaktů získávajících v nových kontextech nové významy a nový život.

PhDr. Eva Strusková (1937)

Filmová kritička, redaktorka, archivářka. Pracuje v NFA, kde realizuje projekt Oral History – Osobnosti české kinematografie.

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

Poznámka autorky:

Autorka děkuje za konzultace a připomínky k textu Miroslavu Červenkovi, Jaromíru Kazdovi, Jitce Panznerové, Adolfu Scherlovi a Bořivoji Srbovi.

SUMMARY

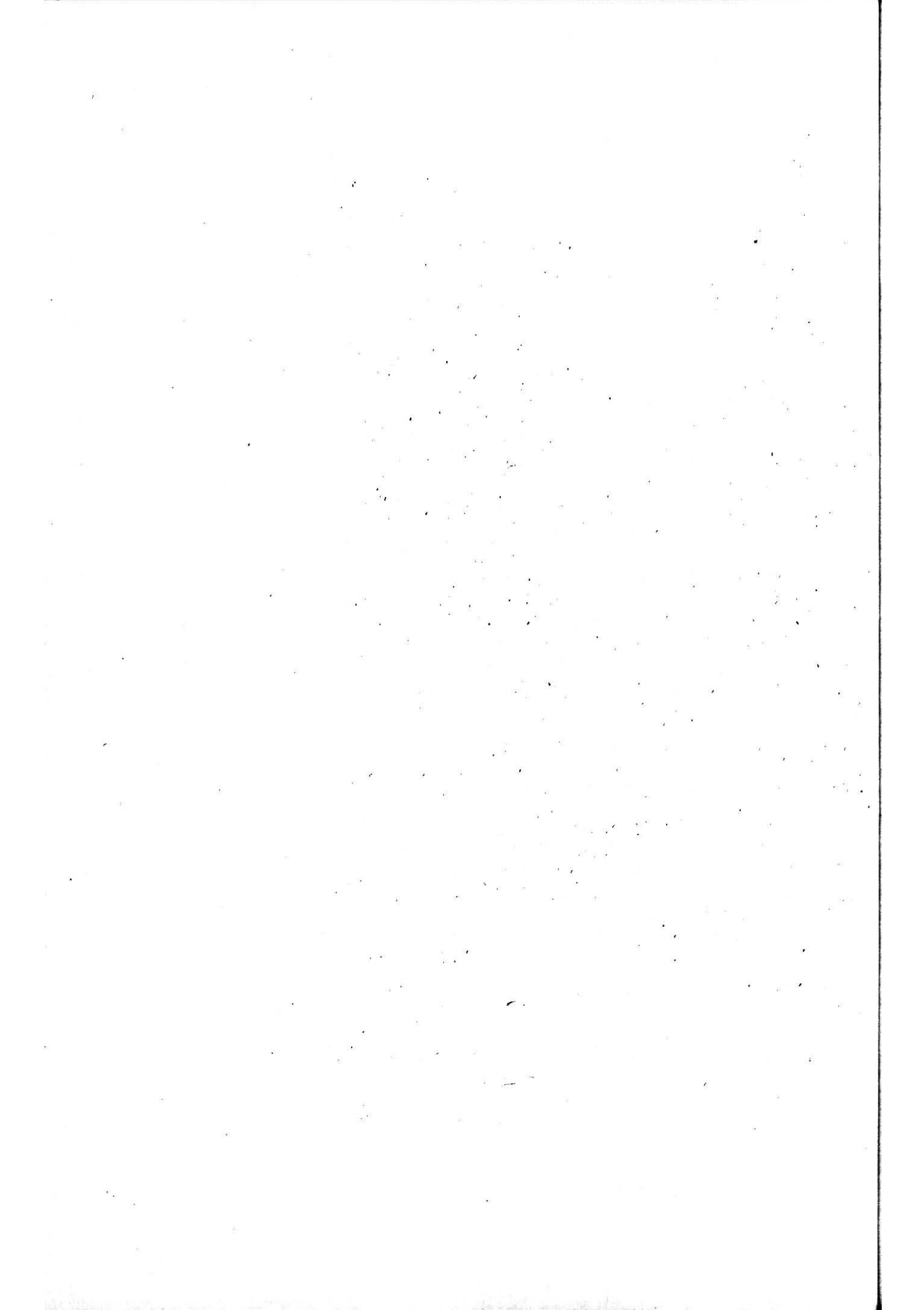
SCENIC FILM – THE NATURE OF THE SUBJECT

*E. F. Burian and "May" in Theater D 35 and D 36:
Two Versions of a Scenic Film (Genesis and Reconstruction)*

Eva Strusková

The topic of this article is a reconstruction of the staging of a scenic film during two performances of Mácha's *May (Máj)* at E. F. Burian's theater in 1935 and 1936, and a general contemplation over the essence of scenic film. A film used onstage as a set designer's means has a peculiar existence: it is born outside of the institutions of cinema, it lacks the intimacy of a movie theater submerged in darkness, it lacks the silver screen's customary size and generally even the standardized "frames". Its style, narration and editing is dictated by an off-screen concept. Film editing is substituted by the incorporation of film images into stage and set designer concepts. The original two-dimensional image, its composition, and tonality are altered. In the process of acceptance of a theater performance, a scenic film exists just as a component of the stage language. Theater strips the film of its essential generic attributes and scenic film does not figure in film nomenclatures. Scenic film is therefore not a film in the sense of autochthonous testimony. The content of images is rather instrumental (intentional): their meaning and purpose – according to the director's ideas – get fulfilled only through the context of an actual scenic space, the interaction of actors, as part of the things transpiring onstage. The final curtain of a theater piece spells the end of the existence of inter-generic stage creations (phenomena) as co-created through the means of a scenic film. Despite these limitations, a scenic film conveys a certain sum of information about the work for stage, its style, and it has a documentary value. Its subsequent usage as a document *sui generis* has – unlike the period's decorations, costumes, props or photographs – its peculiarities. These pertain for example to the technical issues concerning the carrier, the mode of projection, and so on. A number of questions arise in analyzing and interpreting the content of a scenic film, which – as we have already said – provides only fragmentary information as regards its exploitation onstage. Today we have had already over one hundred years of history of diverse alliances between film (and other audio-visual media) and theater. Onstage, the moving pictures provide a number of functions, and in the cases of *Laterna magica* or *Kinoautomat* they even co-create new inter-generic types of stage configurations. It happens only rarely that a scenic film outlasts the phase of its onstage exposure and can be scrutinized and studied. Such a rarity is the fortunate preservation of two versions of scenic films for Burian's stage performance of *Máj* by Mácha in 1935 and 1936, respectively. The reconstructed set of *Máj* by Jiří Lehovec and the editing montage by Čeněk Zahradníček demonstrate various options and limitations in reconstructing a scenic film. The former follows up the relationship of film images and the set production as it is intended primarily for professionals. The latter attempts to present an imaginary appearance of the theater piece and is intended for the public at large. With the deployment of digital technology, one can imagine further possibilities for reconstruction and presentation of these scenic films, among other things in the context of additional extant materials, such as sound recordings. The nature of the scenic images does not preclude their further existence as separate aesthetic artifacts gaining new meanings and a new lease on life through novel contexts.

Translated by Linda Paukertová



JIŘÍ LEHOVEC VZPOMÍNÁ

Okolnosti

V roce 1935 mně bylo dvacet šest let. V té době jsem měl za sebou pětiletou praxi filmové novinářiny, dvě fotografické výstavy a roční pobyt (stáž) v Paříži. Byl jsem považován za člena Levé fronty, zejména po proslulé výstavě „sociální fotografie“ v paláci Metro. Zúčastnil jsem se jí na výzvu Lubomíra Linharta a vystavoval jsem na ní především fotografie z Paříže, jež odpovídaly spíše zásadám „nové věčnosti“ a poetismu než novému termínu „sociální fotografie“. Fotografoval jsem tehdy vytrvale a vášnivě. Připadal jsem si ale stále ve všem jako zelenáč. Jako aktivního filmaře mě (právem) nikdo neznal.

Kdy a kde jsem se seznámil s Burianem, už nevím. Bylo to v Umělecké Besedě na *Vest Pocket Revue* (1927), v divadle Dada, na Frejkově představení *Ženy o Thésmofořiích* nebo v baru Červené eso? Možná, že nás někdy v kavárně seznámil Jan Kučera či Lola Skrbková, členové Burianova voicebandu... Premiéry Děčka mi v roce 1933 nějak utekly.

Pamatuju se, že někdy v zimě 1934 mě vyhledal Burianův manažer Šefranka¹⁾ s tím, abych natočil scénický doprovod k jejich jevištní úpravě Máchova *Máje* v nedávno založeném divadle Mozarteum.

E. F. Burian

Předválečný Burian se jevil jako rezolutní, pohyblivý až zbrklý človíček, úhledný s hezkým knírkem a nosovým hlasem. V roce 1935 byl už renomovaný skladatel, hudebník, herec i divadelník, takřka posedlý vším, co jevílo známky pokroku, ale přitom s kritickým vztahem k tomu, co zavánělo dogmatismem nebo snobismem, byť třeba avantgardním.

Když jsme pracovali na *Máji*, vystupoval Burian skromně a ukázněně: v černém klotovém plášti, aby ukázal, že není nadmutý svou novou režisérskou funkcí, ale že je obyčejným pracovníkem Děčka, jako každý divadelní zaměstnanec – elektrikář, stavěč,

1) „Přesně nevím, jak a kdy jsem se poznal s Emilem, s celou tou partou, s celým divadlem, to mi není jasné. Prostě vím, že jednoho dne přišel na mne s nabídkou jeden z šéfů Mozarteu, dnes říkáme produkčních, jmenoval se snad Šefranka, a ten přišel s tím: „Jirko, potřebujem natočit scénu do divadla, Emil tam dělá inscenaci Máchy a tak se s ním nějak dej dohromady. Já ti seženu kameru a dáme do toho nějaký prachy, ale nesmí to moc stát!“ Kameru sehnal, byla to amatérská kamera na úzký film, a sehnal do ní i materiál. Byla to ta nejmenší a nejlevnější, která existovala, Pathé-baby.“ Jiří Lehovec v rozhovoru s Evou Struskovou dne 12. 2. 1993. NFA, Sbírka zvukových dokumentů, OS 192.

údržbář. (Děčko mělo zejména v počátcích úplně anarchistickou rovnostářskou organizaci i ve finančních odměnách a gázích.) Burian tedy aby nevypadal a já zase abych vypadal, jsme si navlékli klotové pláště a já ještě štítek proti světlu jako kameraman. Vedle přávoučké baby kamery to muselo vypadat zvlášť svérázně.

Burian v té době toho o praktickém filmování moc nevěděl. I když byl ve filmu začátečník, věděl, co chce, ale nevěděl, jak to udělat. Byla s ním dobrá spolupráce – respektoval jsem jeho představy a on mně dal v jejich uskutečňování celkem volnou ruku. A tak jsme spolu vycházeli zcela dobře, práce nás bavila – pomalu jsme se stávali přáteli.

Práce s Burianem mne těšila, ostatně jako všechno, kde bylo možné experimentovat, kde bylo možné zkoušet a dokazovat, co všechno dokáže film jako dosud málo prozkoumaný výrazový prostředek. V případě E. F. Buriana byla možnost spojit film s divadlem, stupňovat výraz, násobit emoce, umocnit dramatický účinek. Historických případů jsem už znal několik. Bylo to pro mne vlastně záviděníhodné vyznamenání.

Realizační možnosti a limity

Všechno se dělo na jevišti a v divadelním sále Mozartea, v malých a stísněných podmínkách.

Mozarteum byl sál, který patřil Mojžímu Urbánkovi, nakladateli hudebnin, v postsecesním paláci v Jungmannově ulici. Sál byl určen především k hudebním produkcím a neměl potřebné vybavení pro divadlo, zejména hluboké jeviště. Sál byl asi pro 180 až 250 diváků, s řadou proscéniových lóží v pravé půlce. Parket tvořila řada volně seřazených židlí. Sál byl bez šaten a rekvizitárny a bez technického zázemí. Přesto se v něm v roce 1933 usadil E. F. Burian s velkorysým projektem *stálého* avantgardního divadla. Hrát v něm vyžadovalo odvahu.

Začínající Děčko bylo chudé, a tak nebylo možné pouštět se do nákladnějšího podnikání. Nájem, výprava a kostýmy stály mnoho peněz a nebylo z čeho kupovat drahý filmový materiál, půjčovat profesionální kameru a světelný park.

Měl jsem sice vlastní kameru (ruční), ale ta byla na pětatřicetimilimetrový film, který byl – i po stránce zpracování – velmi drahý.²⁾ Mohl jsem sice volit šestnáctimilimetrový formát, ale zvolil jsem ještě menší formát, francouzský 9,5mm film. Ten dával, při téměř stejně velké obrazové ploše (dík důmyslnému uspořádání perforace), stejný obrazový efekt a přitom byl i se zpracováním podstatně levnější. Určitá zrnitost nebyla na závadu, protože se nemělo promítat na klasicky napjaté plátno, nýbrž volně do jevištního prostoru na různé divadelní rekvizity. Ostatně určitá neostrost byla žádoucí jako baladická impresivnost a odpovídala koncepci hry.

O věci rozhodl nakonec fakt, že nedaleké zastoupení firmy Pathé – ve Spálené ulici – nám půjčilo příslušnou kameru i projektor zdarma.

Takže jsme pracovali v amatérských podmínkách. Místo 35mm filmu úzký film, místo Šlechtovky nebo Debriovky byla Pathé-baby a místo lamp Mole-Richardson 2 kil

2) Využití 35mm filmu však bylo vyloučené mj. i z bezpečnostních důvodů, neboť hořlavý film by nemohl být promítán ze sálu a v Mozarteu nebyla k dispozici potřebná kabina pro projektor.



Emil František Burian a Saša Machov na...

Foto archiv

a 5 kil jsme měli 500 W nitrafotky (nitražárovky). Svítily ploše, rozptýleně, ale co se dalo dělat?

Za pokus to stálo, pokušení bylo příliš silné. Všechno: Mácha, Burian, Děčko – voiceband. Dali jsme se do toho.

O koncepci

Burian i jeho architekti byli tedy už obeznámeni (dnes těžko rozhodnout, kdo z nich víc) s možnostmi metaforického nebo emotivního užití projekce, ať už pouze světelného, barevného nebo siluetového či filmového.

A právě Máchova báseň *Máj*, tak jako před tím inscenace románu Karla Nového *Chceme žít*, poskytla Burianovi možnost oponovat tehdejšímu epickému stylu nového divadelnictví a dovolovala mu předvést pravou scénickou báseň na prknech jeviště.

Projekci užíval Burian již v dřívějších inscenacích, novinkou *Máje* bylo, že teď šlo o obraz pohyblivý. Náš film ovšem neměl mít podobu plynulého příběhu. Šlo o pásmo záběrů promítaných do jeviště, které bylo přerušováno pauzami podle režijních záměrů.

Text básně někdy neměl přímou spojitost s filmem. Burian odmítl především film ve funkci ilustrátora děje, protože zdůraznění velkolepé Máchovy básně na pouhý romantický příběh by mu byl lacinou redukcí. Odmítal také Máchu jakožto sladkého pěvce lásky a oslavovatele krás české země a pojal ho jako buřiče proti společnosti v duchu tehdejší komunistické ideje. Film, který vstupoval do představení jen na určitých místech, byl důležitou funkční složkou inscenace a nebyl žádným z jiných inscenačních prostředků zaměnitelný. Nesnažil se tlumočit epické pasáže, ale pracoval s metaforami vnitřních pocitů... V podstatě šlo o občasné zjevování a pohyb (některých postav, tváří, předmětů jako symbolů a metafor, jako zdůraznění nálad hereckých akcí nebo textů expresivně pronášených voicebandem).

Filmový obraz byl mnohdy konfrontován se stínohrou. Například obraz popravy byl řešen tak, že se stín oběšence klátil na promítací ploše. Nebo motiv rukou Burian využil dvakrát – jednou jako stínohru a jednou formou projekce ve filmu.

Na tomtéž principu byla postavena Reinerova hudba, tedy žádná ucelená normální kompozice, ale občasné tóny a zvuky. *Čtvrttónová* hudba mladého skladatele, žáka profesora Háby, Karla Reiner, zaznívala z čtvrttónového harmonia umístěného v hledišti³⁾ Mozartea.

Vzpomínám také, jak voiceband vytvářel zvukový obraz hlučícího davu.

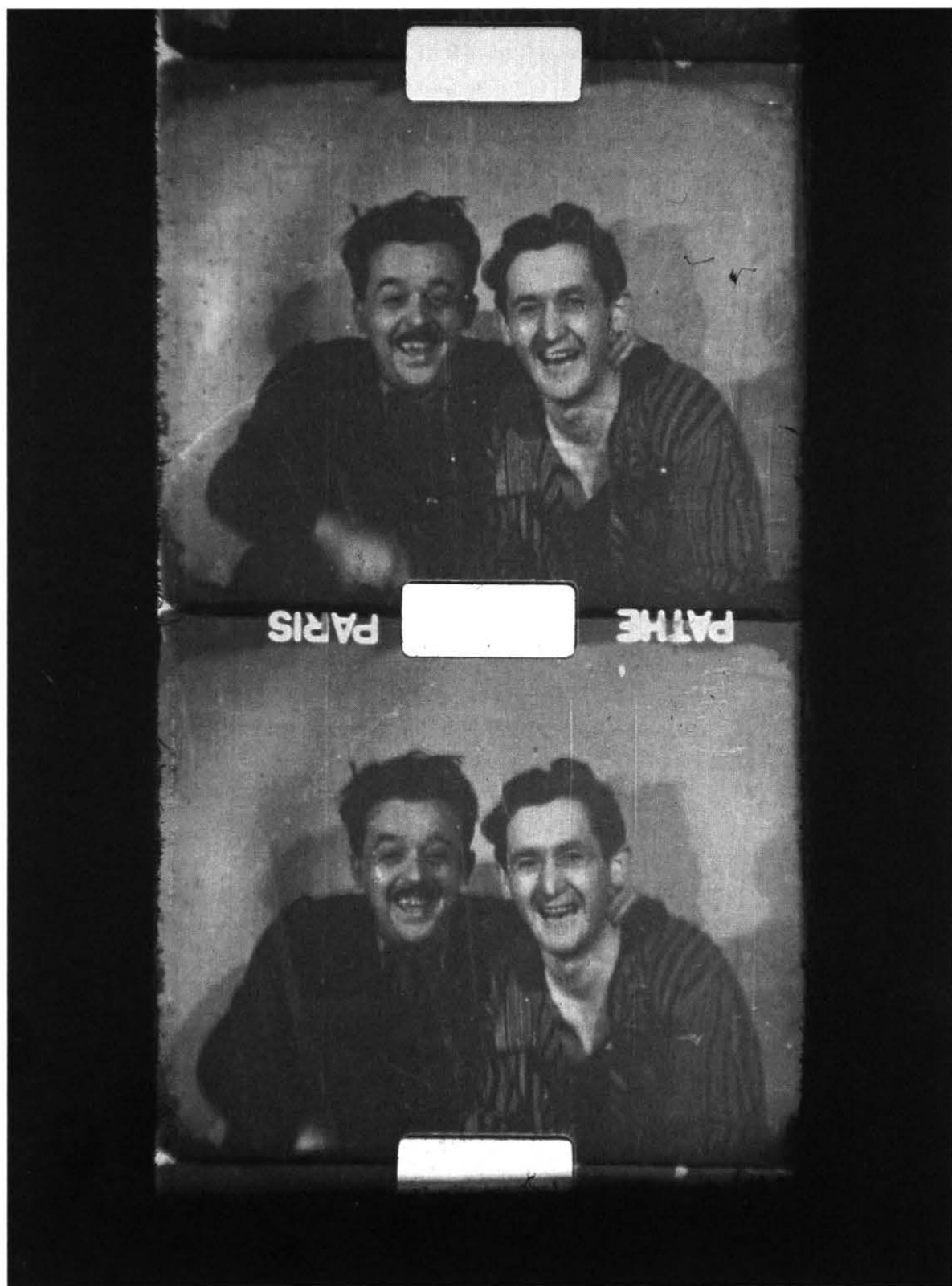
Spor o místo filmového obrazu na jevišti

Všechny výtvarné úkoly Děčka provádělo trio mladičkových, ale už proslulých architektů – Miroslav Kouřil, Jiří Novotný a Josef Raban. Měli na starosti vše od přípravy ve výběru rekvizit, kostýmů a návrhů scén až po plakáty, pozvánky...

3) Podle svědectví K. Reineru bylo harmonium za scénou – viz Karel Reiner v rozhovoru s Jaromírem Kazdou. Divadelní oddělení Národního muzea, Zvukový archiv E. F. Buriana a avantgardy.

ILUMINACE

Jiří Lehovec vzpomíná



...několika posledních okénkách Lehovcova filmu

Foto archiv

Výprava scény byla jednoduchá, až skromná. Na scéně byla kromě drátěného pletiva, v němž se pohyboval uvězněný Vilém a kde se také zjevovala tvář žalávníka (Saši Machova), harfa ze svisle napjatých provazů, v nichž tančila Táňa Pexová. Pozoruhodnou rekvizitou byl strom, vyrobený z rour od kamen a ze zcuchané koudele, pod nímž na šikmě ležela otrhaná postava Poutníka (Emila Bolka), jejíž funkce byla mnohoznačná a různě se vykládala.

Nezdařila se ovšem jedna rekvizita – lebka. Ta byla také kritizována v tisku. Původně jsme sháněli skutečnou lebku, nějak se nám to nedařilo, a tak jsme ji udělali z papíru. Vznikla banalita...

Filmová projekce měla na jevišti vyhrazené místo, jímž byla bílá šikmá pětiúhelná plocha z naolejovaného plátna, zavěšená poměrně vysoko do pravého horního rohu. Zapadala dobře do celku, byla vlastně jeho záměrnou částí (proto ji výtvarníci tak vytrvale bránili). Odpovídala koncepci i stylu a dotvářela dobře atmosféru i výtvarný vzhled scény v době klidu, tj. když se nepromítalo.

Horší bylo, když na ni dopadal světelný obraz. Tu výřez záběrů buď nedosahoval okrajů plochy (desky), a pak bylo vidět jiné orámování, většinou nestylové, a nebo většinou přesahoval tuto plochu, a pak se objevoval i na jiných předmětech, dekoracích, což bylo ještě rušivější.

Proto jsem navrhoval tuto vlastně nefunkční a jen formálně dekorativně zavěšenou plochu zrušit a promítat přímo do prostoru, aby se světelný obraz volně odrážel na dekoracích, na síťovinách visících ze stropu, na stojkách, na zborcených plochách, kdy by docházelo k dalším záměrným transcendentním deformacím, nebo – na což jsem byl zejména hrdý – aby se promítalo do mlhy nebo do kouře (který jsem jako vášnivý milovník verneovek navrhoval po způsobu *Tajemného hradu v Karpatech* vypouštět na scéně, aby se vytvořily další neskutečné chvějivé a prchavé obrazy).

Můj návrh se všem líbil až do doby, kdy jsme si ho trochu vyzkoušeli. Celé divadlo se utápělo v kouři, dusilo se, nemohlo dýchat. Kouř z dýmovnice nebylo možno ovládat, regulovat, usazoval se v orchestru i v hledišti. Bylo po verneovce, po baronu Goerzovi, který to ovšem prováděl v exteriéru na rampě svého hradu.

Zbýval tedy původní návrh. Architekti, zejména Kouřil se nechtěl své plochy zřici, z čehož mezi námi vzniklo napětí, které se projevovalo ještě později, kdy mě „opomněl“ uvést jako spoluautora plakátu k inscenaci Švejka...

Problém by se dnes dal řešit proměnlivou projekční optikou, kdy by se světelný obraz zvětšoval nebo zmenšoval, nebo najížděl či mizel podle potřeby děje a scény. Ale na to tenkrát nebylo ani pomyšlení.

Nakonec Burian přistoupil na to, abychom natočené záběry promítali netradičně přímo do dekorace. Architekt Kouřil mi proto v druhé polovině hry spustil ze stropu kus tylu, na nějž se promítalo ze stejného stanoviště, ale v jiné poloze projektoru. Mírné chvění látky a její volné záhyby víc odpovídaly pocitům neskutečna světelných obrazů.

Výsledek byl skutečně efektní. Vznikala tak skutečná snová forma vize. To přispívalo daleko víc k vytvoření snové atmosféry než původně zamýšlené naturalisticky ostré obrysy ohraničující projekční plochy. Hlavně to dokonaleji splývalo s imaginací a básnickým stylem inscenace. Byla to skutečně a opravdicky krásná avantgarda.

Fakt promítaného obrazu nás samotné (i diváky) tak okouzloval jako první rádio, aeroplán či televize. Kritika přišla až později. Zejména při druhém uvedení *Máje*, v roce 1936, se hovořilo o vlivu surrealismu. K tomu bych chtěl poznamenat, že Burianova představa scény odpovídala jistě jeho vlastnímu pojetí celé inscenace básně, ale též vlivům výtvarnické trojice architektů, ale to vcelku nebylo příliš surrealistické, jak je módou tvrdit, ale spíše konstruktivistické. Odpovídalo spíše tomu, co bych básnický nazval magický poetismus, což zase bylo blíž mému výtvarnému názoru. Burian se také ve svých představách nemohl příliš vzdálit hlavní postavě Viléma, kterého pojal jako realistického rebela proti společnosti.

Styly se nakonec navzájem prolnuly, vyrovnaly a vyústily v jediný – burianovský.

Natáčení

Přípravy k natáčení byly, jako vždy, krátké. Burian mě seznámil se svými záměry a představami, se svou koncepcí a herci. Při natáčení stál vedle mne v černém klotovém plášti, jak někde předtím pomáhal v zákulisí stavěčům a rekvizitářům, zcela v intencích kolektivního ducha Děčka, alespoň v počátku jeho existence. Pozoroval a řídil herce. Technickými a kameramanskými záležitostmi se nezatěžoval. Dopřál mi svobodu při volbě a kompozici záběrů.

Dnes se už příliš nepamatuju na technické, ještě méně na tvůrčí podrobnosti natáčení... Proběhlo asi ve třech dnech, přímo na jevišti. Natáčelo se – jak jsem již uvedl – malou amatérskou kamerou umístěnou na stativu s kloubovou hlavicí. Svítilo se divadelními reflektory, líčilo drsnými divadelními líčidly. Nebylo možné provádět žádné složitější postupy, ani jízdy, jediným trikem byla zatmíváčka nebo panoráma...

Vzpomínám si zejména na jednu scénu. Bylo třeba ukázat velký detail hlavy pološílené Jarmily se zbrázděným obličejem a rozpuštěnými vlasy. Provedlo se to proudem horkého vzduchu foukaného fénem do tváře utrápené Anny Fischlové: planoucí „svatozáří“ vytvořil „plápolající“ věnec vlasů prosvětlovaný ze zadu prudkým protisvětlem.

Komplikovanější bylo, když Burian chtěl ukázat mrtvou tvář utopené Jarmily plující pod hladinou jezera – jakýsi pendant Mrtvé ze Seiny. Hodně jsem o tom přemýšlel, až jsem našel řešení. Bylo primitivní a čistě amatérské, ale výsledek – senzační! Položil jsem Jarmilu mezi dvě židle na prkno „znamenající svět“ (podložili jsme ji voskovaným plátnem), na ni jsem položil zasklené dveře, které jsem před tím vysadil v chodbě v zákulisí, namířil kameru z nadsledu na její tvář a přiblížil tak, že objektiv zabíral jen její tvář, izolovanou od rámu dveří a okolního prostoru, zatímco jeden asistent lil vodu z kropicí konve na sklo. Zespolu jsme foukali na vlasy fénem. Dopadající voda vytvářela vlny, které dokonale nahradily umělou masku nebo proměnlivý filtr. Jarmila zůstala suchá – zato jeviště se topilo ve vodě. Ale výsledek byl dosažen – záběr utopené byl z nejkrásnějších detailů celého filmu. Voda se vlnila a vypadalo to, jako by opravdu pod vodou plavala mrtvá Jarmila. Byl to experiment, ve který jsem moc nevěřil, ale kupodivu vyšel i na scéně. Utopená tvář Jarmily, se zavřenýma očima a plovoucími vlasy, osvětlená zsinálým světlem, vypadala při představení na vlnícím se plátně z tylu dokonale. Bylo to vesměs primitivní, ale všechny nás to bavilo, krom Jarmily a krom zaměstnanců scény, kteří museli uklízet promočené jeviště.

V paměti mám také momenty, kdy jsme natáčeli detail tváře Saši Machova, který hrál žalářníka a od něhož scénář vyžadoval, aby v jednom okamžiku slzel. Ale nešlo to, Machov byl víc choreograf a tanečník než herec, a tak mu asistent kapal z výšky vodu do očí očním kapátkem, což se však příliš nepovedlo – Saša totiž zavíral oči.

A tak podobně probíhalo veškeré natáčení. Byli jsme všichni pro věc zapálení a prodchnuti duchem Děčka, který jako by zářil ze všech lidí, stavěčů i rekvizit.

Některé scény, ačkoliv jsme je natáčeli s velkou péčí, fantasií a ještě většími nadějemi, nebyly do projekčního pásma zařazeny. Tak se například nepodařilo zařadit záběry tanečních siluet pro druhé intermezzo, které jsme natáčeli proti nebi na dvoře Mozartea. Nevyšly dost výrazně, kontrastně a při projekci na půlsklopenou a polozborcenou plochu v poloosvětleném divadelním prostoru se ukázaly jako nepříjemné – bohužel. Neboť tento siluetový tanec byl stříhaný tak, že část probíhala v negativu a rytmicky se střídala s pozitivem. Na plátně se však jevily jako nezřetelné vlnění skvrn a filmový obraz nakonec zastoupil živý tanec Tání Pexové. (Stejný trik, kombinace pozitivu a negativu v taneční sekvenci, který nebyl mým objevem, použil s velkým úspěchem krátce nato Martin Frič v reklamním snímku *Černobílá rapsodie*, ve kterém se střídaly černo-bílé záběry dívek).

Dobře nedopadly také záběry vzpínajících se rukou, zvláště ty, které nebyly natáčeny na černém pozadí.

Střih

Ten se uskutečnil u mne v garsonce v improvizovaných a nouzových podmínkách. Ale pak se spousta věcí přestříhávala. Vlastně to nebyl v pravém slova smyslu filmový střih. Šlo spíš o řazení jednotlivých obrazových částí tak, jak měly za sebou následovat. Délku scény určoval rytmus textu a herecké akce.

Projekce

Natáčením, střihem a montáží však moje úloha nekončila. Musel jsem se stát i promítačem.

Film byl vlastně v pozici vizuálního scénického doprovodu, obdobně jako Reinerova hudba.

A nebyl nikdo – krom Buriana a mne –, kdo by znal souvislost a délku filmových obrazů s výjevy na jevišti. Nebyl čas a chybělo vlastně i pomyšlení někoho to zaučovat. Tak jsem zbyl jen já – kdo měl o synchronním průběhu určitou představu.

Každý večer po několik týdnů... někdy i dvakrát denně seděl jsem v postranní lóži hlediště, pečlivě zamaskován u promítacího přístroje⁴⁾ a pouštěl svůj film – jako Orfaník v *Tajném hradu* – na scénu.

4) „Promítalo se z nejbližší lóže v proscénium, vhodně maskované černou stojkou a závěsem. Hluk ozubených koleček divákům nevadil. Neznámý hluk možná naopak přispíval k magické atmosféře prostředí.“
Jiří Lehovec, složka E. F. Burianův Máj v D 34. NFA, Osobní fond Jiří Lehovec.



Emil František Burian (za kamerou), Jiří Lehovec, Anna Fischlová

Foto archiv

Komunikace mezi projektorem a pohybem herců a pohyblivým děním na jevišti byla značně volná a přibližná. Řešil jsem to černým a žlutým blankem, které jsem zařadil do promítacího pásu. Usnadňovaly mně zastavení nebo spouštění projektoru.

Nepromítalo se stále – nepřetržitě, ale s četnými zastávkami a přestávkami. Což právě dobře umožňoval tento typ projekčního přístroje (Pathé-France) a nehořlavý filmový materiál.

Znal jsem jako nikdo ten okamžik, kdy bylo třeba mašinku spustit, nařídit a spustit, kdy zhasnout a přemístit – a také jsem dovedl pružně reagovat na průběh děje na scéně, dovedl jsem vyhovět tempu scény a pozdržet projekci, když se zpomalilo, zdrželo... ale nesměl film prasknout, což se také několikrát, a ke konci sezony i častěji, stalo. Sám jsem to rychle lepil, ale co to bylo platné – synchronnost se těžko doháněla.

Potíž byla také v tom, že promítačka neměla objektiv větší délky, aby bylo možno promítat z dostatečné vzdálenosti, stejně jako neměla žárovku dost silnou k tomu, aby obrazy byly dost jasné a zřetelné. Ačkoli právě jejich „romantická chiméričnost“ byla pak oceňována kritikou.

Někdy se vloudily chyby do vzájemné koordinace a pak to bylo veselé... Tehdy jsem se nejvíc sblížil s všudypřítomným šéfem i s ostatními členy divadelního souboru.

Odchod z D 35⁵⁾

Skončila sezona a já jsem musel neodkladně nastoupit základní vojenskou službu.

Byl jsem odveden až při třetím odvodu. To byl takový postup: když se někdo zdál být u prvního odvodu slabý, tak šel za rok ke druhému a jestli byl ještě slabý, tak k třetímu. A když byl ještě slabý, tak šel domů. Já jsem šel k třetímu odvodu dost lehkomyšlně, a když se mě ptali, co mně schází, klidně jsem odpověděl, že nic... A byl jsem z deseti kluků, co tam stáli nahatí u zdi, jediný vybraný voják. A teprve pak jsem si uvědomil, co to pro mě znamená, že budu na dva roky mimo...

I když z druhé strany jsem měl za sebou osobní trauma a na vojnu jsem šel do určité míry rád, byl to předěl. Ztratil jsem styk s bohémou, s malíři a divadelníky, literáty a kunsthistoriky, s Mánesem, Levou frontou, s Děčkem, s Karlem Šourkem a kamarády.

Zatímco já jsem se potil na cvičáku „Radouči“ u Mladé Boleslavi⁶⁾, uvádělo Děčko na jaře 1936 obnovenou premiéru *Máje*. Nové nastudování bylo v něčem přeměněno (obsazení, aranžování, film, líčení), ale v základním pojetí, v režijní koncepci, v hudbě a voicebandu, ve výtvarném řešení, ve výpravě, se nezměnilo.⁷⁾

Pro novou inscenaci v roce 1936 bylo nutné natočit znovu filmový doprovod, protože ten původní byl zcela zničen projekcí. Zůstal jen negativ.

Tenkrát nebyl nikdo, kdo by z „avantgardních“ kruhů připadal v úvahu. Saša Hackenschmied pracoval ve Zlíně. Zbývali filmoví amatéři, a z těch byl asi nejpříjemnější Čeněk Zahradníček.

Ať byly jeho vlivy jakékoliv, jeho zásluhy o film jsou nesporné. Především film dostal nový formát – druhý *Máj* už byl natočen na šestnáctku. Byla s ní lepší práce⁸⁾, s devítkou to

5) Existují spekulace o tom, že spolupráci Lehovce s Burianem přerušila jejich hádka. Popírá to mj. i fakt jejich další spolupráce. „Májem moje spolupráce s Děčkem a s EFB neskončila. Ještě téhož roku jsem v létě spolupracoval na plakátě na inscenaci Švejka, v létě 1937 došlo k hudbě ke krátkému filmu *Naše armáda* a těsně před jeho zatčením a odvečením, k hudební spolupráci na mém právě zahajovaném filmu *Rytmus*.“ Jiří Lehovec v rozhovoru s Bohdanou Hejtmánkovou. Jiří Lehovec, složka E. F. Burianův *Máj* v D 34. NFA, Osobní fond Jiří Lehovec.

6) Jiří Lehovec byl po určité době přidělen jako jeden z asistentů k Jiřímu Jeníčkovi do Vojenského technického ústavu, kde získával jako kameraman a spoluautor řady armádních snímků profesionální filmové zkušenosti.

7) K tomu viz Miroslav Kouřil, *Kapitoly z automonografie. Karel Hynek Mácha, Máj*. „Acta Scaenographica“ 5, 1964 – 1965, č. 9, s. 178 – 180.

8) „Když jsem byl na vojně, tak to znovu dělal s Burianem Zahradníček. Neznám jejich práci, a tak nevím, jak se poučili. Zahradníček nebyl tvůrce, byl to kameraman. A jistě zlepšil obraz po stránce technické. Vždycky se dá všechno udělat líp a jinak.“ Jiří Lehovec v rozhovoru s Evou Struskovou dne 26. 5. 1995. NFA, Sběrka zvukových dokumentů (písemný záznam).

bylo přece jen obtížné, ačkoliv to byl formát plošně skoro rovný šestnáctce. Ruční manipulace, střih, převínování a lepení, to všechno byla vlastně piplačka – přesně to vyjadřoval výraz „tkaničkárna“.

O rekonstrukci představení a o maketě

Při prohlídce svého archivu jsem objevil dávno hledanou malou plechovou krabičku, v níž byl šedesát let starý negativ k inscenaci *Máje* z roku 1935!

Stál jsem před otázkou, o co jde: o negativ, o zbytky výstřihu, nebo o originální negativ *Máje*, určený pro kopírování předváděcí kopie? Mohl jsem ho dát překopírovat, jenže problém byl v tom, že u nás už neexistoval podnik, který by tento formát (9,5 mm) mohl zkopírovat a vzápětí nato vyvolat, ba že k tomu nebyl ani potřebný surový materiál. Záchrany se ujal Národní filmový archiv, který požádal VÚZORT⁹⁾ o převedení negativu na jiný nosič. Negativ byl tedy přepsán na video. Výsledek se objevil jako zázračný svědek oněch dob. Objevil se v uspořádání, v jakém byl pravděpodobně promítán v D 35, až na některé scény, které z neznámých důvodů byly rozstříhány a přeházeny. A tehdy se zrodila myšlenka probudit a zrekonstruovat autentickou filmovou tvář tohoto divadelního představení.

Když jsem se dával do práce na maketě, na pravděpodobném vzkříšení *Máje*, připadal jsem si jako architekt Frágner, když dokončoval Betlémskou kapli. Jenže tady nešlo o kapli, šlo o filmový scénář.

E. F. B. nezanechal režijní knihu ani režijní poznámky. Jediným východiskem při rekonstrukci scénáře, a tím i průběhu představení, byla má slábnoucí paměť a pár dokumentů.

Maketa *Máje* využívala dva scénosledy.

První scénosled jsem vytvořil v roce 1935. Ten je napsaný na papíru po mém otci. Tenkrát jsem psal zeleně. Byl jsem bláhový. A ten papír jsem měl u sebe, když jsem promítal, abych si připomínal sled. Žluté blanky jsem viděl, i když zhaslo světlo. Když přišel černý blank, věděl jsem, že se za chvíli promění v obraz. Ten žlutý skoro bílý blank, to byl nevyvolaný film – byl to nápad, jak to udělat. Ale ten scénosled také není přesný... Pak se k projektu vrátil Miroslav Kouřil v roce 1965, když psal studie o Burianových inscenacích. Oba jsme byli v té době již staří. Udělal jsem si – už mně není zcela jasné kdy – tužkový záznam. Maloval jsem, co bylo na scéně a psal, co k tomu patří.

Měl jsem tedy k dispozici téměř všechny základní stavební prvky... ale jak to všechno bylo, jaké byly taneční kreace Pexové a Fischlové, jaký byl světelný scénář, na který verš se vázala hudba, kdy byl spouštěn filmový projektor, jak to všechno bylo sladěno, to jsem mohl jen hádat jako Sibyla. – Chtělo by to živého Buriana.

Z dochovaného filmu bylo vykopírováno 95 záběrů. Ale materiál je sestaven na přeskáčku. V pásu jsou zařazeny věci, které v inscenaci zařazeny nebyly, například taneční scéna. (Byl nahrazen reálným výstupem, jak jsem již uvedl.) *Máj* obsahoval asi 48 scén. Nevím to přesně, něco se promítalo dvakrát. Třeba scéna, jak se Vilém kouše do pěsti,

9) Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky.

se promítala poprvé, když se říká, že je otcovrahem a podruhé, když se sám hroutí. Také mám pocit, že obraz rukou byl užit dvakrát, nevím přesně. V průběhu práce jsem také zjistil, že v prvním intermezzu nebyl film.

Maketa má dát informaci o představení. U textu jsou malé fotografie, které ukazují, co se asi promítalo. Ale ke kterým slovům přesně, to je těžké říci. Dokonce si myslím, že se spoléhalo na improvizaci, že já sám budu představení vhodně doplňovat projekcí. Pokud jde o přesnost – musíte uvážit, že za těch šedesát let mi prolítlo hlavou moc scénářů a některé v ní utkvěly dlouho... Vztah fotografií a textu je proto přibližný.

A nyní k formě makety: na levé straně je žlutý blank. Ten ukazuje, že projektor běží, ale nepromítá se. Pak je tam černý blank – ten předcházel nafilmovaným záběrům, to byla pauza mezi obrazy. Snažil jsem se naznačit graficky, jak tehdy probíhala projekce a jaký byl vztah obrazu k textu. No a grafická úprava – to je má stará bolest. Vždy jsem miloval filmové pásy.

Model představení *Máje* je nedokonalý a pouze přibližný, fakta musela být někdy nahrazena intuicí.

Připravila Eva Strusková

Ediční poznámka:

V pozůstalosti Jiřího Lehovce se zachovala samostatná složka: E. F. Burianův *Máj* v D 34. Obsahuje tři části: *Máj* – Osnova – Poznámky; *Máj* – výstřižky k studiu; Sběr materiálu pro *Máj*.

Stať *Jiří Lehovec vzpomíná* vznikla především na základě textů, zařazených do části *Máj* – Osnova – Poznámky. Autor do nich zakládal varianty textů pro budoucí komentář k Maketě i poznámky o podkladech, které ještě chce získat apod. Některé části Lehovcova komentáře existují v náčrtcích, jiné v několika verzích – rukopisné a strojopisných. V závěrečné fázi práce na Maketě *Máje* přepisovaly rukopisné poznámky Jiřího Lehovce na psacím stroji jeho dcery. Jiří Lehovec tyto podklady znovu upravoval a vznikaly další verze, někdy jen velmi málo odlišné od předešlého znění. Přesnější datace jednotlivých variant nelze mnohdy určit. Ve složce jsou dále založeny nepublikované rozhovory s Evou Struskovou a Bohdanou Hejtmánkovou z roku 1994. Koncept rozhovoru s Evou Struskovou, připravovaný pro tisk, doplňují úpravy autora.

Uvedená složka dokumentů má celkem na 94 položek strojopisných a rukopisných textů. (Za položku byla uvažován nejen každý list A 4, ale i další formáty papíru, užitě pro poznámky. Mimo uvedenou složku, v jiném souboru rukopisů Jiřího Lehovce, bylo nalezeno dalších 25 lístků s poznámkami autora o *Máji*.)

Při přípravě textu *Jiří Lehovec vzpomíná* byly zachované autorovy výpovědi o *Máji* roztříděny a sestaveny podle jednotlivých témat. Vlastní text vychází především z citace rozhovoru s editorkou z roku 1994 (tj. z textu původně připravovaného pro publikaci). Vzhledem k tomu, že se v uvedeném Lehovcově materiálu nacházely i další zajímavé informace osvětlující problém, doplnila autorka text dalšími vsuvkami. Při konečné redakci textu *Jiří Lehovec vzpomíná* byly využity i další záznamy, jež uvedené složky neobsahují, tj. byly využity tři rozhovory editorky s Jiřím Lehovcem v roce 1995. (Výpovědi při setkání dne 10. 4. 1995 a 26. 5. 1995 se nenatáčely a existují z nich podrobné zápisy. Poslední rozhovor, uskutečněný 24. 11. 1995, byl zaznamenán na mg pásek

a přepsán.) Autor v nich rekapituloval práci na maketě, dále upřesňoval některé z výpovědí a žádal Evu Struskovou, aby jeho materiál sestavila.

V závěrečné fázi byl text opatřen mezititulky a pokud se informace v autorových výpovědích významněji lišily bylo další znění doplněno do poznámkového aparátu.

E. S.



Jiří Lehovec

M Á J v D 35

maketa

předpokládaného scénáře
odvozená a sestavená z materiálu
dochovaného v archivu rež. Jiřího Lehovce:

použito:

původního negativu formátu 9.5mm,

pořadníku promítacího přístroje,

textu básně Máj (nakl. Hyperion 1935) s poznámkami
S. Havránkové - člena recitačního souboru Voice bandu,

článku a kreseb arch. Miroslava Kouřila v časopise
"Acta scénographica" (1965)

a osobních vzpomínek autora

Národní filmový archiv

Praha - 1995

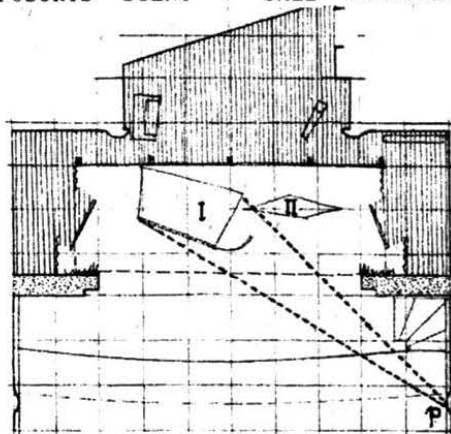
ILUMINACE

Máj v D 35 – maketa

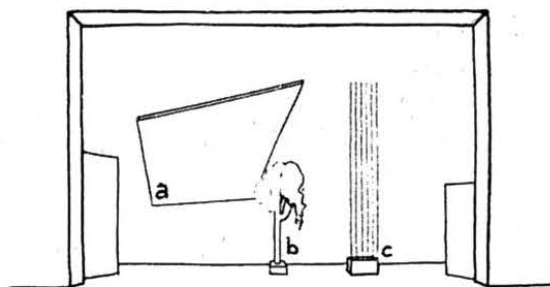
1

Z P Ě V 1

PUDORYS SCÉNY V SÁLE MOZARTEA



poloha I. poloha II. projektor



IDEOVÝ NÁVRH KNR : ZPĚV 1
a/projekční plátno I. - b/stylisovaný
strom z koudele - c/sloup z provazů
pro tanečnici Pexovou

ŽLUTÝ BLANK

I.

Byl pozdní večer / první máj
 Večerní máj - byl lásky čas.
 Hrdliččin zval ku lásce hlas
 Kde borový zaváněl háj.
 O lásce šeptal tichý mech;
 Květoucí strom lhal lásky žel,
 Svou lásku slavík růži pěl,
 Růžinu jevil vonný vzdech.
 Jezero hladké v křovích stinných
 Zvučelo temně tajný bol,
 Břeh je objímal kol a kol;
 A slunce jasná světla jiných
 Bloudila blankytnými pásky,
 Planoucí tam co glázy lásky.
 I světy jich v oblohu skvoucí
 Co ve chrám věčné lásky vzešly;
 Až se - milostí k sobě vroucí
 Změnivše se v jiskry hasnoucí -
 Bloudičjco jmilenci sešly.
 Byl pozdní večer
 první máj
 Krvot
 Ouplné lúny krásná tvář -
 Tak bledě jasná jasně bledá
 Jak milence milenka hledá -
 Ve růžovou vzplanula zář;
 Na vodách obrazy své zřela,
 A sama k sobě láskou mřela.
 Dál blytlil bledý dvorů stín,
 Jenž k sobě šly vždy blíž a blíž,
 Jak v objetíby níž a níž,
 Se vinuly v soumraku klín,
 Až posléz šerem v jedno splynou.
 S nimi se stromy k stromům vinou.
 Nejzáke stíní šero hor,
 Tam bítza k boru-k bítze bor.
 Se kloní. Vlna za vlnou
 Potokem spěchá. Vše plnou -
 V čas lásky - láskou, každý rvor.

zapnout
 projektor



ČERNÝ BLANK

9



DÍVČÍ HLAVA

Jarmila
Anna Fischlová

10

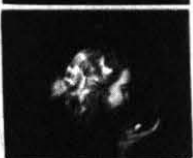


ČERNÝ BLANK

12



13



14



HLAVA Jarmily
tvář v dlaních

16



ČERNÝ BLANK



konce
Za růžového večera
Pod dubem slícná děva sedí,
Se skály v břehu jezera
Daleko přes jezero hledí.
Reda
To se jí modro k nohám vine,
Dále zeleně zakvítá,
Vždy zeleněji prosvítá,
Až v dálce v bledě jasno splyne.
72
Po širo širé hladině
Umdlý dívka zrak upírá;
Po širošířé hladině
Nic mimo promyk hvězd nevírá.
ml
Dívčina krásná, anjel padlý
du
Co Amaranth na jaro svadlý,
V ubledlých lících krásy spěl.
Hodina, jenž jí všecko vzala,
Ta v usta, zraky, čelo její
aly
Přávný žák smutek psala.

Bolek
Tak zašel dnes dvacátý den,
V krajinu tichou kráčí sen.
Poslední požár kvapně hasne,
I nebe, jenž se růžojasné
Nad modrými horami mlhá,
20
On nejde! - již se nevrátí!
Svedenou žel ru zachvátí!
ženy
Hluboký vzdech jí hřádra zdvihá,
Bolestný srdcem bije cit,
A u tajemné vod stonání
Mísí se dýčky pláč a lkání.
V slzích se zhlíží hvězdny svít,
Jenž po lících co jiskry plynou.
Vtěl ty jiskry tváře chladné
Co padající hvězdy hynou;
Kam zapadnou tam květy havadne.

ČERNÝ BLANK

37



TVÁŘ JARMILY
ruce ve vlasech

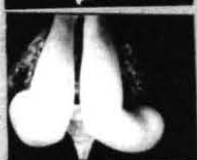
35



84_B



84



TVÁŘ JARMILY
střídavě
sevržené lokty

84_B



84



51



TVÁŘ JARMILY
slza v oku

ČERNÝ BLANK

václav ^{III.} Vizínila se u skály kraje;
Daleko přes ní nahnutá
Větrák bílým šatem vlaje.
Oko má v dálku napnuté.
Teď slzy rychle utírá,
Rukou si zraky zastírá
Upírajíc je v dálné kraje,
Kde jezero se v hory kloní,
Po vlnách jiskra jiskru honí,
Po vodě hvězda s hvězdou hraje.

václav Jak holoubátko sněhobílé
mije Pod černým mračnem přelétá,
Lilie vodní zakvete
Nad temné modro, jak se čile -
Kde jezero se v hory níží -
Po temných vlnách cosi blíží,
Rychle se blíží. Malá chvíle,

o gne *václav* A již co čápa vážný let,
Ne již holoubě či lilie květ,
Bílá se plachta větrem houpá.
Štíhlé se veslo v modru koupá,
A dlouhé pruhy kolem tvoří
Těm zlaté růže, jenž při doubí
Tam na horách po nebi hoří,
Růžovým zlatem čela broubí.
ja Rychlý to člunek! Blíž a blíže!
"To on, to on! Ty péra, kvítí,
Klobouk, oko, jenž pod ním svítí -
Ten pláště!" Jíž člun pod skalou víže.

knoflík Vzhůru po skále lehký krok
Uzounkou stezkou plavce vede:
Dívce se zardí tváře bledé;
Za dub je skrytý. Vstříc mu běží,
václav Zaplesá, - běží - dlouhý skok -
knoflík Jíž plavci, již na prsou leží -
ja "Ha! běda mi!" V tom lůny zář
Již známou osvítila tvář;
Hrdzou se krev jí v žilách stává -
ja "Kde Vilém můj?"

20



40

VĚZENĚN : Vilém
(Vladimír Šmeral)
objímá ženské lýtko

21



41

41A

VĚZENĚN : Vilém
zatíná pěst
a klade ji do úst

22



66

23

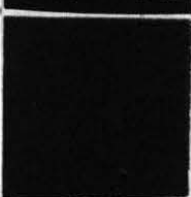


02



ČERNÝ BLANK
krátká pause

24



34

DÍVKA
RUCE VE VLASECH
se zhore

25



68

HLAVA JARMILY
ruce ve vlasech
zepředu

26



51

HLAVA JARMILY
slzící oko



ČERNÝ BLANK



very
„Viz,“ plavec k ní
Tichými slovy šepce, praví:
el „Tam pti jezera vízka ční
„Nad stromů noc; její bílý stín
„Hlubokot stopen v jezera klín;
„Vlak hlouběji ještě u vodu vryt
„Je z mala okénka lampy svit;
„Tam Vilém myšlenkou se baví,
„Že přití den jej žití zbaví.
„On hanu svou, on tvoji vinu
„Se dozvěděl; on svádce tvého
„Vražde, zavraždil otce svého!
„Msta v patách kráčí jeho činu. -
„Hanebně zemře. - Poklid mu dán,
„Až tváře, jenž co růže kvétou,
„Zbledlé nad kolem obdrží stán.
„Až štihlé oudy v kolo vpletou.
„Tak skoná strašný lesů pán! -
„Za hanu jeho, za vinu svou,
„Měj hanu světa, měj kletbu mou!“
ruce *smích*
Obrátí se. - Utichl hlas - *smích*
Po skále slezl za krátký čas,
Při skále člun svůj najde. *smích*
he Ten rychle letí, co čápa let,
Menší a menší, až co lilie květ
Mezi horami po vodě zajde.

ILUMINACE

Máj v D 35 - maketa

6

ŽLUTÝ BLANK

dlouhá pausa

27

voda
negativ

28



23

DÍVKA Jarmila
rozpuštěné vlející
vlasy

všechny Tiché jsou vlny, temný vod klín,
Vše lažárným se pláštěm krylo;
Nad vodou se bílých skví šatů stín,
vše A krajina kolem šepce: „Jarmilo!“
V hlubinách vody „Jarmilo! Jarmilo!“

muž Je pozdní večer první máj - 1. máj
muž Večerní máj je lásky čas.
Zve k lásky hram hrdliččin hlas:
„Jarmilo! Jarmilo!! Jarmilo!!!“
muž *muž*

29

voda
negativ

VODA

negativ

30



49
30

DÍVKA Jarmila
utopená
plující pod hladin

31

voda
negativ

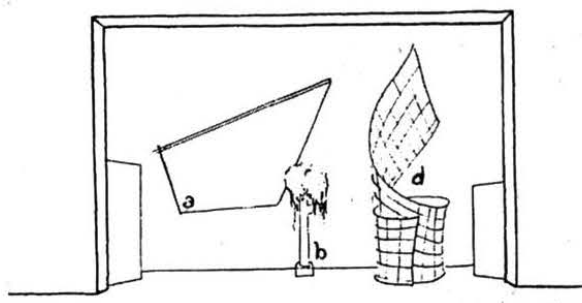
VODA

negativ

ČERNÝ BLANK

dlouhá pausa

Z P Ě V 2



IDEOVÝ NÁVRH KNR : ZPĚV 2
 a/projekční plátno I. - b/stylisovaný
 strom z koudele - d/stočené drátěné
 pletivo (vězení herce Vladimíra Smerala)

32



HLAVA VĚZNĚ

Viléma
Vladimír Šmeral

27



25



HLAVA VILÉMA

obličej ve
chmurných
myšlenkách

24



26



31



ČERNÝ BLANK



*K*leslá hvězda s nebes výše, 3
Mrtvá hvězda sinný svit; 5
Padá v neskončené tise, 4
Padá věčně v věčný byt. 5
Její pláč zní z hrobu všeho, 5
Strašný jakot hrůzný kvíl. 4
Kdy dopadne konce syého? 4
Nikdy! nikdy, žádný cíl, 4
Koi bílé věže větry hráji, 5
Při níž si vlnky šepotají, 5
Na bílé zdě stříbrnou zář, 5
Rozlila bílá lány tvář, 5
Však hluboko u věži je temno pouhé;
Neb jasna měsíce světla moc
Uzounkým oknem u sklepení dlouhé
Proletí se změni v pološeru noc.
Sloup, sloupu kolem rameno si podává
Temnotou noční Z věnku větru vání
Přelétá zvrážděných vězňů co lkání,
Vlasami vězně pohrává.
Ten na kamený složen stůl,
Hlavu o ruce opírá;
Polou sedé a kleče pól,
V hloub myšlenek se zabírá.
Po měsíce tváři jak mračna jdou,
Zahálil vězeň v ně duši svou;
Myšlenka, myšlenkou umírá.
Hluboká noc! ty rouškou svou
Teď přikrýváš dědinu mou,
„A ona truchlí pro mě! -
„Ze truchlí? - pro mě? - pouhý sen!
„Ta davno neví o mně.
„Sorva že zýtra jasný den
„Nad její lesy vstane,
„Já hanebně jsem odpraven,
„A ona - jak v můj první den -
„Veselé, jasné vzplane.“
Umlknul; po sklepení jen,
Jenž nad sloupy se zdvíhá,
Dál, dál, se hlas rozlívá;
Až - jakby hrůzou přimrazen -
Na konci síně dlouhé -
Usne v temnotě pouhé.

43



62



63



64



43



ČERNÝ BLANK

Krátká pauza

HLAVA VĚZNĚ

Viléma s pohyby
rukou = výřez
drásavého
monologu

Boleta ~~III~~
Hluboké ticho té temnosti
Zpět vábí časy pominulé,
A vězeň ve snách dny mladosti
Zas žije dávno uplynulé.
To zpomnění mladistvých let
Mladistvé sny vábilo zpět;
A vězně oko slzy lilo,
Srdce se v citech potopilo; -
Marná to touha v zašlý svět.

Kde za jezerem hora horu
V západní sdhá kraje,
Tam - zdá se mu - si v temném boru
Posledně dnes co dítko hraje.
Od svého otce v svět vyhnán,
V loupežnickém tam roste zboru.
Později vůdcem spolku zván,
Dovede činy neslychané,
Vlůde jest jméno jeho znané,
Každému: „Strašný lesů pán!“
Až posléz láska k růži svadlé
Největší roznítí pomstu jeho,
A poznav svůdce dívky padlé
Zavraždí otce, neznámého.
Protož jest u vězení dán;
A kolem má být odpraven
Již zítra strašný lesů pán,
Jak první z hor vyvstane den.

Kron ~~IV~~
Teď na kamený složen stůl
Hlavu o ruce opírá,
Polou sedé a kleče pál
V hloub myšlenek se zabírá;
Po měsíce tváří jak mračna jdou,
Zahálil vězeň v ně duši svou,
Myšlenka myšlenkou umírá.

Interol
„Sok - otec můj! vrah - jeho syn,
„On svůdce dívky mojí! -
„Neznámý mně. - Strašný můj čin
„Pronesl pomstu dvoji.
„Proč rukou jeho vyvržen
„Stal jsem se hrůzou lesů?
„Či vinu přiklí pomstí den?
„Či vinou kletbu nesu?
„Ne vinou svou! - V života sen
„Byl jsem já snad jen vyváben,
„Bych strestal jeho vinu?
„A jestli že jsem vůlí svou
„Nejednal tak, proč smrti zlou
„Časné i věčné hynu? -
„Časné i věčné? - věčné - čas -“

Kron
Hrůzou umírá vězně hlas
Obražený od temných stěn;
Hluboké noci němý stín
Daleké kobky zajme klín,
A pamět vězně nový sen.

63



64



66



67



HLAVA VILÉMA

s pěstí vzdoru
u úst

ČERNÝ BLANK

delší zastavení

Siml „Ach - ona, ona! Anjel můj!
„Proč klesla dřív, než jsem ji znal?
„Proč otec můj? - Proč svědce tvůj?
„Má kletba - „Léč hluboký žal
Kvartlet „Umofí slova *Kvapně* vstal;
Noci finčí *Retězá* hřmot,
Kvart „A z mala okna vězně zrak
Zalétá ven za hluky vod. -
Ouplný měsíc přikryl mrak,
Než nade temný horní stín
Vychází hvězdy v noci klín;
Kvartlet I po jezeru hvězdný svit,
Co ztracené světlo se mihá.
Zrak vězně ryto jiskry stihá,
A v srdce bolný vodi cit.
Siml „Jak krásná noc! Jak krásný svět!
„Jak světlo - stín se stíhá!
„Ach - zítřka již můj mrtvý hled
„Nic více neuhlídá!
„A jako venku šedý mrak
„Dál - dál se rozestírá:
„Tak - „Sklesl vězeň, sklesl zrak,
Siml „Retězá finčí hřmot, *Kvart* pak
U tichu vše umírá.

Siml Již od hor k horám mraku stín -
Kvartlet Ohromna ptáka perut dlouhá *dlouhá*
Daleké noci přikryl klín,
A šírou dálkou tma je pouhá. *desl*
Siml Slys! za horami sladký hlas
Kvart Pronikl nocí temnou, *+*
Lesní to trouba v noční čas
Uvádí hudbu jemnou. *+*
Vše uspal tento sladký zvuk,
I noční dálka dťmá.
Siml Vězeň zapoměl vlastních muk,
Tak hudba ucho jímá. *+*
Siml „Jak milý život sladký hlas
„V krajinu noční vdechne;
„Než zítřejší - ach - mine čas
„Tu ucho mé ach nikdy zas
„Těch zvuků nedoslechnu!“
Siml Zpět sklesne vězeň - *Retěz* hluk
Kobkou se rozestírá; --
Hluboké ticho. - V hloubi muk
Se opět srdce svírá,
Kvartlet „A dálné trouby sladký zvuk
Co jemný pláč umírá. ---
Siml „Budoucí čas?! - Zejtejší den! -
„Co ptes něj dál, pouhý to sen,
„Či spaní je bez snění?
„Snad spaní je i život ten,
„Jenž žijí teď; a přístí den
„Jen v jiný sen je změnění?
„Či po čem tady roužil jsem,
„A co neměla šírá zem,
„Zítřejší den mi zjeví?
„Kdo ví? - Ach žádný neví! -“

ČERNÝ BLANK

kvartet
A opět mlčí / Tichá noc
Kol kolem vše ptkrývá.
Shasla měsíce světlá moc,
I hvězdný svit, a kol a kol
Je pouhé temno, šířý dol
Co hrob daleký zývá.
Umlkl vítr, vody hluk,
Usnul i lhbý trouby zvuk,
A u vězení stní dlouhé
Je mrtvé ticho, temno pouhé.
fin Hluboká noc - temná je noc! -
„Temnější mně nastává -
„Pryč myšlenko!“ *Kvartet*
Myšlenku ptekonává.

vich Hluboké ticho - Z mokrých stěn
Kapka za kapkou splyne,
A jejich pádu dutý hlas
Dalekou kobkou rozložen,
Jakoby noční mčtil čas,
Zní - hyne - zní a hyne -
Zní - hyne - zní a hyne / zas.

„Jak dlouhá noc - jak dlouhá noc -
„Však delší mně nastává. ---

„Pryč myšlenko!“ - A hrůzy moc
Myšlenku ptekonává. -

vich Hluboké ticho. - Kapky hlas
Svým pádem opět mčtil čas.

fin „Temnější noc! --- Zde v noční klín
„Ba lůny zář, ba hvězdný kmit
„Se vloudí - - tam - jen pustý stín,
„Tam žádný - žádný - žádný svit,
„Pouhá jen tma ptebývá.
„Tam všecko jedno, žádný díl -
„Vše bez konce - tam není chvíl,
„Nemine noc, nevstane den,
„Tam času neubývá. -
„Tam žádný - žádný - žádný cíl -
„Bez konce dál - bez konce jen
„Se na mne věčnost dívá.
„Tam prázdno pouhé - nade mnou,
„A kolem mne i pode mnou
„Pouhé tam prázdno zívá. -
„Bez konce ticho - žádný hlas -
„Bez konce místo - noc - i čas ---
„To smrtelný je mysle sen,
„Tot co se „nic“ nazývá.
„A než se pfišší skončí den,
„V to pusté nic jsem uveden. ---“

muži Vězeň i hlas omdlívá.

outlet *fin* A lehounce si vlnky hrají *zme*
Jezerní dálkou pode věží, *hyne*
S ními si vlnky šepotají,
Vězně uspávají se zdají,
Jenž v hlubokých mrákotách leží. *fin*

28



HLAVA VILÉMA

s pochmurnou
tváří - výraz
bezmoci a
zmaru

29



ČERNÝ BLANK

69



VĚZEŇ VILÉM

plačící oči

ČERNÝ BLANK

32



6

ČERNÝ BLANK

STRÁŽCE

(Saša Machov)

vchází se svíci
do vězení

33



7



2

34



79

35



8

STRÁŽCE

dívá se
na spícího vězně
a slzí

36



69

37



74

STRÁŽCE

sháší svíci
sklání hlavu
a odchází...

37



75

ČERNÝ BLANK

pausa

*Strážného zbudil strašný hřmot,
Jež řetězů činí padání;
Se světlem vstoupil. Lehký chod
Nezbudil vězně z strašných zdání.
Od sloupu k sloupu lampy svít
Dlouhou zalétá sňit,
Vždy bledší - bledší její kmit,
Až vzadu zmizí její moc,
A pustopustá temná noc
Ostatní díl zastíní.)
Krv. Leč nepohnutý vězně zrak -
Jakby jej ještě halil mrak -
Zdá se, že nic nezírá;*

m. Ač strážce lampy rudá zát
Ubledlou mu polila tvář,
A tma již prchla čirá.)
Krv. On na kamený složen stůl
Hlavu o ruce opírá,
Polou sedě a kleče pól
Znovu v mdlóbách umírá;
A jeví hlasu šepot mdlý,
Že trapnýt jeho sen i zlý.

Kn. „Duch můj - duch můj - a duše má!“
Krv. Tak slova mu jednotlivá
Ze sevřených ust plynou,
Než však dostihne ucho hlas,
Tu slova strašná ničím zas -
Jakž byla vyšla - hynou.

m. Přistoupí strážce a lampy zát
Před samou vězně vstoupí tvář,
Obličej vězně - strašný zjev -
Oko spočívá nehnuté
Jak v neskončenost napnuté,
Po tváři slzy a pot a krev;)
Krv. V ustech spí šepot - tichý zpěv.

v. Tu k ustům vězně ucho své
Přiklonil strážce bázlivě;)
Krv. A jakby lehký větřík vál,
Vězeň svou pověst šepce dál.

v. A strážný vzdy se níž a níž
Ku vězni kloní - blíž a blíž,

Kr. Až ucho s usty vězně spojí.
Ten šepce tise - tise a tise,

v. Až zmilkne - jakby pevně spal.

Mach. Leč strážný nepohnuté stojí,
Po tváři se mu slzy rojí,
Ve srdci jeho strašný žal - .
Dlouho tak stojí přimrazen,
Až sebrav sílu kvapně vstal,
A rychlým krokem spěchá ven.
On sice - dokud ještě žil -
Co slyšel nikdy nezjevil,
Něž na vždy bledé jeho lice
Neusmály se nikdy více.

Za strážným opět temný stín
Zahalil dlouhé síně klín;

33



VĚZEŇ VILÉM
plačící oči

35



ČERNÝ BLANK
pauza 30 min



Hlubokou nocí kapky hlas
Svým pádem opět mětil čas.

4x
ani byne

Kv. A vězeň na kamený stůl
Složený - klečí - sedí půl.
2m Obličej jeho - strašný zjev -
byne Oko spočívá nehnuté,
Jak v neskončenost napnuté,
Po tváři slzy - pot - a krev.

2x
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

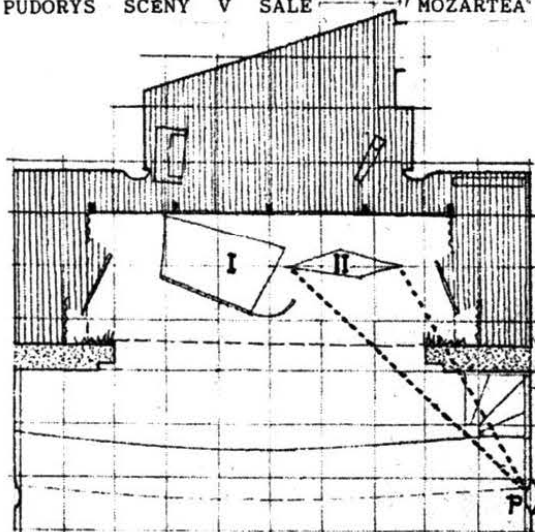
2m A ustavičné kapky hlas
Svým pádem dále mětil čas.
byne A kapky - vod i větrů zpěv
Věžňovi blízký hlásá skon,
Jenž myšlenkami omdlívá.
Z dálky se sova ozývá,
A nad ním půlnoc bije zvon.

2x
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

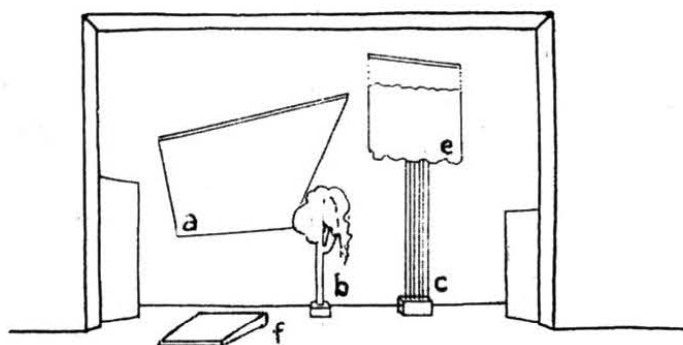
30 minut

I N T E R M E Z Z O I

PŮDORYS SCÉNY V SÁLE „MOZARTEA“



poloha I. poloha II. projektor



IDEOVÝ NÁVRH KNR : INTERMEZZO 1
bez filmu (stínohra)
e/projekční plátno II. - f/vlevo šikma,
praktikábl, pro herce Emila Bolka

ŽLUTÝ BLANK

Belch V rozlehlých rovinách spí bledé lůny svit,
Kolem hor temno je, v jezeru hvězdný kmit,
Nad jezerem pahorek stojí.
Na něm se sloup, s tím kolo zdvíhá,
Nad tím se bílá lebka mihá,
Kol kola duchů dav se rojí;
Hrůzných to postav zbor se stíhá.

Zbor duchů.

miki „V půlnočních ticho je dobách;
„Světýlka bloudí po hrobách,
„A jejich modrá mrtvá zář
„Svítil v dnes pohřbeného tvář,
1.11.12 „Jenž na stráž - co druží spí -
„O vlastní křížek opřený,
„Poslední z pohřbených zde dří.
„V Zenithu stojí šedý mrak,
„A na něm měsíc složený
„V zřhaný mrtvý strážce zrak,
„I v pootevřené huby
„Přeskřípené svítí zuby.“

Jeden hlas.

Heav „Teď pravý čas! - připravte stán -
„Neb zítřka strašný lesů pán
„Mezi nás bude uveden.“

Zbor duchů. (sundavaje lebku)

peru „Z mrtvého kraje vystup ven,
„Nabudiž život - přijmi hlas,
„Buď mezi námi - vítěj nám.
„Dlouho jsi tady bydlil sám,
„Jiný tvé místo zajme zas.“

Lebka (mezi nimi kolem se točíc.)

Senadru „Jaké to oudů toužení,
„Chtí opět býti jedno jen.

Liška „Jaké to strašné hemžení,
„Můj nový sen. - Můj nový sen! -“

Jeden hlas.

Heav „Připraven jesti jeho stán.
„Až zítřka půlnoc nastane,
„Vichr nás opět přivane,
„Pak mu buď slavný pohřeb dán.“

Zbor duchů.

Pluk „Připraven jesti jeho stán.
„Až zítřka půlnoc nastane,
„Vichr nás opět přivane,
„Pak mu buď slavný pohřeb dán.“

Jeden hlas.

moir „Rozlehlým polem let můj hlas;
Buroz „Pohřeb v půlnoční bude čas!
„Co k pohřbu dá každý mi zjev!“

Čekan s kolem.

John „Mrtvému rakví budu já.“

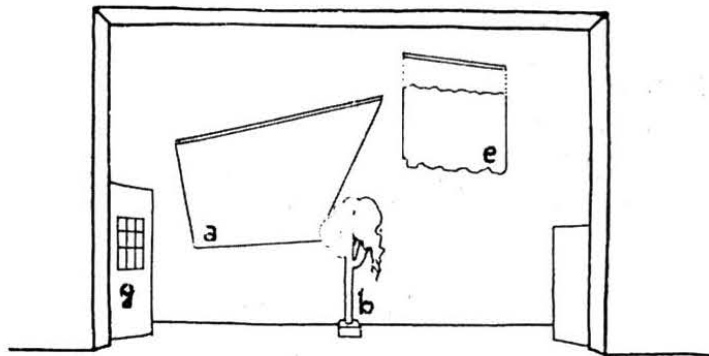
Žáby a bažiny.

Ed „My odbudem pohřební zpěv.“

ŽLUTÝ BLANKzastavený
projektor

Vichr po jezern.
h. sh. „Pohřební hudbu vichr má.“
h. v „Město v Zepředu.“
h. v „Já bílý ptáček k tomu dám.“
h. v „Mlha po borách.“
h. v „Já truchloroušky obstarám.“
h. v Noc.
h. v „Já černá roucha doručím.“
h. v Hory v kolo krajiny.
h. v „Roucha i roušky dejte nám.“
h. v Padající rosa.
h. v „A já vám slzy zapůjčím.“
h. v Suchopar.
h. v „Pak já rozduji vonný dým.“
h. v Zapadající mráčka.
h. v „Já rakev deštěm pokropím.“
h. v Padající květ.
h. v „Já k tomu věnce uviji.“
h. v Lebké větry.
h. v „My na rakev je donesem.“
h. v Svatojánské mušky.
h. v „My drobné svíce ponese.“
h. v Bouře z hluboka.
h. v „Já zvonů dutý zbudím hlas.“
h. v Křtek pod zemí.
h. v „Já zatím hrob mu vyryji.“
h. v Čas. 16
h. v „Náhrobkem já ho přikryji.“
h. v Přes měsíc letící bejzo nočního pláctva.
h. v „My na pohřební přijdem kvas.“
h. v Jeden blas.
h. v „Slavný mu pohřeb připraven.
h. v „Uhledlý město umírá,
h. v „Jitřena brány otvírá,
h. v „Již je den! již je den!“
h. v Zpr. duchů.
h. v „Již je den! již je den!“
h. v (zmrzl.)

Z P Ě V 3



IDEOVÝ NÁVRH KNR : ZPĚV 3
 e/projekční plátno II. - g/vlevo zamří
 žované okno pro stínohru rukou

ŽLUTÝ BLANK

zastavený
projektor

18

Nad temné hory různý den
Vystav májový budí dol,
Nač lesy ještě kol a kol -
Lehká co mlha - bloudí sen.
Modravé páry z lesů temných
V růžové nebe vstupají,
I nad jezerem barev jemných
Modré se mlhy houpají;
A v břehu jeho - v stínu hory -
I štrým dolem - dál a dál -
Za lesy - všude bílé dvory
Se skvějí; až - co mocný král,
Ohromný jako noci stín
V růžový strmě nebes klín -
Nejzáz vrchů nejvyšší stál.

Ledva že však nad modré temno hor
Brunatné slunce rudé zasvítulo,
Tu náhle ze sna všechno procitnulo,

18. máj⁴⁵

A vesel plesá vešken živý tvor.
V jezeru zeleném bílý je práků zbor,
A lehkých člunků běh i rychlé veslování
Modravé stíny vln v rudé pruhy rozhání.
Na břehu jezera borový šumí háj,
Z něj drozdů slavný žal i jiných práků zpěv
Mísí se u hlasy dolem bloudících děv;
Veškeren živý tvor mladistvý slaví máj.
A větru raního - co zpěvu - libé vání
Tam v dole zeleném roznáší bílý květ,
Tam fidi nad lesy divokých husí let,
Tam zase po horách mladistvé stromky sklání.
Lét výjev jediný tu krásu jitra zkalí.
Kde v širé jezero ozounký ostrov sahá,
Z nějž města malého i bílé věže stín
Hlubokot stopený v zelený vody klín,
Náramný křik a hmot mladým se jitem
zmáhá,

A valný zástup se z bran mala města valí.
Zdaleka spěchá lid - vždy větší zástup ten -
Vždy větší - větší jest - vždy roste tento pluk;
Nesmírné množství již - Vždy větší jeho hluk.
Nešťastný zločinec má být vyveden.

Teď z mala města bran vojenský pluk vychází,
Povolným krokem on zločince doprovází,
Jenž v středu jeho jde jak jindy ozdoben.

Utrchl množství hluk - lét znovu počne zas,
A mnohý v hluku tom vynikne silný hlas:

To on, to on, to on, to on, to on, to on, to on, to on,
Klobouk oko, jenž pod ním svídl,
Ten jeho plášť, to on, to on, to on, to on, to on,
lesů pán!

Tak lidem ode všech voláno bylo stráž;
A větší vždy byl hluk zbouřených jako vod,
Čím blíže zločince zdoluhavý vedl chod.
Kolem něj zástup jde co nebem černý mrak,
Z něho - čo blesku svit - v slunci se

leskne zbraň.
Volně jde nešťastný - upřený v zemi zrak.
Z městečka zvonku hlas, množství se modlí zaň.

Na břehu jezera malý pahorek stojí,
Na něm se dlouhý kůl, na kůlu kolo zdvihá.
Blíž strní kolmý vrch, na vrchu vrchol dvojí,
Na vyšším vrcholu bílá se kaple mihá.
U volném průvodu ku kapli přišel zbor;
Václavci teď ustoupí - zločinec stojí sám.

ŽLUTÝ BLANK

zastavený
projektor
bez obrazu

19

Posledně vyveden v přírody slavný chrám,
By ještě popatřil do lůna temných hor,
Kde druhdy veselý dětinství travil věk;
By ještě jedenkrát v růžový nebe klín
Na horu vyveden před bílé kaple stín,
Nebe i světů všech pánovi svůj vzdal vděk.
Umlknul veškeren hluk, nehnutý stojí lid,
A srdce každého zajímá vážný cit.
V soucitu s nešťastným v hlubokém smutku plál
Stříl lidu zrakobrácen v hory výš,
Kde nyní zločinec, v přírody pastě ší,
Před Bohem pokorěn v modlitbě tiché stál.

Je máj
Vylého slunce rudá zát
Zločince bledou barví tvář,
A slzy s oka stírá,
Jenž smutné v dálku zírá.
Hluboko pod ním krásný dol,
Temné jej hory broubí kol,
Lesů věnec objímá.
Jasně jezero dřímá
U středu květoucího dolu. *je máj*
Nejbliž se modro k běhu vině,

Dále zeleně zakvítá,
Vzdy zeleněji prosvítá,
Až posléz v bledé jasno splyne.
Bílé dvory u velkém kolu
Sem tam jezera broubí bžeh. *je máj*
V jezeru bílých ptáků zbor,
A malých člunků rychlý bžeh,
Až kde jezero v temno hor
V modré se dále níží.

Lodky i bílé v běhu dvory -
Věž - město - bílých ptáků rod -
Pahorky v kolo - temné hory -
Vše stopeno ve lůno vod,
Jak v zrcadle se zhlíží. *je máj*

Tam v modré dále skály lom
Květoucí bžeh jezera tíží,
Na skále rozlehlý je strom -
Starý to dub - tam - onen čas,
Kde k lásce zval hrdliččin hlas,
Nikdy se neptíblíž. *je máj*
Nejbliž pahorek se zdvíhá,
Na něm se kůl a kolo míhá,
Po hoře - na níž stojí - háj

Mladistvý hučí - smutný stesk -
Nad širým dolem slunce lesk,
A ranní rosa ¹⁰² jitřní máj.

102 To vše zločinec ještě jednou zřel,
To vše, jež nyní opustiti měl,
A hluboký srdce mu žel uchvátí;
Hluboce vzdechne - slza slzu stíhá -
Ještě jednou - posledně - vše probíhá,
Pak slzavý v nebe svůj zrak obrátí.
Po modrém blankytu bělavé páry hynou,
102 Lehounký větrík s ním hraje;
A vysoko - v daleké kraje

Bílé obláčky dálným nebem plynou,
A smutný vězeň takto mluví k ním;
Vy, jenž dalekosáhlým během svým,
„Co ramenem tajemným zemi objímáte,
„Vy hvězdy rozplynuté, stíny modra nebe,
„Vy truchlenci, jenž rozsmutnivše sebe,
„V tiché se slzy celí rozplýváte,
„Vás já jsem posly volil mezi všemi.
„Kudy plynete u dlouhém dálném běhu,
„I tam, kde svého naleznete běhu,
„Tam na své pouti pozdravíte zemi.

38



ČERNÝ BLANK
krátká pausa

39



70

RUCE
taneční pohyby



ČERNÝ BLANK
krátká pausa

40



71

RUCE
taneční pohyby



ČERNÝ BLANK
krátká pausa

41



94

RUCE
taneční pohyby



ČERNÝ BLANK
krátká pausa



95

RUCE
taneční pohyby



ČERNÝ BLANK

„Ach zemi krásnou, zemi milovanou,
„Kolébku mou i hrob můj, matku mou,
„Vlast jedinou i v dědictví mi danou,
„Šírou tu zemi, zemi jedinou! -
„A až běh váš onu skálu uhlídá,
„Kde v břehu jezera - tam dívku uplakanou -“

1. Umkl již, slza s slzou se stídá. 1
1. Teď s výše hory s věznem kráčí pluk
Šírou stezkou v středu mlada borku,
Doleji - dole - již jsou na pahorku -
1. 3. Alznovu křičí křik mnozství hluk.
Přichystán již poprave s mečem stojí. 4
Jedenkrát ještě vězeň zdvihl zrak, 4
Pohlédl vokolím povzdech 4 pak
Spustiv jej zas k blízké se smrti stroj. 4
Obnažil vězeň křik obnažil nádra bílé - 2
Poklekl k zemi, kat odstoupil, strašná chvíle - 4
Pak blyskne meč, kat rychlý stoupne krok, 2
V kolo me meč, zločinci blyskne v týle, 4
Upadla hlava, 2 skok 4 - ještě jeden skok - 4
I tělo ostatní ku zemi, teče se sklóní. 4
Ach v zemi krásnou, zemi milovanou,
V kolébku svou i hrob svůj, matku svou,
V vlast jedinou i v dědictví mu danou,

V šírou tu zemi, zemi jedinou,
V matku svou, v matku svou, krev syna
teče po ní.

1. 6. Po oudu lámán oud, až celé vězné tělo
U kolo vpleteno nad kulem v kole pnělo,
I hlava nad kolem svůj obdržela strán; 1
Tak skončil života dny strašný lesť pán;
1. 7. Na mrtvé tváři mu poslední dřímá sen.
Na něj se dívají - po celý dlouhy den
Nesmírné mnozství v kol mala pahorku stálo;
Teprv až k západu schýlivší slunce běh
Veselo v mrtvý zrak státé hlavy se smálo,
Utíchl jezera šírý - večerní běh.

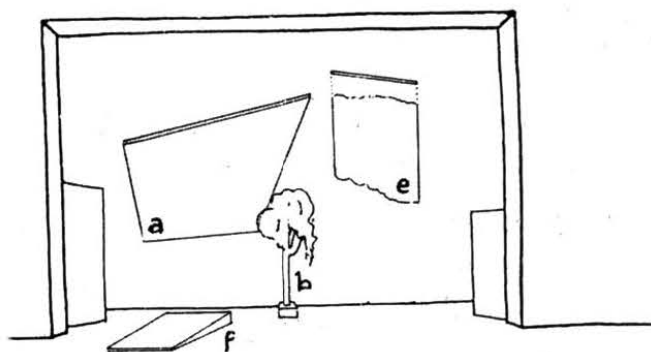
Nad dálkou temných hor poslední požár plál,
V hluboké ticho měsíce vzešla zář,
Střibití hlavy té ubledlou mrtvou tvář,
I tichý pahorek, jenž v břehu vody stál.
Města jsou vzdálena co bílý v modru mrak,
Přes něj kraj daleký nesl se mrtvý zrak,
V kraj, kde co dítě on - O krásný - krásný věk!

Kraj Daleko zanesl věk onen časů vztek,
Dalekoť jeho sen, umrlý jako stín,

Kr. Obraz co bílých míst u vody stopen klin,
Takť jako zemřelých myšlenka poslední,
Tak jako jméno jich, pradávných bojů hluk,
Dávná severní zář, vyhaslé světlo s ní,
Zbortěné harfy tón, ztrhané strůny zvuk,
Zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,
Zašlé bludice pouť, mrtvé milenky cit,
Zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt,
Vyhasla ohně kouť, slitého zvonu hlas,
To jestiť zemřelých krásný dětský čas.

1. Je pozdní večer 2. druhý máj -
1. 2. Večerní máj - je lásky čas,
Hrdliččin zve ku lásce hlas -
2. 3. Viléme! Viléme!! Viléme!!!

I N T E R M E Z Z O I I



IDEOVÝ NÁVRH KNR : INTERMEZZO 2
 e/projekční plocha II. - b/stylizovaný
 strom z koudele - f/vlevo šikma, pro ta
 nec A. Fischlové s lebkou

ŽLUTÝ BLANKzastavený
projektor

Stojí hory proti sobě.
Z jedné k druhé mrak přepnutý
Je, co temný strop klenutý,
Jednu k druhé pevně víže.
Ouvalem tím v pozdní době
Ticho, temno jako v hrobě.
Za horami, kde pod mrakem
Ve vzdáli se rozstupují -
V temné dálce, něco níže
Kolmé skály k sobě blíže
Než hory, se sestupují,
Tak že sinným pod oblakem
Skály ouzkou bránu tvoří.
Za tou v dálce pode mrakem
Temnorudý požár hoří,
Dlouhý pruh v plamené záti
Západní rozvinut stranou,
Po jehožto rudé tváři
Noční pracvo kola vedší,
Jakoby plamenou branou
Nyní v dálku zalétalo.
Hasnul požár - bledší - bledší,
Až se širšíre nebe

Amara 3,
no 2 ~~no 2~~ *pan nio*
aby m
V hlubokém ouvalu klínu,
Ve stovkách dubů stínu,
Zbor u velkém kole sedí.
Zahalení v pláště bílé,
Jsou to druzi noční chvilé.
Každý před se v zemi hledí
Beze slova, bez pohnutí,
Jakby kvapnou hrázou jmutí
V sochy byli proměnění.
Večerních co krajín pění,
Tichý šepot - tiché lkání -
Nepohnutým kolem plynul,
Tichý šepot bez přestání:

2 „Vádce zhyнул! - vádce zhyнул! -“

V korouči jak vítr skučí,
Nepohnutým kolem zvučí:
pan nio *aby m*
„Vádce zhyнул! - vádce zhyнул! -“

Jako lisů šepotání
Pode skálou při ozvěně,
Znělo kolem bez přestání,
pan nio *aby m*
Jednozvučné neproměně:
„Vádce zhyнул! - vádce zhyнул! -“

Zachvěly se lesy dálné,
Ozvaly se nátky valné:
„Pán náš zhyнул! - zhyнул!! - zhyнул!!! -“

no 2

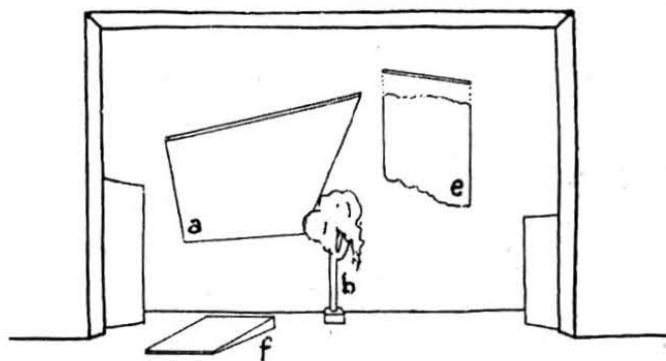
ČERNÝ BLANKspustit
projektor

83

LEBKAv otáčivém
pohybuŽLUTÝ BLANK

dlouhá pauza

Z P Ě V 4



IDEOVÝ NAVRH KNR : ZPEV 4
 e/projekční plocha II. - b/strom z kou
 dele jako poutník - f/místo tanečnice
 šikma pro Vladimíra Šmerala

42

ŽLUTÝ BLANK
dlouhá pauza

43

ŽLUTÝ BLANK
dlouhá pauza

44

MRAKY

44

81
83

LEBKA
v otáčivém pohybu

45

24

POUTNÍK : vzpomíná
(Vladimír Šmeral)
sklání hlavu

46

26

47

83

LEBKA
v otáčivém pohybu

48

VODA
negativ

ŽLUTÝ BLANK
dlouhá pauza

Krásný máj uplynul, pohynul jarní květ,
A léto vzplanulo; - pak letní přešel čas,
Podzim i zima též - i jaro vzešlo zas;
Až mnohá leta již přenesl časů let.

Byl asi sedmý rok, poslední v roce den;
Hluboká na něj noc. - S půlnocí nový rok
Právě se počínal. V válečí pevný sen,
Jen blíže jezera slyšeti koně krok.
Mého to koně krok. - K městu jsem nocí jel;
A přišel k pahorku, na němž byl tichý stán
Dávno již obdržel pěsterašný lesů pán,
Poprvé Viléma bledou jsem lebku ztel.
Půlnoční krajinou, kam oko jen dosáhlo,
Po dole, po horách, lesy, jezerem, polem,
Co přikrov daleký aněhu se bělmo táhlo,
Co přikrov rozstřený - nad lebkou i nad kolem.
V hlubokých mrákotách bledý se měsíc ploužil,
Časem zněl sovy plác, ba větru smutné chvění,

A větrem na kole kostlivce rachocení,
Že strach i nádra má i mého koně oužil.
A tam, kde města stín, v cvál poletěl jsem
s koněm,

I po kostlivci jsem hned druhý den se tázal;
Starý mi hospodský ku pahorku ukázal,
A - již jsem dříve psal - smutnou dal zprávu o něm.

Pak opět žití běh v šíř mě vedl svět,
Mnohý mě bouřný vír v hluboký smutek
zchvátíl;

Léč smutná zpráva ta vždy vábila mě zpět,
Až s mladým jarem jsem ku pahorku se vrátil.
S západem slunce jsem tam na pahorku seděl,
Nade mnou kolo - kůl - kostlivec - lebka bledá;
Smutným jsem okem v dál krajiny jarní hleděl,
Až tam kde po horách mlha plynula tedá.

ŽLUTÝ BLANKzastavený
projektor

Byl opět večer - první máj -
Večerní máj - byl lásky čas;
Hrdliččin zval ku lásce hlas,
Kde borový zaváňel háj.
O lásce šepal tichý mech,
Květonuť strom lhal lásky žel,

Svou lásku slavil růží pěl,
Růžinu jevil vonný vzdech.

Jezero hladké v křovích stinných

Zvučelo temně tajný bol,
Dítě je objímal kol a kol,

Co sestru brat ve hrách dětinných.

A kolem lebký pozdní zít
Se vložila, co věnec z růží;

Kostlivou bílou barví tvát,
I s pod bradu svíslou jtkůžl.

Vitr si durou lebkou hrál,
Jakby se mrtvý z hloubi smál.

Sem tam polétal dlouhý vlas,
Jež bílé lebce nechal čas.

A rosné kapky spod se rděly,
Jakoby lebký zraky duré,

Večerní krásou máje hnuré,
Se v žalupných elzách skvěly.

Tak seděl jsem, až vzešla lůny zít

Imou i lebký té bledší činila tvát,

A - jako ptkrova - bělost její rozsáhla

Po dole - po lesích - po horách v dál se táhla.

Časem se zdaleka žezhulčino volání

Jesté v dol rozléhá, časem již sova stůně;

Z věkálních dvorů zní paš výtí i štěkání.

V kol suchoparem je koření líbá vůně,

Pahorkem panny jsou slzyčky zkvětající.

Tajemné světlo jest v jezera dálmém lůně;

A motky svítivé - co hvězdy létající -

Kul kola blysknavé u lže si kola vedou.

Časem si některá zasedá v lebkou bledou

V hrzku zas odletí co slza padající.

I v smutném zraku mém dvě vtěle slzy stály,

Co jiskry v jezeru, po mě si tvátí hrály;

Neb můj též krásný věk, dětinství mého věk

Daleko odnesl divoký čas vzték.

Daleko jeho sen, umřlý jako stín,

Ohráz co bílých měst u vody stopen klín,

Takť jako zemřelých myšlenka poslední,

Tak jako jméno jich, pradávných bojů hluk,

Dívna severní zít, vyhašlé světlo s ní,

Zborštěné harfy tón, zruhané strůny zvuk,

Zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,

Zašlé bludice pouť, mrtvé milenky cit,

Zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt,

Vyhasla ohně kouť, slitěho zvonu hlas,

Mrtvé lahutě zpěv, ztracený lidstva ráj.

To dětinský můj věk.

Nynější ale čas

Jinošství mého - je, co tato báseň, máj.

Večerní jako máj ve lůně pustých skal;

Na tvátí lehký smích, hluboký v srdci žal.

Viděl poutníka, an dlouhou lučinou

Spěchá ku cíli, než červánky pohynou?

Tohoto poutníka již zrak neužít tvůj,

Jak zajde za onou v otzoru skalinou,

Nikdy - ach, nikdy! To budoucí život můj.

Kdo srdci takému utěchy jaké dá?

Bez konce láska je! - Zklamáná láska má!

Je pozdní večer - první máj -

Večerní máj - je lásky čas;

Hrdliččin zve ku lásce hlas;

„Hynku! - Viléme!! - Jarnílo!!!“

vypnout projektor

K O N E C

Částec. 8. 8. 1935 film. zobrazení při div. představení
Burian - Michal: Měje, (1935)

I. scén. div.

žlutý blank

1. mraky - celk.
2. hlava dívky z profilu - polodělat.
3. ruce v vlasech z profilu - polodělat.
4. oko v spoustě vlasů - dělat
5. mraky - celk.
6. oko mrka - dělat
7. rosta negativ - polodělat
8. iřta - dělat
9. mraky - celk.
10. oko - dělat
11. mraky - celk.
12. iřta vřtající - dělat.
13. ruce dívky v vlasech z profilu - dělat
14. ruce v vlasech z prof. - polodělat.

blank.

15. ruce v vlasech z profilu -
16. ruce v vlasech " - dělat
17. ruce " v iřt - polodělat.

blank.

18. ruce " v vlasech -
19. hlava v sklenici vody - dělat
vřtající

černý blank.

20. ruce v iřt v rukou do tyčky - polodělat.
21. ruce " " " - dělat
22. ruce v iřt v rukou - polodělat.
23. ruce v iřt v rukou - dělat

černý blank.

24. dívka ruce v vlasech - dělat
25. oko - dělat
26. dívka ruce v vlasech - dělat.

blank.

I sc'ne d'v.

Blank.

sh. 21

| | |
|-----------------------------------|----------|
| 27. voda negativ | polodit |
| 28. d'vka p'ra skla s k'rami rodu | polodit |
| 29. voda negativ | polodit |
| 30. d'vka s plajidim pl'az | polodit. |
| 31. voda negativ | polodit |

Zluby' blank.

sh. 35.

| | |
|--|----------|
| 32. st'ice p'ichdi' | polodit. |
| 33. st'ice ex'p'ozice' | delat |
| 34. st'ice u s'it'iz | polodit |
| 35. st'ice z'k'v'it' s'it'iz | polodit. |
| 36. st'ice delat p'la'it'iz o'ci' | delat |
| 37. st'ice p'omalu o'cl'it'iz | polodit |

Zluby' blank.

Nimnoud p'oj'at

II p'otolgy

sh. 38.

| | |
|----------------|----------|
| 38. p' p'omalu | polodit |
| Zluby' blank | |
| 39. p'omalu | polodit. |
| Zluby' blank | |
| 40. p' p'omalu | polodit. |
| Zluby' blank. | |
| 41. p' p'omalu | polodit. |

~~Zluby' blank.~~

Zluby' blank (K'it'iz)

Zluby' blank.

| | |
|------------|---------|
| 42. l'atka | polodit |
|------------|---------|

Zluby' blank.

| | |
|---------------------------|----------|
| 43. m'at'iz | delat |
| 44. l'atka | polodit |
| 45. z'at'iz o'cl'iz v'ime | polodit. |
| 46. p'omalu o'cl'iz | polodit. |
| 47. l'atka | polodit |
| 48. voda negativ | polodit |

Zluby' blank.

P'omalu

n'vrat do

I p'otolgy

4

Krapivinnik - traneiros
 Gamito de figueiro e a longi
 planice hirsuti, melhora o fraco
 Gamito de figueiro.

insurance - insurance or insurance policy
film. g. 1. E's. 1-31

Krajs' novallha - komnecy' met
hadapic' luvicay
vaze nore' elikani
ds kypning' is mystom
jelilaukay' vaze
dra'say' monolog
vaze n' prino a shik' se kuc
leoni n' a kafeini' vody
vaze kuzon' onaloni
shajny' se eleni' met vaze n'.

Inscenace - režijní a divácká záležitost
možná ovšem, skusma u bytů

file # 32-37 (?)

missable song

legitim
holandese
transferring
decree.

noori, ...
sori duchi, ...
voice band y. ...

promoted place because of an
injury on the knee & in the neck

inscenare: ne si kine mla
kij kine se jonyaj me ocine
Emil Boler / se mla kine se jonyaj me ocine
film - 0 mla (?)

ILUMINACE

Máj v D 35 - maketa

III. zpráva



montáž bloků II

obrázky

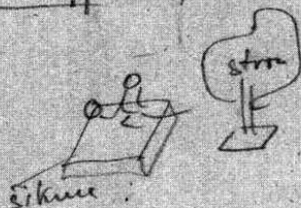
Krajinná malba - pyrenejské hory, lesy, potoky, pole, ovčáky - apokalyptické země -

inscenace: čtyři postavy, živě, živě, živě, živě, živě - stín, lesy, potoky, pole

film: 38 - 41 projektor II. bloku

úvaha

III. inscenace



projektor II. bloku

obrázky

inscenace: na scéně polystyren, papír, lepenka (Fischel) a lepenka

film: č. 42 - projektor II. bloku

IV. zpráva



montáž bloků I
obrázky
včetně
scény

montáž bloků

obrázky

inscenace: na scéně polystyren, papír, lepenka (Fischel) a lepenka
film: č. 43 - projektor I. bloku

inscenace: na scéně polystyren, papír, lepenka (Fischel) a lepenka
film: č. 44 - projektor I. bloku

film 43 - 48

projektor bloku I.

20

1. Scenarist film. za běm ^{a 'osnovu' poznatosti} pro div. inscenaci: Maje
dubová 1985

Elity blank

průběh
v 1. půlce
průběh
v 2. půlce

1. C. mraky letní
2. PD. dívka - lilova (z prof. ta) (Fischelová)
3. PD. dívka ruce ne slane
(z enfajen)
4. D dívka - ok
(spodní omělení)
5. C mrak
6. VD dívka oči ruce v půlce
7. ?C rodni liladine - negativ
(negativ)
8. VD dívka - ruce
9. C mrak
10. VD dívka - ok
11. C mrak
12. VD dívka - dívka (septajici)
13. D dívka - ruce ne slane
(prof. ta)
14. PD dívka - ruce ne slane
(prof. ta)

Elity blank

W. VICEK

7d

2.

ke sh. 18.

15. dívka-muča ne slouží
 16. D dívka-muča ne slouží
 17. PD dívka-muča ne slouží

Eludy blank

18. - dívka-muča ne slouží

19. D jelena (ti) se slouží
do zadu, až po očičerný blank - pauza

ke sh. 20.

20. PD věžen-gatini muža
do tisku to fythe21. D věžen-gatini muža
do fythe tisku22. PD věžen-gatini muža
k bymu pohlaví

23. D věžen - hest v rukou

černý blank - pauza

24. D dívka-muča ne slouží.

25. VD dívka - dr

26. D dívka-muča ne slouží

Eludy blank

- ku sh. 24.
- 27. PD vodní filadelfie a puzba - negativ
negativ
 - 28. PD divočka tráva pod vodou
 - 29. PC vodní filadelfie - negativ
negativ
 - 30. PD divočka tráva a slajícím slon
 - 31. PC vodní filadelfie - negativ

Study blank

- ku sh. 35
- 32. PC shájce křídlo 8-11-7
 - 33. D shájce a mříže 2.8
 - 34. PD shájce a mříže 73
 - 35. PD shájce - shájce mříže 80
 - 36. D shájce - pláče oči 69
 - 37. PC shájce a mříže 73/74 3.4

Study blank

proje křídla
a II. pologe

proje křídla
plocha a mříže

ku sh. 38

Intermezzo

- 38. PD mříže (vzpínající se?) 70
Study blank

- 39. PD mříže 71
Study blank

- 40. PD mříže 94
Study blank

- 41. PD mříže
Study blank - křídlo 7.95

PŘESTAVKA

možná
v 1. - 1. 1/2

provoz
klatov (kole?)

ne sh. ?

Průběh

2 Střední

42 PD - tancíci / leba 81/83

Střední

43 C - mraz 42-43

44 D - tancíci / leba 81-83

45 PD - tancíci / leba (použití?)
24

46 PD - tancíci / leba (použití?)
26

47 PD - leba 81-83

48 PC - vodní kladina
nejch

Střední

Konec (?)

Ediční poznámka:

Edici nazvanou *Máj v D 35 – maketa* tvoří celkem tři části: reprodukce Lehovcovy makety z roku 1995, reprodukce Lehovcova dvoustránkového rukopisu datovaného rokem 1935, s částečným sledem filmových záběrů při divadelním představení *Máje* v divadle D 35, a nakonec reprodukce šestistránkového rukopisu Jiřího Lehovce z let šedesátých.

Maketa předpokládaného scénáře, která vznikla v letech 1993 až 1995, prezentuje postavení scénického filmu v celku inscenace *Máje* v divadle E. F. Buriana roce 1935. Originál makety (25 stran A 4) je koláží a využívá možností kombinace strojopisu, xeroxu a vlepování objektů (filmové pásy, fotozvětšeniny). Jednotlivé části *Máje* uvádí citace Kouřilových scénografických nákresů (publikovaných v *Acta Scaenographica* 1964 – 1965, č. 5, s. 178 – 180), které jsou uvedeny strojopisným nadpisem. Dále jsou stránky makety rozděleny jako filmový scénář, na pravou a levou stranu. Na pravé textové straně se nachází xerox z výtisku *Máje*, ještě s autentickými poznámkami Sylvie Havránkové. (Mj. text sloužil S. Havránkové i při uvedení *Máje* ve Valdštejnské zahradě v roce 1939 – viz úpravy na straně 22: škrť „vůdce zhynul“. Doplnění Adolfa Scherla.) Do levého pásu vlepil Jiří Lehovec pásy (černý a žlutý) naznačující funkci projektoru. Fotografické citace, dokumentující užití scénického filmu, byly vybrány z původního negativu na 9,5mm filmu. Jak je patrné z titulní strany, předpokládal Jiří Lehovec, že maketu bude publikovat Národní filmový archiv.

Rukopis nadepsaný *Scénosled film. záběrů pro div. představení Burian – Máchova: Máje. (1935)* je uložen v pozůstalosti Jiřího Lehovce ve složce E. F. Burianův Máj v D 34, v části Sběr materiálu pro Máj. Původní text je zapsán na dvou listech papíru formátu 34,2 x 21 cm zeleným inkoustem. Tento zápis scénosledu, který velmi pravděpodobně vznikl v roce 1935, byl později doplněn vpisky černou tužkou a jednou červenou poznámkou (viz texty po levé straně číslovaných scén). Lze usuzovat, že dodatečné poznámky byly do rukopisu dopsány Jiřím Lehovcem po konzultaci s Miroslavem Kouřilem na začátku šedesátých let.

Závěr edice představuje reprodukce Lehovcova rukopisu (psaný tužkou na šesti stranách formátu A 4) z šedesátých let, který vznikl v souvislosti s uvedeným setkáním Jiřího Lehovce s Miroslavem Kouřilem. První dvě strany obsahují nákresy scénografických dominant s charakteristikou jednotlivých částí *Máje*, další čtyři strany jsou číslovaným soupisem scénických filmových obrazů.

Všechny editované materiály jsou uloženy v osobním fondu Jiřího Lehovce v oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu. Fond nebyl dosud uzavřen.

E. S.

*Dvoj pohled***Nemý film, hluchí diváci a hudba**

Občas sa stáva, že v úsilí lepšie vidieť musíme potlačiť vnemy útočiace na iné zmysly. Pozerať na zdroj slabého svetla z úplnej tmy. Nehýbať sa. Zapchať si uši. V prípade sledovania snímok z obdobia nemého filmu, obdarených dôkladným dodatočným ozvučením, niekedy môže byť namieste práve cielená a dobrovoľná chvíľková hluchota.

V audiovizuálnom archíve Francúzskej národnej knižnice sú nemé filmy, predovšetkým francúzskej produkcie, často zaznamenané na kazetách v podobe toho najprostejšieho prepisu z filmových pásov. Na rozdiel od záznamov určených televíziám¹⁾ či na predaj sú teda tieto záznamy skutočne nemé, bez akejkoľvek zvukovej stopy a ich sledovanie preto ponúka celkom novú *audio-vizuálnu* divácku skúsenosť. V prípade úplnej tichosti filmu je totiž rytmus, vnútorná dynamika filmu, ktorú inak – ako nariasený závoj – skrýva alebo deformuje práve hudba, obnažený až na kosť. A práve za absencie tohto hudobného suplementu sa roztvára možnosť nanovo (doslova akusticky) vnímať vizuálne zachytené zvuky vo vnútri inak nemého filmového obrazu. Permanentná prítomnosť hudobného „obalu“ môže totiž, paradoxne, niektoré hlučné nemé filmy doslova zbavovať ich hlasu. To je aj prípad filmu Victora Sjöströma *THE WIND*, obsahujúceho nesmierne množstvo zvukových odkazov, ktorých zdrojom je nikdy neutíchajúci vietor, čo víri piesok, necháva ho narážať do okenných tabúľ, búšiť do múrov, odvievať už aj tak nepočuteľné slová postáv. Tento viditeľný zvuk vetra určuje dokonca aj hybnosť obrazov, ich následnosť. Vzdať sa jedného rozmeru filmu nemusí nutne byť jeho ochudobnením, naopak, niekedy tým do popredia uvedieme iný rozmer – potlačený, skrytý oným „ozvučením zvonka“. Alebo ešte lepšie: porovnávaním oboch – hudobného hluku a zvukovej nemoty – môžeme dospieť k tomu, čo by sa dalo nazvať *stereoskopiou*.

Písať o zvukoch *nemého filmu* a o ich vplyve na vnímanie filmu v rámci istého žánru, nutne znamená nadviazať na známy koncept filmu ako „polotovaru“, zavedený do nášho kontextu Thomasom Elsaesserom, ale aj na koncept „vysnívaného“, domýšľaného hlasu vo filmoch nemej éry, ktorého autorom je Michel Chion.²⁾ Oba tieto koncepty nástoja na tom, že film sa definitívne utvára až pri jeho recepcii, teda, že každá (dočasne) finálna úprava z neho robí nezameniteľný, neopakovateľný artefakt (ktorý mizne spolu s koncom projekcie). Archív podôb filmového diela sa tak stáva rovnako virtuálnym ako aj

1) Arte napríklad ponúka nemé snímky s džezovým doprovodom či s doprovodom simulujúcim spôsob hrania typický pre obdobie, keď bol film v sálach; TNT tieto filmy zase obvykle prezentuje za veľkolepého orchestrálneho doprovodu.

2) Pozri Thomas Elsaesser, *Vábnivé zvuky. Vánoční zvony Franze Hofera a proměny hudebních žánrů v raném německém filmu*. „Illuminace“ 12, 2000, č. 2, s. 85 – 100; Michel Chion, *La voix au cinéma*. Paris 1982.

nekonečným, a plne závisiacim od typu a vybavenia sály, od doprovodu živej alebo reprodukovanej hudby, od nálady muzikantov, komentátora alebo predčítavača medzituliek, či v prípade novších, doozvučených kópií nemých filmov i od výberu hudobného žánru. Nenadarmo sa Thomas Elsaesser domnieva, že v prípade určitých filmov nebol hudobný doprovod nevyhnutný, naopak – že film sa istým spôsobom musel opäť učiť byť nemý, a Chion zase prízvukuje, že „reálnosť“ imaginárneho hlasu závisela predovšetkým od ticha alebo kongeniálnosti hudobného/zvukového doprovodu. Z uvedeného jednoznačne plynie možnosť žánrového dourčenia filmového polotovaru akustickým doplnkom.

Videozáznam filmu *THE WIND* Victora Sjöströma, ktorý som mala k dispozícii, sa hrdil úvodným titulkom „kompletného orchestrálneho doprovodu“, v súlade s módou, ktorá kinematografiu ovládla koncom dvadsiatych rokov, kedy bol *THE WIND* nakrútený. Avšak napriek zrejmej adekvátnosti hudobného výberu, bolo uväznenie obrazu hudbou natoľko významné, že sa táto hudba zmocnila nielen pohybov, ale aj vyznenia jednotlivých scén. Vnútením jednoznačne melodramatického rámcovania, ktoré za neustále prítomného zvuku slákov nebolo možné opustiť (hoci hlavnú ženskú postavu, jej „miesto určenia“ ale i nútené ukotvenie, by bolo možné vnímať aj inak) akoby hudba bránila divákovi sústreďiť sa na „vnútorný“ zvuk filmu a na odvrátenú stranu melodramaticky vyhrotených scén. Na bezhlasosť a prázdny krik postáv, ktoré vietor a celkové prostredie filmového obrazu núti zanikať v prospech živelnosti pohybu. Teda sústreďiť sa na detaily, odkrývajúce vetrom spod vrstiev piesku.

Ak nás zaujíma jednanie postavy pod tlakom prostredia, a nie žánru, je možno podnetné vymeniť čiastočnú slepotu práve za hluchotu, a pokúsiť sa využiť pozitíva tohto hendikepu pri pohľade na tú, ktorá ochotne potvrdzuje a zároveň podvracia svoju vlastnú vizuálnu podobu krehkej filmovej hrdinky, hľadajúcej si svoje miesto na slnku, no uspokojujúcej sa napokon i s tieňom. Snívať o hlase Letty Masonovej, oblečenej vo volánoch a stužkách, s jej zvlnenými vlasmi a obrovskými dôverčivými očami a zbavenej už zmieneného orchestrálneho doprovodu, znamená rezignovať na Lillian Gishovú, unavene podobnú všetkým svojim predošlým postavám a sledovať ženské telo, ktorému piesok bráni dýchať, jesť, rozprávať, slobodne konať – dokonca aj odísť či umrieť. Letty Masonová je síce stále tou krehkou hrdinkou, akú už viac ako desať rokov pred filmom *THE WIND* Lillian Gishová predstavovala v Griffithových filmoch, nemožno však zabúdať ani na to, že v Sjöströmovom filme je to predovšetkým postava, ktorá sa vydala (z núdze alebo z donútenia) na miesto, ktoré hlasu skrátka nepraje. Najočividnejšie je to práve v scénach, kde Letty potrebuje rozprávať, alebo vysvetľovať: vo chvíli, keď cúva pred svojím manželom Ligeom, nám medzitulok sprostredkúva len strohú vetu: „Lige, donútil si ma, aby som ťa nenávidela!“, zatiaľ čo z Lettiniých pier čítame omnoho obšírnejšiu výpoveď, nervóznú, zhnusenú, vydesenú. Podobne aj v konflikte so žiarlivou zatrpknutou Corou sa nám dostáva len jeho čiastkového rezumé. No Lettine slová neprerušuje len ich medzitulková, redukovaná podoba. Najčastejšie jej do reči skáče to, čo by sme mohli nazvať zvukom mimo obraz – zvukom, ktorý však náhle vpadne na scénu, vizuálne a hrozivo, v podobe piesku, ktorý udrie do skla, derie sa do vnútra obrazu a ktorý hudba síce sprítomňuje explicitným „šššššššššš“, ale v konečnom dôsledku jeho pôsobenie oslabuje práve tým, že z neho vytvára homogénnu súčasť vonkajšieho zvukového doprovodu. Letty je teda postavou v princípe nadanou rečou, ale neschopnou túto reč použiť práve kvôli

neprajnému prostrediu. To z nej na jednej strane vytvára pasívnu, tichú – a „ženskú“ hrdinku *par excellence* –, na druhej strane ju to však núti jednať: lenže jednať pod tlakom, a teda nie úplne slobodne. Všetko Lettine jednanie je vlastne vymedzené negatívne: keď ju Cora vyháňa z domu, aby neohrozovala pokoj rodiny, Letty vyhľadá muža, ktorý jej síce imponuje, ale zjavne nespĺňa kritériá dobrého manžela; keď sa dozvie, že tento muž je už ženatý, hoci je ochotný si ju vydržiavať, rozhodne sa radšej pre sobáš s človekom, ktorého nemiluje, ani si ho neváži. Zotrvá teda v prostredí, ktoré je natoľko pohyblivé, že ochromuje tie/tých, čo v ňom žijú.

Miera slobody tejto postavy je pravdaže determinovaná najmä nedostatkom prostriedkov (čiže „nedostatkom“ čiste ženským). V doslovnom – čiže vo vizuálnom – zmysle je však obmedzená práve vetrom: Letty sa nemôže pohybovať po vonku, lebo by to „neustála“; je teda odsúdená k vnútornému, domáckemu, feminímnemu životu: môže variť, starať sa o dom a oheň, zametať piesok z podlahy – teda brániť vpádu vonkajšku, hluku a neporiadku do zvnútorneného miesta na život. Z takéhoto hľadiska je samozrejme možné uvažovať o interpretáciách významu neprajného vetra (od tlaku spoločnosti obmedzujúcej ženskú autonómiu, cez chaos ohrozujúci rodinné, mravné hodnoty až po psychoanalytickú interpretáciu ženského vnútra, čo sa napriek prvotnému strachu naučí milovať nájazdy maskulínne špinavého, ale pozitívneho vonkajšku, ktorý v takomto prípade stesňuje Lige...). Každý z týchto významov, nech už sú hodnotené ako adekvátne alebo ani náhodou, však podporuje rozdelenie na maskulínne a feminínne, a teda odkazuje k zobrazovaniu istých rodových stereotypov.

Nie je podstatné hodnotiť, nakoľko sa im postava Letty vzpiera či podrobuje³⁾, dôležitejší sa mi zdá byť fakt, že na ne upozorňuje omnoho viac „hlučné ticho“, než hudobný doprovod, pôsobiaci tak trochu ako tlmivý roztok. Tieto miznúce detaily pravda nespochybňujú žáner melodrámy (ten totiž neurčuje len hudba), ku ktorému THE WIND bezosporu patrí, hudba ich však prekrýva svojím nánosom. Horkosť filmu a slaný piesok v očiach hlavnej postavy sa nakoniec poddávajú sladkosti happy endu, ktorý by bez hudby podistým vyznel ako náhle uťatý výkrik od únavy z bezradnosti. Aby sme však dostali pôvodnej vôle k stereoskopii nemých filmov, ostáva už len dodať, že hudba je pre melodrámu predsa len tým, čím je dobrý prah pod dverami pre útulný dom vo veternej púšti.

Mária Ferenčuhová

3) Záver filmu jednoznačne odkazuje k ich prijatiu. V tomto kontexte je zaujímavou poznámka Michela Chiona o zvukovom filme a ženskom/feministickom diskurze, ktorý sa síce rozmáha takmer až štyridsať rokov po nástupe zvukového filmu. Sám Chion priznáva nesmierny vplyv feministického hnutia na formovanie jeho teórie hlasu vo filme. Z tohto hľadiska je Letty Masonová, ako hrdinka nemého filmu – naviac zbavená možnosti rozprávať, implicitne zbavená aj možnosti sebanastolenia (či už úspešného alebo len na úrovni pokusu).

Dvoj pohled

Klasické a moderní

ZEMĚ VĚČNÉHO CYKLONU mě zajímá jako dvojí příklad – příklad něčeho pro danou dobu a místo typického a zároveň příklad čehosi výjimečného. Na jedné straně je to film v pravém a dobrém slova smyslu klasický: natočený v roce 1928, v době největší, i když končící estetické bohatosti němého filmu, v Hollywoodu, jenž zažíval jedno ze svých vrcholných období. V podstatě „normální“ hollywoodský snímek své doby (šlo by říci komerční), určený mainstreamovému publiku, film se silným, jednoduchým příběhem (pro Deleuze klasický příklad obrazu-akce), s oblíbenými hvězdami Lillian Gishovou a Larsem Hansonem, vyprávěný klasickou formou, jež klade důraz na srozumitelné, hladké a přitom dramatické odvíjení příběhu, časoprostorovou koherentnost, kontinuální střih. Na straně druhé jeden z nejlepších filmů švédského režiséra Victora Sjöströma nesoucí typické znaky jeho „rukopisu“ (vypjaté psychologické drama z prostředí „obyčejných“ lidí, spojující v sobě romantickou linii s morálními otázkami; důraz na krajinu, přírodu, a její dramatizující funkci v rámci příběhu); pozoruhodně završený, „plný“ film, minimalistický a přitom do nejmenších detailů propracovaný, strhující možná především vizuálně – ojedinělou intenzitou obrazu, jenž díky rámování, neustálé práci s mimoobrazovým polem, přesnému rytmu střihu, až expresionistické dynamice práce se světlem a stínem i expresivně-niternému herectví Lillian Gishové, činí z tohoto filmu takřka abstraktní umění zobecnělých hmot a sil, jež bez ustání křížují povrch plátna.

Otázka, jež si kladu, je takováto: v jakém vztahu jsou tyto dvě stránky téhož filmu? Jak to, že film, jenž je „komerční“, poplatný leckterým dobovým filmovým normám, je zároveň dílem invenčním a výjimečným? Je snad jakýmsi naplněním oněch konvencí, jejich dotažením do „čisté formy“ – a v tom je výjimečný? Nebo je to tím, že je „jiný“, inovativní způsobem, který může neproblematicky koexistovat s jeho „konvenčností“ (kterou tu nyní míním v neutrálním, nepejorativním významu)? Nevstupuje zde do hry (uvažování) teze moderny, jež staví do vyhrčené opozice normu a inovaci, normu a její překročení, jež jediné má právo na estetickou hodnotu, zatímco norma je už „nudná“ a bez ceny – a neukazuje se být tato teze pouhým předsudkem (lépe řečeno: modelem, jenž v tomto případě není aplikovatelný)? Z této změti otázek a pochyb plyne v konfrontaci s daným filmem prozatím jedno: říci o tomto filmu (platí to ovšem i pro tisíce jiných), že je „konvenční“ **nebo** „originální“ je nemístně zjednodušující. „Být konvenční“ a „být originální“ je něco, co lze „dělat“ mnoha různými způsoby, s různou intenzitou, v různé míře, v různých vztazích k celku daného díla i umění, v různých vztazích normy a inovace k sobě navzájem v rámci díla – a výsledkem jsou pak přirozeně velmi různorodé a jedinečné efekty.

Ještě komplikovanější než u opozice konvenční x originální je to s dvojicí slov klasické x moderní, už jen proto, že obě tato slova je možno chápat ve vícero odlišných významech. Potíž je obzvláště s tím, že tato dvě slova mohou být chápána ve smyslu víceméně neutrálním, deskriptivním (kdy popisují charakter díla, vztah mezi jeho prvky a určitými uměleckými tradicemi/systémy), a/nebo axiologickým (kdy se popis mění na hodnocení a vzájemná relace oněch dvou slov se blíží nesmiřitelné „ideologické“ opozici). Cenná se mi tato dvojice pojmů přes svou nejednoznačnost zdá především kvůli svému deskriptivnímu významu – jenž ovšem žet nelze (a z toho právě plynou jisté obtíže, ne-li rovnou paradoxy) zcela oddělit od oné „tradiční“ funkce hodnotící... Peter Michalovič ve studii o estetické normě rozlišuje spolu s Lotmanem tři různé estetiky, dominantní v odlišných obdobích dějin umění a oceňující odlišný vztah mezi normou a jejím porušením: 1. estetiku totožnosti (odpovídající klasickým teoriím umění), v níž je oceňováno dodržování zavedených pravidel, případně jemné inovace prováděné ovšem v rámci známého, očekávaného (trochu jiné kombinace známých prvků atp.); 2. estetiku protikladu (odpovídající duchu moderny), pro niž je základním principem inovace, porušování očekávání recipienta; 3. estetiku synkretismu (vlastní období postmoderny), jež se nesnaží ani vytvářet inovace, ale ani naplňovat známé vzorce – její snahou je především určitá dialogičnost, míšení a propojování různých prvků a zavedených stylů.¹⁾ ZEMĚ VĚČNÉHO CYKLONU dle mého ovšem nespádá zcela ani do jedné z těchto estetik, ze všeho nejspíš v sobě propojuje dvě první, estetiku totožnosti a estetiku protikladu, klasiku a modernu. Michalovič ve svém článku upozorňuje na to, že v jedné době a jednom místě často koexistují různé estetiky, s různými, i protikladnými nároky – nicméně onen problematizující fakt, že mohou koexistovat i v rámci jednoho jediného díla, nezmiňuje. Už Jan Mukařovský samozřejmě upozorňoval na to, že v jednom uměleckém díle je ve hře zároveň mnoho různých norem, z nichž některé jsou v zájmu dosažení estetické hodnoty porušovány a jiné naopak dodržovány, a co víc – že jedno umělecké dílo může fungovat (a být hodnoceno) způsobem, v němž se prolíná několik odlišných systémů estetických norem.²⁾ To, že dílo mění svou hodnotu v závislosti na hledisku daném estetickým systémem, „skrže nějž“ na něj pohlížíme, a může tedy v téže době – ovšem z pozice odlišných recipientů – nabývat různých hodnot, není těžké pochopit. Stejně tak pochopitelný je fakt, že pro to, abychom o nějakém díle řekli, že je „moderní“, „originální“ atp., není třeba, aby **všechny** jeho prvky byly radikálně invenční, aby onen artefakt porušoval **všechny** normy, jež může – je jasné, že některé jeho rysy mohou zůstat zcela „konvenční“, a přesto ve výsledku dokážeme (z převahy invenčních prvků, z výsledného celkového dojmu) jasně určit, že náleží mezi díla „moderní“. Co je těžké pochopit (a co Mukařovský dle mého dostatečně nevysvětluje) je onen zvláštní případ, kdy je recipient uveden do schizofrenní pozice, kdy jedno dílo vnímá jako **zároveň** moderní i klasické, a to jak „celkově“ ve vztahu k dějinám umění (resp. daného uměleckého druhu), tak v rámci díla, jeho jednotlivých kvalit, naplňujících odlišná kritéria estetické hodnoty. Snad by bylo nejlepší ony lehce matoucí pojmy a onen ne zcela koherentní (tj. všechny

1) Peter Michalovič, *Estetická norma*. In: Vlastimil Z u s k a (ed.), *Estetika na křižovatce (humanitních disciplín)*. Praha 1997, s. 22 – 25.

2) Jan M u k a ř o v s k ý, *Estetická norma*. In: T ý ž, *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 96n.

případy nekontradicky zahrnující) teoretický rámec, jenž je odůvodňuje, opustit – a přece by to byla, zdá se mi, chyba, přinejmenším kvůli jejich cenné deskriptivní funkci, jež se navíc stejně jaksi „sama“ zjevuje při recepci díla. Onen zvláštní, a přece silný pocit, že se jedná o dílo klasické a moderní zároveň, není přitom – obzvláště v oblasti filmu – žádnou výjimkou, zažíváme jej často u děl pro dějiny filmu zásadních (od Murnauova VÝCHODU SLUNCE přes Hitchcockovo NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU až třeba k některým nedávným filmům Soderbergha, Rivetta, Eastwooda...), což svědčí o tom, že se jedná o fenomén, u něhož nemůžeme dost dobře předstírat, že neexistuje.³⁾

Naskytá se otázka, zda to, že tu zcela nefungují ony obecné estetické teorie, není známkou toho, že má film ve vztahu k tradičním estetickým systémům (typu „klasiky“ a „moderny“) nějakým způsobem specifický vztah, zvláštní postavení, jak to koneckonců naznačovalo vícero filmových kritiků a teoretiků, přičemž pro některé z nich byl film „jediným moderním uměním 20. století“, pro jiné zas se stal záhy uměním klasickým, pro jiné byl specifický určitou „heterogeností“, a otevřeností, schopností uspokojit zároveň rozdílné divácké nároky (paradox „umění pro masu“). Například Jean-Luc Godard v několika svých rozhovorech mluví o tom, že zatímco v jiných uměních, třeba v literatuře, je velká propast mezi těmi skutečně velkými díly a díly jaksi „menšími“, propast ostře oddělující spisovatele typu Joyce od „zbytku“, film je v tomto svobodnější, tolerantnější, to znamená pracující s rozmanitějšími a celkem bez potíží koexistujícími kritérii hodnocení: „Vždy jsem měl pocit, že bydlím v domě kinematografie. Je to velmi zajímavé ve vztahu k jiným domům, neboť nějaký malý film Aldriche, Fullera, Caraxe... má právo být v tomtéž domě, kde bydlí ti velcí: Ophüls, Ejzenštejn... U literatury, u malířství tento pocit nemám.“⁴⁾ Tato specifická heterogenost filmu, odlišující jej od ostatních umění, je samozřejmě dána z velké části finančními tlaky, jež jsou v případě filmu vyšší než u jiných umění. Vnější nutnost zaujmout co nejširší publikum se nicméně stala (alespoň během některých období a u některých tvůrců) svébytnou „vnitřní“ estetickou kvalitou kinematografie. Zmiňované heterogenosti nahrává také fakt, že film je, jak se kdysi říkalo, „syntézou“ jiných umění, že používá mnoho rozličných prostředků vyjádření – v šíři a bohatosti prvků a rovin jednotlivého filmu je snazší dostat rozličným estetickým hodnotovým systémům než třeba u obrazu, jenž je v tomto čistě kvantitativním srovnání „chudší“, jednorozměrnější.

Schopnost vytvářet umělecká díla, která víceméně nekonfliktním způsobem slučují nároky rozličných estetických systémů, je pro film tedy, zdá se, typičtější než pro jiné druhy umění (ačkoli ji najdeme i u nich). Množství děl a intenzita, s níž je tato schopnost v kinematografii uplatňována, se různí dle různých období (nejrozšířenější byla v těch, v nichž film dokázal sloučit uměleckou náročnost s širším zájmem publika – viz klasický Hollywood, šedesátá léta) a v závislosti na tom se také občas objevují teorie snažící

3) Podotýkám, že nejde o případ, kdy by bylo nějaké dílo ve své době výrazně moderní a později se stalo v rámci dějin filmu klasickým – jde mi o filmy, jež byly klasické a přitom moderní už v době svého vzniku, jde o jejich vnitřní strukturu pracující paralelně s charakteristickými prvky obou těchto (protikladných?) estetik.

4) Alain Bergala (ed.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2: 1984 – 1998*. Paris 1998, s. 419.

se pojmout kinematografii právě v této její otevřenosti (úzce vymezených, normativních estetik, které preferují určitý druh filmu nad jiný na základě přítomnosti či nepřítomnosti nějakého obsahového či formálního prvku, vzniklo samozřejmě více – už proto, že jsou jednodušší). Jednu z mála estetických teorií, které se snaží pojmout kinematografii bezpředsudečně v co největší šíři jejích typů a stylů, načrtl Eric Rohmer v šedesátých letech.

Jeho teorie umožňuje vyhnout se jistým tradičním aporiím konfliktu moderny a klasicismu a v rámci jednoho estetického systému ocenit stejně tak dobře „novátorský“ film Jeana Rouché, jako hollywoodský kostýmní spektakl EXODUS od Premingera. Rohmer vychází z přesvědčení protirečícího obvyklým tezím o tom, že film je specifický jako jazyk, po stránce formální, zatímco „obsah“ je nepodstatný, přecházející nezměněně z jednoho uměleckého druhu do druhého – pro Rohmera oproti tomu film „není jazyk, ale originální umění. Nevyjadřuje jinak, ale jiné věci [...]“⁵⁾ Podstatné jsou pro něj „cíle, ne metoda“⁶⁾, přičemž jako klíčový užívá pojem krásy, která je charakterizována určitou plností, svobodou, tvořivostí, tím, že je jakousi oslavou bytí. Tyto teze Rohmerovi umožňují vposledku ocenit (pro modernisty „neviditelné“) kvality zmiňovaného Premingera EXODU: „Ano, jsou tam konvence, ale co na tom záleží, když neobtěžují, ale slouží účelu, vytvářejíce jeden z prostředků, jimiž filmař vytváří krásu.“⁷⁾ Zcela totéž by šlo říci o ZEMI VĚČNÉHO CYKLONU.

Rohmerova teorie není spásným řešením, i ona je v lecčems zjednodušující – uvádím ji zde v podstatě jen jako příklad (až banálně zřejmého) faktu, že některé teorie zastarávají či se stávají nepoužitelnými pro specifické případy, takže je nutné stávající teorie vylepšovat, vytvářet jejich inovace a „smíšeniny“, které adekvátněji popisují situaci. Takové teorie každopádně potřebujeme, jelikož je stejně vždycky „už“ (v jakkoli zmatené a nekoherentní podobě) při vnímání uměleckých děl používáme (pro jejich popis, vysvětlení i hodnocení).

Helena Bendová

Země věčného cyklonu
(The Wind)

Metro Goldwyn Mayer, 1928 (USA)

Režie: Victor Sjöström. **Scénář:** Frances Marion. **Kamera:** John Arnold. **Střih:** Conrad A. Nervic. **Výprava:** Cedric Gibbons, Edward Withers. **Kostýmy:** André-Ani.

Hrají: Lillian Gish (Letty), Lars Hanson (Lige), Montagu Love (Roddy), Dorothy Cumming (Cora), Edward Earle (Beverly), William Orlamond (Sourdough) ad.

5) Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*. In: Antoine de Baecque – Gabrielle Lucantonio (ed.), *Critique et cinéphilie*. Paris 2001, s. 56.

6) Tamtéž, s. 59.

7) Tamtéž, s. 60.

Obzor

Collate

Nová dimenze filmově historického výzkumu

Masový rozvoj počítačových technologií v posledních deseti letech přinesl i zcela nové metody vědeckého výzkumu a způsoby spolupráce. Podstatnou roli v tomto procesu sehrál zájem mezinárodní vědecké komunity o využití rozsáhlých možností počítače při výzkumu a snaha počítačových odborníků vytvořit integrovaný komunikační systém podporující sdílení informací. Tento systém se dnes běžně označuje jako „collaboratory“. William A. Wulf jej definuje jako virtuální výzkumné centrum, v němž se vědci mohou plně věnovat výzkumu bez ohledu na geografická omezení, mohou interaktivně komunikovat se svými kolegy a čerpat informace z digitálních knihoven.¹⁾

V devadesátých letech 20. století proběhlo několik projektů v oblasti přírodních věd a vývoje počítačových technologií. Metoda „collaboratory“ se již úspěšně etablovala zejména v genetice, mikrobiologii a dalších dynamicky rozvíjejících se odvětvích. Ve sféře společenských věd má tento druh výzkumné spolupráce charakter zatím ojedinělého experimentu. Výzkumné metody jsou v oblasti společenských věd odlišné a vyžadují specifický přístup.

Ideální komunikační platformu pro vědecký výzkum a místo pro vytváření rozsáhlých digitálních knihoven typově odlišných dokumentů představuje internet. Ovšem rozsáhlé sbírky písemných dokumentů, umělecká díla a další objekty společenskovědního výzkumu jsou uloženy v archivních či muzejních depozitářích. Odstraňování problémů s jejich komplikovaným zpřístupňováním prostřednictvím digitalizace postupuje velmi pomalu. Na tento deficit vyvolaný náročností zpřístupňování dokumentů reagují některé mezinárodní výzkumné projekty programu IST (*Intelligence, Servis, Technology*) realizované pod patronací Evropské komise.²⁾ Tyto projekty, specializované na zpřístupňování a ochranu „kulturního dědictví“ prostřednictvím digitalizace, si kladou za cíl vytváření virtuálních center pro spolupráci archivních institucí a vědeckých pracovišť při práci s typově odlišnými sbírkami digitalizovaných dokumentů. Mezi tyto projekty se řadí i *COLLATE – Collaboratory for annotation, indexing and retrieving of digitized historical archive material* (IST-1999-2088; www.collate.de).³⁾

Projekt COLLATE usiluje o vytvoření rozsáhlého virtuálního systému podporujícího spolupráci odborníků, kteří analyzují, indexují a anotují digitalizované archivní dokumenty. Koordinátorem

-
- 1) Termín „collaboratory“ je složenina anglických slov „collaboration“ – spolupráce a „laboratory“ – laboratoř. Podrobněji k metodě „collaboratory“ viz Richard T. Kouzes – James D. Myers – William A. Wulf, *Collaboratories: Doing Science on the Internet*. „IEEE Computer“ 29, 1996, č. 8 (srpen); dostupné rovněž na: www.emsl.pnl.gov:2080/docs/collab/presentations/papers/IEEECollaboratories.html.
 - 2) Náplní programu IST je podpora urychlování vývoje evropské informační společnosti. Pro další informace viz www.cordis.lu/ist/home.html.
 - 3) Rozbor všech částí projektu viz Jürgen Keiper, Holger Brocks, Andrea Dirsch-Weigand, Adelheit Stein, Ulrich Thiel, *COLLATE – A Web Based Collaboratory for Content – Based Access to and Work with Digitized Cultural Material*. In: D. Bearman & F. Garzotti (eds.), *Proceedings of the International Cultural Heritage Meeting (ICHIM '01)*. Milano 2001, s. 495 – 511.

projektu je *FhG – IPSI (Fraunhofer Gesellschaft – Institut Integrierte Publikations- und Informationssysteme)*. Heuristickou část zajišťují tři významné evropské filmové archivy: *Deutsches Filminstitut (DIF)*, *Filmarchiv Austria (FAA)* a *Národní filmový archiv (NFA)*. Na otázkách spojených s počítačovým řešením projektu spolupracují *FhG – IPSI*, *Universita degli Studi di Bari* a *Sword Information and Communication Technology*. Funkčnost a přívětivost uživatelského rozhraní hodnotí dánská *Risø National Laboratory*. Projekt COLLATE sleduje dvě všeobecné linie – zprostředkovat dostupnost kulturního dědictví a dokázat přijatelnost „kolaborativní“ metody při odborném zpracovávání historických dokumentů. První část úkolu představuje vytvoření uživatelského rozhraní pro práci s multimediální sbírkou digitalizovaných dokumentů na bázi internetu. Dalším krokem je dokumentace a hodnocení odborných poznatků z každodenní práce s dokumenty prostřednictvím systému a následné předkládání shromážděných poznatků koncovým uživatelům. Jako objekt výzkumu bylo třeba zvolit tematickou oblast nabízející pestré spektrum historických dokumentů multimediálního charakteru.

Filmově historická sféra poskytuje bohaté zdroje k naplnění stanovených kritérií a rovněž reprezentuje nutnost existence mezinárodní výzkumné spolupráce. Právě mezinárodní aspekt je ve filmové sféře přítomen v několika variantách. Díky absenci jazykové bariéry přesahuje film hranice států od svého vzniku až do konce němé éry. S nástupem zvukového filmu začíná výroba jazykových verzí jednotlivých filmů, které se velmi často diametrálně liší. Ústřední roli v „procesu šíření filmů“ sehrála cenzura, neboť filmová kultura byla od začátku neoddelitelně spjata s kulturní politikou jednotlivých států. Každý výrobce či distributor obvykle musel před zahájením distribuce předložit film ke schválení cenzury. Distribuované verze filmů se tedy odlišovaly díky zásahům cenzurních institucí. Z mnoha filmů musely být vystřiženy „závadné“ scény či titulký. Tyto zásahy nesmazatelně poznamenaly celkový ráz díla.

Cenzurní dokumenty představují cenzurní proces jako významnou část geneze filmu a mají charakter jedinečných informačních zdrojů pro filmové historiky. Informace z cenzurních dokumentů jsou využívány při restaurování poškozených filmových kopií. V nemálo případech jsou i tím jediným, co po filmu zůstalo. Cenzurní dokumenty představují bohaté prameny poznání i pro odborníky z oblasti estetiky, historie, sociologie či politologie, kteří zkoumají film jako kulturně společenský fenomén v metodologických intencích svého oboru. Cenzurní dokumenty tedy tvoří základ multimediální sbírky digitalizovaných dokumentů společně s dalšími sekundárními materiály rozptýlenými v mnoha archivech a knihovnách – články a recenzemi z dobového filmového i denního tisku, fotografiemi a reklamními materiály.

V každém ze tří států, které poskytují archivní materiál, existovala odlišná, ale tak či onak zákonem ustanovená povinnost předkládat filmy k cenzurnímu řízení. V každé zemi fungovaly organizované cenzurní instituce, na jejichž chodu se klíčovým způsobem podílely státní orgány.

Ve výmarském Německu plnila roli nejvyšší cenzurní instituce berlínská Film-Oberprüfstelle při ministerstvu vnitra, které podléhaly dvě Filmprüfstelle, sídlící v Berlíně a Mnichově. Kritéria pro posuzování filmů zákonně stanovil tzv. „Reichslichtspielgesetz“, jenž vstoupil v platnost 20. května 1920. Po jmenování Adolfa Hitlera říšským kancléřem prodělal německý cenzurní systém několik změn. Cenzurování filmu bylo vyňato z kompetence ministerstva vnitra a převedeno pod nově konstituované ministerstvo propagandy a lidové osvěty, řízené Josephem Goebbelsem. Posuzovací kritéria se zpřísnila a byla zavedeno cenzurování filmů již ve výrobním stadiu.⁴⁾

4) Stručná a přehledná charakteristika filmové cenzury ve Výmarské republice viz Christine K o p f, *Der Schein der Neutralität-Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik* in: www.deutschesfilminstitut.de/dt2n13.htm. Pro období po roce 1933 viz např. Klaus-Jürgen M a i w a l d, *Filmzensur im NS-Staat*. Dortmund 1983.

Naprosto odlišné podmínky, vyznačující se existencí řady nařízení s regionální platností, panovaly v Rakousku. Ústavní soud sice cenzuru oficiálně zrušil (23. června 1926), avšak ve Vídni a v Tyrolsku zůstalo v platnosti nařízení zvané „Vorführungszwang“, které ustanovovalo předváděcí povinnost pro všechny nové filmy. Ve Vídni pak vstoupil v platnost tzv. „Wiener Lichtspielgesetz“, ukládající výrobcům a distributorům povinnost předkládat k cenzurnímu posouzení všechny filmy, které hodlali předvádět na území Vídně. Roli dohlížecí instituce v tomto případě plnil vídeňský magistrát. Zákonnou podobu, s diferencovanými nařizovacími a kontrolními kompetencemi, dostalo toto nařízení v roce 1930 („Wiener Lichtspieltheater Gesetz“). Cenzurní pravomoce zůstaly v rukou magistrátu, policejní orgány získaly oprávnění kontrolovat dodržování cenzurních ustanovení majiteli biografů. Platnost cenzurních výnosů vídeňského magistrátu se vztahovala i na Burgenland, který si však záhy vytvořil svůj cenzurní sbor. Vlastní cenzurní předpisy mělo i Tyrolsko, kde vídeňská rozhodnutí pozbývala platnosti a filmy musely být cenzurovány znovu. Jednotný cenzurní orgán byl v Rakousku ustaven až po anšlusu v roce 1938.⁵⁾

V meziválečném Československu náležela filmová cenzura do kompetence ministerstva vnitra.⁶⁾ Dosavadní čtyřčlenné cenzurní sbory s působností na úrovni zemí byly zrušeny (16. června 1919) a nahrazeny osmičlenným Censurním poradním sborem s celorepublikovou působností. V Censurním poradním sboru společně zasedali reprezentanti státních orgánů (ministerstva vnitra, školství, spravedlnosti a obrany), zástupci lidovýchovných institucí (Masarykův lidovýchovný ústav) a ženských spolků. Počet členů sboru se v průběhu času měnil. V období 1919 až 1927 v něm zasedalo osm členů, později se počet členů snížil na pět (1927 až 1936), a od roku 1936 se ustálil na čísle šest. Členové sboru měli status expertů s oprávněním podávat dobrozdání o zhlédnutých filmech. Finální výrok zůstával v kompetenci ministerstva vnitra. V případě nesouhlasu s rozhodnutím, nejčastěji při zákazu filmu, mohl žadatel (zpravidla distribuční společnost) podat protest, resp. žádost o nové cenzurní řízení a celá kauza byla postoupena rozšířenému, jedenáctičlennému sboru. Proti jeho výroku již neexistovala možnost odvolání. Jediným platným zákonem ustanovením pro kinematografii zůstalo nařízení č. 191 ř. z. z 17. září 1912 o pořádání kinematografických představení. Argumentace § 17 tohoto nařízení (ohrožení veřejného pořádku a mravů) tvořila nejčastější zdůvodnění zákazu filmů.⁷⁾

Všechny tři archivy (DIF, FAA, NFA) mohou poskytnout velké množství materiálů pro vytváření multimediální sbírky dokumentů. Tato sbírka je rozdělena do dvou kategorií podle obsažených filmových titulů: COLLATE core collection (dále jen core collection) a COLLATE overall collection (dále jen overall collection). Definitivní struktura core collection vznikla po dohodě mezi filmovými archivy. Tvoří ji celkem 102 filmů celosvětové provenience, vymezené obdobím 1918 až 1939 (viz příloha). Ke každému titulu z core collection se shromažďují nejen textové dokumenty vzešlé z činnosti cenzurních institucí, ale pokud možno všechny dostupné materiály – články

5) Pro stručnou a přehlednou charakteristiku filmové cenzury v Rakousku viz Paolo C a n n e p e l e, *Beschnittene Schaulust. Entstehung und Entwicklung der Filmzensur in Österreich. Ein Abriss (1908 – 1938)*. „Medien und Zeit“ 16, 2001, č. 2, s. 22 – 34.

6) Filmová cenzura v ČSR v letech 1918 – 1940 představuje historiograficky téměř nedotčené téma. Jedinou ucelenější studii jsou skripta: I v o H e p n e r, *Filmová censura. Příspěvek k dějinám filmové cenzury v českých zemích 1918 – 1939*. Praha 1959. Hepnerova studie umožňuje orientaci v tématu na elementární úrovni, vysoká koncentrace dobového ideologického balastu ji pro další využití činí prakticky bezcennou. Důkaz o téměř nulovém zmapování role filmové cenzury v české kinematografii přináší seminární práce Julietty Z a c h a r o v é, *Zhodnocení stavu bádání o filmové censuře v českých zemích*. Katedra filmové vědy FF UK, Praha 1995.

7) Podrobné znění, komentáře a novely ministerského nařízení z 18. 9. 1912 viz Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 23 – 169. Paragrafy věnované censuře tamtéž, s. 102 – 131.

z denního tisku a z dobových filmových periodik, korespondence, fotografie, plakáty a filmové ukázky. Overall collection je koncipovaná pouze jako sbírka velké části cenzurních dokumentů pro období let 1929 – 1933. Cenzurní dokumenty se ve fondech a sbírkách filmových archivů nacházejí velmi zřídka, a proto byla navázána spolupráce s dalšími archivy. DIF využil kromě vlastních sbírek i fondy z Bundesarchivu – Filmarchivu v Koblenzi, FAA prohloubil již dříve navázanou spolupráci s Dolnorakouským zemským archivem v St. Pölten (Niederösterreichisches Landesarchiv) a s Státním archivem ve Vídni (Österreichisches Staatsarchiv). Národní filmový archiv pracoval s cenzurními spisy z fondu „Ministerstvo vnitra – Censurní sbor kinematografický“, uloženého ve Státním ústředním archivu v Praze.

Současné digitalizační technologie umožňují reprodukovat dokument v podobě elektronické faksimile. Nesporné výhody tohoto procesu spočívají v zachování množství vizuálních informací, které prostý přepis textu zpravidla neumožňuje (okrajové poznámky, ilustrace apod.) Pro práci s digitalizovanými dokumenty byla vytvořena speciální pracovní plocha. Proces indexace digitalizovaných dokumentů probíhá v několika rovinách. Tou první je evidence každé digitalizované stránky v databázi Digiprot. Tato část slouží k zaznamenání technických parametrů originálu (původní rozměr dokumentu, název titulu filmu, jenž je na dokumentu uveden, datum digitalizace dokumentu apod.) a k evidenci jednotlivého dokumentu v rámci celku – sbírky prostřednictvím souvislé číselné řady. Další krok představuje přiřazení dokumentu k patřičnému filmovému titulu, připojení filmografických informací a odkazy na další dokumenty související s daným filmovým titulem. Titul, jenž se vyskytuje na dokumentu, se z různých důvodů často odlišuje od titulu, uloženého ve filmografické databázi. Jak již bylo konstatováno, k jednomu filmovému titulu nezdědka existuje více verzí s různou metráží a v různých jazykových mutacích, s odlišným obsahem mezititulků v případě němých filmů.

Druhou indexační úrovní je formální katalogizace jednotlivých typů dokumentů. Sběrka cenzurních dokumentů má podobu nepříliš souvislého konglomerátu německých a českých textových dokumentů. První krok představovalo shromáždění existujících typů a jejich vzájemná komparace. Tyto kroky usnadnily vytvoření přehledné typologie dokumentů. Dalším stupněm byla analýza obsahové a formální struktury, která umožnila postupné vytváření katalogizačních pravidel pro jednotlivé typy dokumentů. Katalogizační pravidla byla vyvinuta v souladu s tzv. systémem „Dublin core“⁸⁾ a na základě požadavků badatelských týmů, které prováděly analýzy dokumentů a s využitím obvyklých katalogizačních pravidel užívaných ve filmových archivech.⁹⁾ Analýza obsahové struktury zároveň vedla k vytvoření systematiky klíčových slov, která byla základní podmínkou pro vytvoření funkčního obsahově indexačního systému.

Indexování obsahu dokumentů prostřednictvím systematiky pevných klíčových slov je další indexační rovina. Obsahová indexace se provádí na úrovni celého dokumentu nebo stránky, ke kterým se přiřazují významově nejvýstižnější klíčová slova. Prostřednictvím selektivní funkce lze v elektronických faksimilích dokumentů graficky označovat i malé pasáže. Indexování pomocí klíčových slov má dvojí funkci: umožní na základní úrovni porozumět obsahu dokumentu a zároveň slouží k účinnému vyhledávání dokumentů na bázi fultextových vyhledávačů.

K celým dokumentům, jednotlivým stranám nebo ke graficky označeným pasážím se mohou rovněž vztahovat i vícevětne komentáře (anotace). Většinou mají explikativní charakter a vztahují se

8) Dublin Core metadata scheme for Web publishing je schéma pro popis (nejen) elektronických zdrojů. Ve světě se využívá jak v prostředí knihoven a akademických institucí, tak i ve státní sféře. Popisovaný zdroj je rozdělen do tří částí: obsah, intelektuální vlastnictví, instanciace zdroje. Pro podrobnější informace viz www.purl.org/DC/.

9) Harriet W. Harrison (ed.), *The FIAF cataloguing rules for film archives*. Munich – London – New York – Paris 1991.

k nejdůležitějším či nejzajímavějším obsahovým pasážím – k odůvodněním cenzurních omezení (vyloučených scén či zákazu celých filmů). Zároveň mohou i obohacovat vyznačené pasáže dodáváním dalších, v dokumentech neobsažených informací, případně vytvářet odkazy k existujícím titulům sekundární literatury. Anotace mohou mít i formu komentáře komentářů („comments on comments“). Představují specifickou podobu miniaturní rozpravy dvou či více indexátorů o konkrétních aspektech zkoumaného objektu, případně dodání informací od indexátorů z dalších stran zúčastněných v projektu. Kromě tohoto manuálního způsobu zpracování dokumentů obsahuje systém i automatizované funkční prvky. Analýza struktury digitalizovaného textového dokumentu, jíž se zabývají univerzitní specialisté z Bari, umožňuje vytvořit modul pro automatickou klasifikaci textových dokumentů. Ve vývojovém stadiu se nachází modul pro indexování fotografií a filmových fragmentů.

Virtuální systém COLLATE nabízí díky popsanému zpracování dokumentů velké množství obsahových údajů. Všechny údaje jsou ukládány na bázi metadatových schémat typu XML, která umožňují vzájemnou komunikaci mezi databázemi odlišných dokumentů, rozsáhlé vyhledávání a poskytování obrovského množství informací. Po skončení katalogizování a indexování všech dostupných dokumentů vznikne rozsáhlá síť, v níž bude možné vyhledávat podle formálních i obsahových hledisek. Tento výsledek projektu COLLATE bude pravděpodobně zpřístupněn pro uživatele na webových stránkách.

Tomáš Lachman

PŘÍLOHA

Seznam titulů z COLLATE core collection:

- | | |
|---|--|
| 1. A nous la liberté!
Francie 1931
režie: René Clair | 11. Bilder aus der israelitischen
Taubstummenanstalt
Německo 1933
režie: ? |
| 2. Abenteuer am Lido
Rakousko 1933
režie: Richard Oswald | 12. Der blaue Engel
Německo 1929 – 1930
režie: Josef von Sternberg |
| 3. Der Adjutant seiner Hoheit
ČSR 1933
režie: Martin Frič
(něm. verze filmu Pobočník Jeho Výsosti) | 13. Das blaue Licht. Eine Berglegende aus
den Dolomiten
Německo 1932
režie: Leni Riefenstahl |
| 4. All Quiet on the Western Front
USA 1929 – 1930
režie: Lewis Milestone | 14. Broněnosec Pořomkin
SSSR 1925
režie: Sergej M. Ejzenštejn |
| 5. Der allgemeine deutsche Katholikentag
in Wien
Rakousko 1933
propagandistický film | 15. Le'chayim Chadashim / The Land
of Promise
Palestina / USA 1934 – 1935
režie: Juda Lemanová
propagandistický film (Zionist) |
| 6. Die andere Seite
Německo 1931
režie: Heinz Paul | 16. Condottieri
Itálie / Německo 1937
režie: Luis Trenker, Werner Klingler |
| 7. Anders als die Andern
Německo 1918 – 1919
režie: Richard Oswald | 17. Cyankali
Německo 1930
režie: Hans Tintner |
| 8. Asphalt
Německo 1928 – 1929
režie: Joe May | 18. Diagnosa X
ČSR 1933
režie: Leo Marten |
| 9. Der außerordentliche Kongreß
der spanischen Syndikalisten
Německo 1931
propagandistický film (Freie Arbeiter-Union
Deutschlands) | 19. Die vom 17er Haus
Rakousko 1932
propagandistický film (SPÖ) |
| 10. Les aventures du Roi Pausole
Francie 1933
režie: Alexis Granowski | 20. Divine Woman
USA 1927
režie: Victor Sjöström |

- | | |
|---|---|
| 21. Dobrý voják Švejk
Der brave Soldat Schwejk
ČSR 1925 – 1926
režie: Karl Lamac | 32. Frauennot – Frauenglück
Švýcarsko 1929
režie: Eduard Tissé, Sergej M. Ejzenštejn
(poradce) |
| 22. Don Quijote
(Don Quichotte)
Francie 1933
režie: G.W. Pabst | 33. Freaks
USA 1932
režie: Tod Browning |
| 23. Dracula
USA 1931
režie: Tod Browning | 34. Freies Volk
Německo 1925
režie: Martin Berger |
| 24. Die Drei von der Tankstelle
Německo 1930
režie: Wilhelm Thiele | 35. Die freudlose Gasse
Německo 1925
režie: G.W. Pabst |
| 25. Die 3-Groschen-Oper
(Die Dreigroschenoper; Žebrácká opera)
Německo 1930 – 1931
režie: G.W. Pabst | 36. Fridericus
Německo 1936
režie: Johannes Meyer |
| 26. Elisabeth und der Narr
Německo 1933
režie: Thea von Harbou | 37. Fruchtbarkeit
Německo 1929
režie: Eberhard Frohwein |
| 27. Ernte
Rakousko 1936
režie: Géza von Bolvary | 38. Frühlingsstimmen
Rakousko 1933
režie: Paul Fejos |
| 28. Erotikon
ČSR 1929 (1933: synchronizovaná verze)
režie: Gustav Machatý | 39. Fünf von der Jazzband
Německo 1932
režie: Erich Engel |
| 29. Extase
ČSR 1932
režie: Gustav Machatý | 40. Gardinen
Německo 1930
reklamní snímek |
| 30. The Fake
GB 1927
režie: Georg Jacoby | 41. Geheimnis eines alten Hauses
Německo 1936
režie: Rudolf van der Noss |
| 31. Frankenstein
USA 1931
režie: James Whale | 42. The Gold Rush
USA 1925
režie: Charles Chaplin |
| | 43. Gräfin Mariza
Německo 1932
režie: Richard Oswald |

- | | |
|--|---|
| 44. Grand Hotel
USA 1932
režie: Edmund Goulding | 56. Kleiner Mann, was nun?
Německo 1933
režie: Fritz Wendhausen |
| 45. Die große Liebe
Rakousko 1931
režie: Otto Preminger | 57. Die Koffer des Herrn O. F.
Německo 1931
režie: Alexis Granowsky |
| 46. Der Hauptmann von Köpenick
Německo 1931
režie: Richard Oswald | 58. Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?
Německo 1931 – 1932
režie: Slatan Dudow |
| 47. Hitler-Jugend in den Bergen
Německo 1932
propagandistický film (NSDAP) | 59. Leise flehen meine Lieder
Rakousko / Německo 1933
režie: Willi Forst |
| 48. Hitlerjunge Quex
Německo 1933
režie: Hans Steinhoff | 60. Liebelei
Německo 1932 – 1933
režie: Max Ophüls |
| 49. Ins Dritte Reich
Německo 1931
propagandistický film (SPD) | 61. Ein Lied geht um die Welt
Německo 1933
režie: Richard Oswald |
| 50. Die Insel der Dämonen
Německo 1933
režie: Friedrich Dalsheim | 62. Lohnbuchhalter Kremke
Německo 1930
režie: Marie Harder |
| 51. The Invisible Man
USA 1933
režie: James Whale | 63. Love
USA 1924
režie: Edmund Goulding |
| 52. Irčín románěk
ČSR 1921
režie: Václav Binovec | 64. The Loves of Carmen
USA 1927 – 1928
režie: Raoul Walsh |
| 53. Kampf um Berlin
Německo 1929?
propagandistický film (NSDAP) | 65. M
Německo 1931
režie: Fritz Lang |
| 54. Kiki
Německo / Francie 1932
režie: Carl Lamac | 66. Mädchen in Uniform
Německo 1931
režie: Leontine Sagan |
| 55. King Kong
USA 1933
režie: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack | 67. Mata Hari
USA 1931
režie: George Fitzmaurice |

- | | |
|---|---|
| 68. Modern Times
USA 1936
režie: Charles Chaplin | 80. Der Schicksal derer von Habsburg
Německo 1928 – 1929
režie: Rolf Raffé |
| 69. Morgenrot
Německo 1932 – 1933
režie: Gustav von Ucicky | 81. Schönheit der Arbeit
Německo 1938
propagandistický film (NS) |
| 70. Mutter Krausens Fahrt ins Glück
Německo 1929
režie: Phil Jutzi | 82. Shanghai Express
USA 1932
režie: Josef von Sternberg |
| 71. Niemandland
Německo 1931
režie: Victor Trivas | 83. The Sidewalks of New York
USA 1931
režie: Jules White, Zion Meyers |
| 72. Pobočník Jeho Výsosti
ČSR 1933
režie: Martin Frič | 84. Sonnenstrahl
Rakousko 1933
režie: Paul Fejos |
| 73. The private Life of Henry VIII
GB 1933
režie: Alexander Korda | 85. Der Stahlhelm am Rhein
Německo 1930
propagandistický film (Stahlhelm) |
| 74. Pudr a benzín
ČSR 1931
režie: Jinřich Honzl | 86. Das Stahltier
Německo 1934 – 1935
režie: Willy Zielke |
| 75. Le Quatorze juillet
Francie 1932
režie: René Clair | 87. Ein Tag bei der Kyffhäuserjugend im
Sommerlager Dillenburg 1930
Německo 1930
režie: Dr. Paul Wolff
propagandistický film (Kyffhäuserjugend) |
| 76. Quo vadis?
Itálie 1923
režie: Gabriellino d'Annunzio, Georg Jacoby | 88. Tagebuch einer Verlorenen
Německo 1929
režie: G.W. Pabst |
| 77. Reichspräsidentenwahl in der Hansestadt
Hamburg
Německo 1932
propagandistický film (KPD) | 89. Tarzan, the Ape Man
USA 1931
režie: W. S. van Dyke |
| 78. Saxophon-Susi
Německo 1928
režie: Carl Lamac | 90. Tausend für eine Nacht
ČSR / Německo 1932
režie: Max Mack
(čes. verze: Tisíc za jednu noc;
režie: Jaroslav Svára) |
| 79. Scarface
USA 1931
režie: Howard Hawks | |

91. Das Testament des Dr. Mabuse
Německo 1932 – 1933
režie: Fritz Lang

92. Tisíc za jednu noc
ČSR / Německo 1932
režie: Jarosláv Svára
(něm. verze: Tausend für eine Nacht;
režie Max Mack)

93. Der träumende Mund
Německo 1932
režie: Paul Czinner

94. Um ein bisschen Glück
ČSR 1933
režie: von Lukawiecki
(čes. verze: Diagnosa X; režie Leo Marten)

95. Unsichtbare Gegner
Rakousko 1933
režie: Rudolf Katscher

96. Vampyr
Francie 1931 – 1932
režie: Carl Theodor Dreyer

97. Vorstadtvarieté
Rakousko 1934
režie: Werner Hochbaum

98. Die Wahrheit (Arbeitslosigkeit –
ein Schicksal von Millionen)
Německo 1933
režie: Willy Zielke

99. Walzerkrieg
Německo 1933
režie: Ludwig Berger

100. Westfront 1918
Německo 1930
režie: G.W. Pabst

101. Ze světa lesních samot
ČSR 1933
režie: Miroslav J. Krňanský

102. Zpěv zlata (Vetřelec)
ČSR 1920
režie: Jan S. Kolár

Obzor

Marcelliho dialóg s Barthesom

Miroslav Marcelli: *Príklad Barthes.*

Kalligram, Bratislava 2001, 317 stran, náklad neuveden.

I keď dielo Rolanda Barthesa nie je čitateľovi celkom neznáme, renomovaný slovenský filozof Miroslav Marcelli v úvode svojej knihy konštatuje, že Barthesove texty prichádzajú do nášho kultúrneho prostredia s určitým oneskorením. Časový odstup od diela však neuľahčí jeho pochopenie, aj keď zmena kontextu umožní hlbšie zhodnotenie pôvodných úmyslov autora. Býva zvykom zaradiť autora do príslušných priehradok a tých je práve v Barthesovom prípade viac: Barthes je semiológ, literárny vedec, štrukturalista, venoval pozornosť i filmu a pod. Z rozsiahleho radu natoľko rozmanitých určení sa však postupne utvorí závoj akejsi limitatívnej neurčitosti a prienik k pôvodnému prameňu je opäť nevyhnutný. Iba opätovným pýtaním sa možno navyiac nahliadnuť aj do sfér, ktoré v diele nie sú vždy priamo sformulované, ale ktorých intencie možno odhaliť v prostredí vzrušujúcich náznakov a záverov. Netreba zdôrazňovať, že práve cesta k nim býva neobyčajne ťažká.

Preto Marcelli v úvodných kapitolách (*Príklad Barthes*; *Barthes podľa Barthesa*) podrobuje skúmaniu všetky „priehradky“, v ktorých sa Barthes postupne ocitol. Preveruje ich pravosť vo svetle Barthesových objavných ciest k ostrovom a ostrovčekom, ktorých názvy síce poznáme, ale celkový zmysel tejto cesty nám napriek tomu uniká. A pritom jeho odraz možno vytušiť napríklad v nepretržitých zmenách podnetov, ktoré Barthesa postupne pútajú. Barthesove reflexie vyvolávajú dojem, že sú motivované iba svojvoľným záujmom, prameniácim výlučne zo „súkromnej“ či dokonca intímnej sféry. Ako inak možno pochopiť natoľko odťažitý motív, akým je sféra vlastného tela, teda napríklad telesné pôžitky a rozkoše, ktoré ponúkajú – texty?! Pritom však sám Barthes zdôrazňuje, že ide o podstatné stanovisko, ktoré by malo viesť k tvorivejšiemu pochopeniu prirodzene ohraničených lingvistických koncepcií, ideológií, sociálnych podmienok či pôvodne získaných poznatkov. Každý Barthesov postoj z určitého obdobia akoby bol v následných etapách adjustovaný podobným paradoxom, ktorý sám úmyselne formuluje a v ktorom nemení iba pôvodné východiská, ale presúva záujem dokonca k celkom odlišným predmetom. Marcelli upozorňuje, že interpretácia Barthesa výlučne na základe nezáväzných ambícií (napríklad čisto umelecko-literárnych, hedonistických), teda pochopenie Barthesa ako „trochu rozptýleného“ a „trochu neurotického“ intelektuála, by rozhodne bola slepá; podobne ako uspokojenie, ktoré by ponúkala koncentrácia na izolované a viac menej uzavreté oblasti jeho jednotlivých výskumov. Z toho (podľa môjho názoru) vyplýva i skrytý podtext názvu Marcelliho knihy: *Príklad Barthes*. Nejde teda o „prípady“, o „obhajobu“ kontroverznej osobnosti, ale o vyjasnenie inšpiratívnej polohy Barthesovho diela.

Marcelli vstupuje do sveta Barthesových myšlienok s určením rozdielu pojmov *ilustrácia* a *exemplifikácia*, ktoré vyplýva z ich rozlíšenia v klasickej rétorike. Exemplifikácia vychádza od zvláštneho pojmu a postupuje k všeobecnému; ilustrácia vychádza z už poznaného všeobecného pojmu, ktorý sa snaží priblížiť pomocou zvláštnych pojmov. Marcelli v intenciách svojho hľadania preto prirodzene uprednostňuje exemplifikáciu, teda postoj, v ktorom sa všeobecno iba hľadá: „Všeobecno ako miesto stretnutia totiž predpokladá, že v rozličných itinerároch sa odrazu presadilo smerovanie k jednému bodu, ktorý pôsobil ako atraktor. Tento atraktor skláňa, zblížuje,

vzťahuje a niekedy dokonca pohlcuje individuálne príspevky z rozličných strán; na jednej strane je imanentnou súčasťou jednotlivých „osudov“, iba v nich sa môže prejavíť a s nimi sa približuje k bodu, odkiaľ pôsobí, na druhej strane prekračuje osobitosti individuálneho putovania, nestotožňuje sa s nijakým z nich a poskytuje im spoločné miesto stretnutia“ (s. 47).

V sebainterpretácii Barthesa je, podľa Marcelliho, nápadné opakované nastoľovanie problematiky imaginácie (obrazotvornosti). Ovplynili ju nielen Barthesove vlastné zážitky z detstva, ale aj pozornosť, ktorú imaginácii venovali Kant, Sartre, Bachelard a Lacan. Lacan vo svojom článku *Štádium zrkadla* upozorňuje na problém identifikácie subjektu s vlastným obrazom, ktorý je dôsledkom imaginácie: „Imaginárno pred nás nestavia realitu, ale ilúziu nášho Ja.“ Imaginárno nie je skutočnosťou a vlastne vytvára priestor medzi reálnym a symbolickým. Lacan upozorňuje aj na tretí aspekt tohto vzťahu, ktorým je *rozdzvojenie*, ktoré tento proces sebaidentifikácie Ja v (zrkadlovom) obraze tiež sprevádza – „obraz môže byť podobný iba preto, lebo Ja je pôvodne niekto iný“ (s. 57). Barthesovi v tomto zmysle ide práve o fragmentáciu a disperziu obrazu (seba samého). Ilúzia, o ktorej vieme, že je ilúziou, už nikdy nemôže zohrať úlohu najpresvedčivejšej reality a preto Barthes tento obraz odmieta stotožniť aj s tým obrazom (seba samého), ktorý mu prisudzuje spoločnosť (napr. v náboženských, občianskych, profesionálnych určeníach).

V ďalšej časti, *Človek*, ktorý sa nudil, potom Marcelli prechádza k (seba)vylúčeniu Barthesa z bežných vzťahov a náhľadov okolia – určujúcimi sa javí choroba, ktorá mu znemožňuje bežný akademický postup, odlišná sexuálna orientácia a „mimorodinný“ spôsob života, iné náboženské zaradenie než má väčšina a pod. Odklon od stereotypov a predsudkov, ktoré umožňujú „obyčajnú“ existenciu (teda existenciu, z ktorej je vylúčený) v Barthesovi vyvoláva pocit nudy, ktorý ho sprevádza po celý život. Barthes upozorňuje v tejto súvislosti na úlohu tela, na úlohu zmyslov a orgánov, ktoré v tomto prostredí jednoducho neplnia svoju funkciu. Nuda je vždy prítomná a viditeľná vo svojom telesnom prejave a prostredie nás prijíma a neprijíma aj na základe nášho tela, telesného prejavu: telo samé potom niekam patrí a inde nepatrí. Nuda vedie k vzdoru proti samotnej účasti na všeobecne proklamovaných aktivitách – podobne aj mladí ľudia odmietajú konštituovaný svet hodnôt dospelých, ich argument sa tiež najčastejšie opiera o precítenie nudnosti „ich“ sveta. Telesný svet nie je možné utajiť či poprieť a práve on umožňuje zvláštny postoj voči ideologickým témam, opakovaným lžiam i pravdám. Postoj sa formuje v duchu nietzscheovských metafor, podľa ktorých je „pravda“ iba stuhnutím starých metafor. Rozkoš v tomto stave dokáže prebudiť iba to, čo je nové, čo vedie k novému diskurzu, ktorý sa vymyká pravidlám. Dokonca samotné opustenie pravidiel je možné za podobný druh rozkoše považovať. Tak sa telesné vo svojich divergentných tendenciách stavia aj voči okoliu systémov, ktoré svojou imaginatívnou povahou pôsobia na telo samotné. Jednotlivec, ako dopĺňa Barthes túto myšlienku, (teda aj sám Barthes) má preto paradoxne „viacero“ tiel – telo herca, tráviace telo, migrénové, muskulárne (ruka spisovateľa) telo a pod. –, teda toto imaginárne telo (vzhľadom na spomenutý odkaz k okoliu) je produktom akéhosi procesu permanentného transcendovania.

Marcelli aj v ďalšej kapitole, *Rétorická pravda gesta*, upozorňuje, že tieto Barthesove závery o vzťahu tela a transcendencie nemožno pochopiť ako pokusy o mystifikáciu, ku ktorej by nevyhnutne viedlo stotožnenie s jednou stránkou vzťahu (napriek evidentnému a permanentnému Barthesovmu záujmu o gestá a pózy obrátené k transcendentnu). Telo je napríklad v určitom geste prítomné i v písaní, napr. v spojení autora s Dejinami – ide o gesto (spoločenskej solidarity), v ktorom sa predstavuje, predvádza a predlžuje spoločenský pohyb. Preto gesto (i písanie) môže nadobudnúť i teatrálny charakter – písanie sa za určitých okolností stáva *slovom-gestom* pravdy. Amplifikácie tohto druhu sa vzťahujú aj k jednoduchším okolnostiam, než sú tie, ktoré predstavujú veľké zlomy dejín. Barthes uvádza (v súbore esejí *Mytológie*) ako príklad *wrestling*. Jeho diváci samotní ho nepovažujú za šport a Barthes ho prirovnáva k antickému divadlu – v teatrálnych

telesných gestách bojovníkov pred divákmi defiluje bolesť, vášeň, zbabelosť, porážka, víťazstvo, spravodlivosť – bez toho, aby bolo dešifrovanie týchto obrazov náročné. Dejiny sú analogickou legendou – predostierajú sa v podobe stávania sa spravodlivého sveta – a gesto písania ponúka možnosť voľby medzi Dobrom a Zlom, Pokrokom a Úpadkom, Minulosťou a Budúcnosťou, preto úlohou písania je „spojiť jedným ťahom realitu činov a ideálnosť cieľov“ (s. 83). Za maskou týchto zápasníkov či pisateľov však nie je možné hľadať skryté vnútro – ide o „masku, ktorá ukazuje sama na seba“ (s. 84).

Z iného aspektu ten istý problém nastoľuje ďalšia kapitola Ešte raz o tele, geste a rétorike. Upozorňuje na teatrálnu-rétorický charakter *amplifikácie* (zhrňujúceho záveru reči, v ktorom rétorika odporúča živú gestikuláciu, sústredenú na presvedčanie poslucháčov), v ktorej „vstupuje do reči“ samotné telo, stáva sa súčasťou reči: „hovorí a presvedča“. Marcelli v tejto súvislosti analyzuje viacero chápaní *amplifikácie*: antické – môže predvádzať veľké veci ako malé a naopak (Quintilianus); stredoveké (podľa Curtiusa) – v zmysle rozsahového predĺženia reči; súčasné – počíta aj so zmenou významu slov a otvorením novej dimenzie reči či takého zhrnutia predchádzajúceho textu (napríklad v podobe parafrázy), ktoré privádza líniu reči k novému výrazu či novému nastoleniu súvislostí.

Či možno hovoriť v súvislosti s amplifikáciou aj o pravde je vlastne otázkou ďalšej kapitoly Sémantika, estetika, rétorika: o pravde a fikciách, ktorá sa vlastne transformuje na otázku (potenciálnej) redundancie amplifikácie, totiž toho, či pravda, ktorú amplifikácia prináša, je nová alebo už zopakovaná; prípadne či je pravda (amplifikáciou) deformovaná. Marcelli vychádza z Barthesovho odmietnutia korešpondenčnej teórie pravdy (zhody jazykového výrazu s „vecným stavom“, s faktom), ktoré súvisí s jeho postojom blízky univerzalizmu (napríklad Heideggerovmu presvedčeniu, že z jazyka nemožno vystúpiť; prípadne v súhlase s Saussureovou kritikou nomenklátúrnej koncepcie jazyka, v ktorej určité termíny zodpovedajú vždy určitej veci a pod.) – teda vlastne odmietnutím porovnania jazykového výrazu a „vecného stavu“. Marcelli v tejto súvislosti poukazuje opätovne na úlohu obrazotvornosti, ktorú Barthes artikuluje práve v kontexte Kantových estetických (subjektívnych) myšlienok: „Po tomto druhom kroku už Barthesovo písanie nie je definované len ako produkcia fikcií, môžeme pristúpiť k určeniu jeho povahy pomocou pojmov ako umelecká tvorba, estetický pôžitok, estetické vnímanie a pod“ (s. 105). Nadväzuje na úlohu amplifikácie, ktorá prichádza k slovu po tom, čo už bolo pravdivo o predmete povedané, a sústreďuje sa na moment komunikácie s dočasným spoločenstvom počúvajúcich a presvedčením audiória. Ale i tu sa vynára možnosť, ako upozorňuje Marcelli, že ide o simplifikáciu, ktorú možno odhaliť pochybnosťou, či bola pravda Barthesovi naozaj irelevantná, teda či sa predsa svoje texty nepokúšal ponúknuť ako istý druh pravdy.

V kapitole O moci reči tvorí skutočnosť sa preto vracia k Barthesovým myšlienkam o odklone od „kanonizovanej“ a stereotypnej pravdy, ktorá sa nezakladá ani na konvencii (súhlase subjektov) alebo koherencii (vnútornej neprotirečivosti systému) – ide skôr o prevrátený postoj, v ktorom to, čo ľudia pokladajú za „objektívne“, sa javí ako fikcia; naopak, to, čo pokladajú za šialenstvo, ilúziu, omyl, môže byť pokladané za pravdu. Ide o zvláštnu pravdu, ktorá nachádza výraz napríklad v produktoch zamilovaných (v listoch, denníkoch) alebo v literárnych prejavoch (v Goetheho Wertherovi): „Tento diskurz verbalizuje lásku: hovorí o nej, dáva jej slová a pritom sa na ňu vzťahuje ako na prvotný jazyk, ktorým hovorí sama láska. [...] tento druh diskurzu, ktorého príkladom je diskurz lásky, pre svoj pohyb vyžaduje jedinú kontinuálne univerzum“ (s. 112n). Barthesov postoj sa neopiera iba o presvedčenie, že ľudia i veci svoje histórie prežívajú v jazyku, že amplifikácia predstavuje možnosť na nové a nové „jazykové anexe sveta, pri ktorých všetky obsahy prijímajú krst slova“ (s. 114), ale vyjadruje aj opačnú možnosť, v ktorej je zakotvená jazyková expanzia (napríklad v spomenutom diskurze lásky) do sveta samého: „V tomto druhom prípade sa

slová nevzťahujú na lásku anekdote; celé ich privilégium spočíva v tom, že sú schopné prijať pohyb lásky, podrobiť sa mu a predĺžiť ho“ (s. 115). Marcelli potom interpretuje *rozšírenú amplifikáciu*, ktorá vystupuje z úzkych ohraničení rétoriky a ktorá už nemôže vystupovať v podobe ozdobného dodatku k pôvodnému (obsahu, textu a pod.). Prináša niečo nové, preto je s pôvodným obsahom nezameniteľná a *ireverzibilná* (ako keď si napríklad umelec opakovaním a napodobovaním vzorov napokon vytvorí vlastný originálny štýl; možno ju postrehnúť v postupe filozofujúceho subjektu, ktorý sa odpútava od svojich historických prameňov a dospieva k vlastnému jazyku). Boj o pravdu sa tak vlastne presúva do boja dvoch spôsobov amplifikácie, z ktorých prvý sa stáva (hoci poctivou a vážnou) hlásnou trúbou (pôvodnej) pravdy, druhý jej vyčíta umŕtvenie, diktatúru určitého poriadku a systém kanonizácie banality. Odkaz na fakty je presvedčivý iba pri určitom type tvrdení, preto do popredia vždy vystúpi aj súvislosť určitej výpovede s tým, čo faktom vôbec nemusí byť (napríklad tvrdenie o počtoch druhých, o budúcnosti, otázky, rozkazy, priania, ospravedlnenia, pozdravy a pod.). Prechody od tvrdení k výpovediam, či od hovorenia ku konaniu, ktoré sa interpretujú v teórii rečových aktov naviac zameriavajú pozornosť aj na kontext, v ktorom sa komunikácia odohráva.

V nasledujúcej kapitole Text a jeho stávanie sa Marcelli venuje paradoxnej situácii, ktorú ponúka nárok na pravdu tých jazykových prejavov, ktoré sa nenechajú obmedzovať „kanonickou formou“ signifikátu pomocou pojmov paradigmy a syntagmy. Porovnáva Jakobsonove a Ricoeurove stanovisko najmä vo vzťahu k metafore, inšpiráciu nachádza v Ricoeurovom zdôraznení jej dynamického charakteru – metafora je živá nielen tým, že oživuje jazyk a Ricoeur ju uvádza aj do kráľovstva pojmového jazyka. V tejto polohe sa Ricoeur zastavuje, aby prešiel k heideggerovskej ontológii: „Ricoeurov univerzalizmus sa dal viesť heideggerovskou inšpiráciou a zárukou metaforickej pravdy zveril bytiu; ja nevidím dôvod, aby som sa zameriaval na čosi iné ako na sám proces, v ktorom sa amplifikácia zrodila a v ktorom sa prejavila ako súčasť jeho stávania: ak má v sebe nejakú pravdu, tak je to pravda tohto pohybu“ (s. 154). Preto Marcelli oproti Ricoeurovmu stanovisku, že to o **čom** metafora hovorí má ontologický základ, uprednostňuje hľadisko, ktoré sa pri ireverzibilných amplifikáciách zameriava na to, **z čoho** vychádzajú a **od čoho** sa svojim inovačným gestom odklňajú.

V poslednej kapitole prvej časti, Diskurz, život a iné dôležité veci, obracia pozornosť k diskurzu, pragmatike a pod., pričom osvetľuje Barthesov *príbeh písania*, ktorý postupne smeruje k inováciám, obrazne zachyteným v legende o lodi Argo: „Podľa legendy Argonauti počas plavby jednotlivé časti svojej nádhernej lode postupne nahrádzali, takže nakoniec sa do materského prístavu vrátila dosť zmenená loď, ale tej istej formy a s pôvodným menom“ (s. 170). Postupné odchýlky a zmeny pod vplyvom ilúzií, zvodov a hrozieb reči práve Barthesovi ponúkajú pevný bod „neoblomnej rozkoše“, ktorá ho púta k textu.

V druhej časti Marcelliho knihy Ako a čo sa problém otvára Barthesovým odhalením úlohy mýtu v diele *Mytológie*. Ide o to, čo sa v mýte predkladá ako „rozumné“, napríklad ako spojenie „zdravého rozumu“ a maloburžoázných hodnôt vo vystúpeniach „vlasteneckého“ francúzskeho politika Pierra Poujada. V skutočnosti v nich ide iba o populizmus, nacionalizmus, odpor k inému a odlišnému. Barthes si všíma najmä úlohu tautológie v novodobom mýte. Tautológia je vždy „pravdivá“ (napr. „Racine je Racine“), ale jej obsah je minimálny. To, čo sa má povedať, sa vlastne nepovie – reč v tautológiách je oklieštená: „V tautológii je dvojnásobná vražda: zabíjate racionálne, pretože vám kladie odpor; zabíjate reč, pretože vás zrádza“ (s. 188). Jednoduchosť výrazu vo vojne s „intelektualizmom“ je prejavom procesu, v ktorom sa reč násilne priškrtila a znehybnila. Strhávanie masiek, odhaľovanie vinníkov je však v skúmaní moderného mýtu, podľa Barthesa, najmenej zaujímavé, i keď potrebné. Skôr analýza **ako**, než analýza **čo**, umožní rozpoznať dejinné postavenie producentov súčasných mýtov. Barthes teda nechce vrhať svetlo na to, **čo** stojí za mýtom, ale

usiluje sa formu a obsah mýtu pochopiť práve ako *celok* a v tomto celku nachádza „mechanizmus mýtu, jeho vlastnú dynamiku“. Ak sa maska neoddeľuje od maskujúceho sa, vtedy možno priamo v mýtickom posolstve identifikovať dejinné záujmy – maska poukazuje sama na seba a ukazuje aj to, čo chce zamaskovať. Barthes sa však ani v tejto rovine nezastavuje a prechádza od Dejín k Systémom, k semiológii, teda postupne dospieva k názoru, že v dejinnom svete sa nevyskytujú iba obsahy (ktoré sa skúmali doteraz) ale aj formy: „Štrukturalizmus neberie svetu dejiny: pokúša sa dejiny spojiť nielen s obsahmi (to sa už tisíckrát urobilo), ale aj s formami, nielen s materiálnym, ale aj s inteligibilným, nielen s ideológiou, ale aj s estetikou“ (s. 209).

K popredným štrukturalistom sa Barthes zaradil dielom *Základy semiológie* (1964), ktorú pochopil ako súčasť lingvistiky. Marcelli v podrobnej analýze (v kapitole Hovoriť ako semiológ) zobrazuje Barthesov prechod od Dejín k Systému, pričom postupne predostiera problémy *hodnoty*, *binarizmu*, *fonológie*, *denotácie a konotácie*, *metajazyka* a *konštruovania modelov*. Paralelne sa dotýka i estetických tém, napríklad napodobňovania v umení, zmien v postavení kritika voči spisovateľovi a pod. Prihliada na osobitosti Barthesových riešení, najmä na presvedčenie, že v súvislosti so štrukturalizmom treba hovoriť o činnosti: „[...] tvorba alebo reflexia tu nie sú pôvodným ‚zážitkom... sveta, sú skutočnou výrobou nejakého sveta, ktorý sa tomu prvému nepodobá preto, aby ho napodobňoval, ale preto, aby ho urobil pochopiteľným“ (s. 232). V Barthesovej verzii semiológie ide o zreteľný odklon od imperatívu reprezentovať danú realitu, ide v nej o semiológiu konotácií: „Jazyk poskytol Barthesovi nástroj na zjednotenie kultúrneho univerza; konotácia mu umožnila vniesť doň pohyb inflexií, taký dôležitý pre ireverzibilné amplifikácie“ (s. 233).

V nasledujúcich kapitolách („Ovládať, to znamená formalizovať“; Móda je ako literatúra; Móda je ako literatúra a literatúra je ako semiológia) sa Marcelli venuje Barthesovej najsystematickejšej a najformalizovanejšej práci *Systém módy* (1967). Barthes v nej odhaľuje spoločenskú realitu v postupe od denotácie ku konotácii, od terminológie k rétorike, od systémov, ktoré sú vydávané za modely, k systémom, ktoré sú konštrukciami. Vo svete módy (ženského oblečenia) nachádza možnosť analyzovať znakové systémy, presnejšie povedané, skúma vo vzťahu k Móde konštitutívnu úlohu reči a písma. Ide o Módu, **opísanú** v špecializovaných časopisoch, ktorá vytvára určitý prienik s literatúrou, pretože ide o **opísanie**; obe sú v ustavičnom procese zmien: „Obidve sú ako loď Argo: súčasti látky, materiály predmetu sa menia, takže sa pravidelne obnovujú, no meno, t.j. bytie tohto predmetu ostáva stále rovnaké; ide teda skôr o systémy ako o predmety: ich bytie spočíva vo forme, a nie v obsahu alebo funkcii“ (s. 245). Spojenie mýtickej lode Argo s filozofickým pojmom **stávania sa** evokuje opäť otázku o „neštandardnom a možno aj nemožnom druhu pravdy“, ktorá vyúsťuje do otázky, „či a kedy je literatúra pravdivá“ (s. 246). Tradičný predpoklad literárneho realizmu, podľa ktorého je literatúra pravdivá vtedy, keď neskreslene zobrazuje reálny svet, Barthes kritizuje poukazom na mnohvrstevnosť reálna – okrem fyzikálneho sveta sa v ňom vyskytuje sociálny svet a navyše aj svet kultúrny. Pripája k tomu aj druhú výhradu: realistická literatúra ignoruje fakt, že literatúra je z jazyka, že jej „bytie je v jazyku“. Voči doktrínam literárneho realizmu stavia Barthes literatúru, ktorá vie, že je „z jazyka“ a vo všetkých premenách zostáva jazykom: „Literárny predmet – to nie je nič viac a nič menej ako to, čo literatúra zo seba urobila“ (s. 248). Tento predmet Barthes nazýva slovom *text*: „Text je tou ustavične sa predlžujúcou stopou, ktorú za sebou zanecháva loď Argo“ (s. 248). Barthes upozorňuje, že literárne „krízy“ jazyka sa odohrávajú v samotnom jazyku; kríza tak vlastne prezrádza „druhý“ (dovtedy normami potláčaný) jazyk. Ide o momenty, v ktorých Barthes pochopil, že sa vlastne dostal za hranice štrukturalizmu.

V kapitole Rozprava o úvodzovkách sa otvára problém vzťahu textu a kontextu, súvislosti určitého tvrdenia s jeho autorom alebo napríklad citátu s celkom diela. K otázke **čo** bolo povedané, sa určením autora priradávajú i otázky **kedy**, **ako**, **za akých okolností**, **s akým účinkom**, **prečo** a pod.

Tábor „kontextualistov“ zostáva nejednotný, pretože oproti výpovedi pochopenej ako dôsledok individuálneho vývoja autora, stojí pochopenie tej istej výpovede ako výpovede spoločenskej skupiny či inštitúcie: „Biografizmus nenapadli analytici sémantických vzťahov. Do týchto šikov sa zoradili a smrť autorovi zvestovali práve tí, ktorých nedôvera k referenčnej funkcii priviedla k zdôrazňovaniu toho, kto hovorí. Práve oni svoje poslanie pochopili ako potrebu zabiť autora, vyrazili proti nemu, aby nakoniec zistili, že sa už nemajú kam vrátiť“ (s. 263). Presnejšiemu popisu tohto postoja venuje Marcelli ďalšiu kapitolu Od biografie k bio-grafii. Marcelli rekapituluje postupný vývoj lingvistickej argumentácie o „smrti“ autora, ktorá následne otvorila nové možnosti pre sociolingvistiku. Sociolingvistika v tejto súvislosti zdôraznila problém *intersubjektivity* (Marcelli ho popisuje v kapitole Je nás mnoho): „Z prekonania dogmy autorstva sa v tomto prípade stal podnet pre bližšie skúmanie intersubjektívnych predpokladov rečovej aktivity“ (s. 283). Práve problém intersubjektivity viedol Barthesa k nastoleniu problému *intertextuality*. Marcelli zdôraznil úlohu, ktorú v Barthesovom rozchode so scientizmom zohrala Julia Kristeva a jej znalosti Bachtinovej koncepcie moderného románu, jeho dialogickej povahy – Bachtin bol v tom čase vo Francúzsku neznámy. Barthesa myšlienka vzájomných presahov rôznych textov viac než upútala: „V každom texte je iný text, sú v ňom dokonca celé zástupy textov, ktorých reštrukturalizáciou vznikol; a sú v ňom aj texty budúce, on sám je výzvou k pokračovaniu v procese reštrukturalizovania“ (s. 288). Vďaka syntéze všetkých spomenutých podnetov sa pred Barthesom vynorila veľká metafora textu: „metaforou textu je sieť“.

V záverečných kapitolách (V sieti; V sieti mesta; Príklad Barthes: je nás mnoho, ale stále nie dosť) Marcelli popisuje situáciu, v ktorej sa Barthes ocitol a v ktorej nadobudol domovské práva, pričom nebol nútený „priať predpísané zákonodarstvo“. Vo svojom živle sa cítil práve ako konzument i producent zvláštnej „látky“, ktorou je všadeprítomný text: „Nech to znie akokoľvek paradoxne, Barthes sa umiestnením do siete textu zároveň otvoril k iným sieťam a iným skutočnostiam. [...] je to písanie, ktoré sa práve aktom uzavretia do siete textu otvorilo k svetu spoločenskej reality“ (s. 293). Vďaka tomu i pri pohybe v prostredí, ktoré by mu malo byť cudzie (v Tokiu) napríklad kvôli neznalosti jazyka a kultúrno-historických súvislostí, nachádzal (v „sieti mesta“) podnety, ktoré bezprostredne premieňal na reflexie odvodené práve z prúdu zmien: „Bol to svet zložený z činností, boli to činnosti, z ktorých sa stával svet. Jediným spôsobom existencie v tomto svete je amplifikácia“ (s. 300).

Marcelliho knihu *Príklad Barthes* charakterizuje jemná, dnes už takmer neobvyklá, práca s pojmom, ktorá v každom čitateľovi vyvolá pôžitok prameniáci z hlboko premysleného konceptu. Patrí k tomu najlepšiemu, čo dnes vie slovenské filozofické a estetické myslenie poskytnúť. Čitateľa okrem Barthesovho sveta, akoby mimochodom, uvádza i do dobového a súčasného teoretického okolia a domýšľaním jednotlivých Barthesových stanovísk ho nabáda aj k vlastnej ceste k jednotlivým myšlienkam či systémom. Precízna hra otázok a odpovedí, bohatstvo textu i kontextu však neponecháva Barthesovu mýtickú loď Argo v žiadnej situácii osamotenú a nepochopenú. Jej stopa, ktorou je vlastne text, by sa mala stratiť v neohraničenej ploche oceánu života a času. V Marcelliho podaní jej prítomnosť však bezprostredne vnímame – aj ako pozvanie, aj ako povzbudenie.

Oliver Bakoš

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BORDWELL, David

Film art: an introduction / David Bordwell,

Kristin Thompson. – 6th. ed. – New York:

McGraw-Hill, 2001. – xx, 458 s.: il. –

O autorech, předmluva, výňatky, citáty, slovník odborných termínů, seznam internetových adres. –

Bibliografie na s. 426–428, rejstřík,

Bordwell, David

ISBN 0-07-231725-6 (brož.)

Šesté vydání nadmíru praktické učebnice:

úvodu do studia filmu (jako umělecké formy)

od renomovaných autorů, zakladatelů

tzv. wisconsinské školy.

BUCHAR, Robert

Sametová kocovina / Robert Buchar. – Vyd. 1. –

Brno: Host, 2001. – 169 s.: portréty. –

Autor úvodní stati Kocovina? Kéž by: A. J. Liehm. –

Na obálce podnázev: 2001 odysea české

Nové vlny. –

O autorovi, Buchar, Robert, 1951–

ISBN 80-7294-040-6 (brož.)

Knižní podoba stejnojmenného dokumentárního

filmu. Soubor rozhovorů s filmovými tvůrci

o historii a proměnách české kinematografie

(Antonín Máša, Jiří Menzel, Věra Chytilová,

Jan Němec, Jiří Krejčík, Karel Vachek,

Zuzana Zemanová, Drahomíra Vihanová,

Saša Gedeon, Jan Svěrák, Ivan Passer,

Jaroslav Brabec, Stanislav Milota,

Jaroslav Bouček).

BURTON, Graeme

Úvod do studia médií / Graeme Burton –

Jan Jiráček. – 1. vyd. – Brno: Barrister & Principal,

2001. – 391 s.: il. –

Úvod, poznámky, diagramy. –

S využitím anglického textu More Than Meets

the Eye vyd. v r. 1997 v nakl. Arnold, Londýn. –

Bibliografie na s. 377–384. Burton, Graeme

ISBN 80-85947-67-6 (váz.)

Úvod do studia médií, dokládající na mnoha

konkrétních příkladech, jakou roli média sehrávají

v životě jednotlivce i společnosti.

EKSTASE

Ekstase / herausgegeben von Armin Loacker. –

[1. Aufl.]. – Wien: Filmarchiv Austria, 2001. –

513 s.: čb. il. a 14 s. barev. il. na příl. –

(Edition Film und Text; [sv.] 4). –

Předmluva, poznámky

ISBN 3-901932-10-0 (brož.)

Sborník textů věnovaných filmu Gustava Machatého

EXTASE (publikace obsahuje mj. i čtyři verze

dialogové listiny).

FILMOVÁ

Filmová ročenka = Film Yearbook 2000 /

[Filmovou ročenku sestavili pracovníci NFA

Ivana Tibitanzlová, Eva Kučerová, Eva Bainová –

[1. vyd.]. – Praha: Národní filmový archiv, 2001. –

542 s. – Rejstřík českých a anglických názvů

hraných, dokumentárních, animovaných filmů

a reklam, rejstřík názvů hlavních institucí

a organizací české kinematografie,

opravy a doplňky

ISBN 80-7004-101-3 (brož.)

Filmová ročenka sumarizuje data a informace

za rok 2000: je rozdělena na kapitoly:

kalendář filmových událostí, česká filmová tvorba

a videotvorba (hraná, dokumentární, animovaná

a částečně reklamní), česká filmová distribuce,

vývoz filmů z České republiky, oceněné české filmy

a osobnosti, dále publikace a periodika vydané

v roce 2000, adresář hlavních institucí,

organizací a společností české kinematografie.

FLÉGL, Ondřej

Český filmový scénář: Komu se smějete! Sobě se

smějete!: diplomová práce / Ondřej Flégl. –

Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové,

pedagogická fakulta, 2001. – 119 s.: il. –

Úvod, výňatky, poznámky na s. 88–91,

filmografie, slovník pojmů –

Bibliografie na s. 92–93,

rejstřík jmenný, Flégl, Ondřej

Diplomová práce hledající souvislosti několika

scénářů (Miloš Forman, Ivan Passer,

Jaroslav Papoušek / Saša Gedeon).

HAYWARD, Susan

Cinema studies: the key concepts /
Susan Hayward – 2nd ed., repr. – London,
New York: Routledge, 2001. – xx, 528 s. –
(Routledge Key. Guides). –
Úvod, seznam klíčových pojmů –
Bibliografie na s. 476–494, rejstřík filmů,
jmenný a předmětový, Hayward, Susan, prof.
ISBN 0-415-22740-2 (brož.)
Užitečný slovník klíčových pojmů z oboru
filmových studií.

IRIS

Iris. – Spring 1998, No. 25. – Iowa City, IA:
The University of Iowa / Meudon: Institut pour la
recherche sur l'image et le son.
ISSN 0751-7033

Z obsahu: Ruggero EUGENI: *Myst: Multimedia
Hypertexts and Film Semiotics*, s. 9 – 26;
Victoria DUCKETT: *Digitalized Dreamtime:
The Case of From Alice to Ocean*, s. 27 – 38;
Emile POPPE: *Forward to the Past: Is a Hypertext
a Text? Some Provisional Notes and Reflections*,
s. 39 – 43; Stuart MINNIS: *Digitalization and
the Instrumentalist Approach to the Photographic
Image*, s. 49 – 60; Yvonne SPIELMANN:
*Intermedia and the Organization of the Image:
Some Reflections on Film, Electronic, and Digital
Media*, s. 61 – 74; Scott BUKATMAN: *The Ultimate
Trip: Special Effects and Kaleidoscopic Perception*,
s. 75 – 98; Garrett STEWART: *The Photographic
Ontology of Science Fiction Film*, s. 99 – 132;
Lauren RABINOVITZ: *From Hale's Tours to Star
Tours: Virtual Voyages and the Delirium of
the Hyper-Real*, s. 133 – 154.

IRIS

Iris. – Automne 1998, No. 26. – Iowa City, IA:
The University of Iowa / Meudon: Institut pour la
recherche sur l'image et le son.
ISSN 0751-7033

Z obsahu: Laura MULVEY: *Hollywood Cinema
and Feminist Film Theory: a Strange but
Persistent Relationship*, s. 23 – 32;
Martin O'SHAUGHNESSY: *De la Révolution aux
Trente Glorieuses*, s. 33 – 48; Jennifer FLOCK:
*Jacqueline Audry, adaptatrice de Colette: le désir
féminin au premier plan*, s. 49 – 64;
Sylvestre MEININGER: *Faux-semblans:
masochisme masculin et politique des auteurs*,
s. 65 – 82; Carrie TARR: *Représentation de la
masculinité dans L'éternel retour*, s. 83 – 100;

Martin BARKER: *Film Audience Research:*

Making a Virtue out a Necessity, s. 131 – 148;
Charlotte BRUNSDON: *Des filles désespérées*,
zs. 149 – 162; Noël BURCH: *Cinéphilie et
masculinité I*, s. 191 – 196; Geneviève SELLIER:
Cinéphilie et masculinité II, s. 197 – 206.

IRIS

Iris. – Spring 1999, No. 27. – Iowa City, IA:
The University of Iowa / Meudon: Institut pour la
recherche sur l'image et le son.
ISSN 0751-7033

Z obsahu: Randy THOM: *Designing a Movie for
Sound*, s. 9 – 20; Michel CHION: *Problèmes et
solutions pour développer l'étude du son, en Europe
et dans le monde*, s. 21 – 30; Rick ALTMAN: *Film
Sound – All Of It*, s. 31 – 48; Germain LAÇASSE:
*L'orgue de barbare ou l'indescriptible musique
de l'inaudible cinéma*, s. 49 – 66; Tom GUNNING:
*The Scene of Speaking: Two Decades of Discovering
the Film Lecturer*, s. 67 – 80; Ola STOCKFELT:
Classical Film Music, s. 81 – 94; Elisabeth WEIS:
*The Trail of the Snail: Recent Literature on Sound
Design*, s. 95 – 109; Philip BROPHY: *Being
Blind: A Polemical Manual For Using New Audio-
visual Technologies*, s. 110 – 118; Dominique
NASTA: *L'Herméneutique sonore au seuil du XXI^e
siècle*, s. 119 – 134; Angelo RESTIVO: *Recent
Approaches to Psychoanalytical Sound Theory*,
s. 135 – 141; Jay BECK – Franck Le GAC:
Sound Resources on the Internet, s. 142 – 147.

IRIS

Iris. – Automne 1999, No. 28. – Iowa City, IA:
The University of Iowa / Meudon: Institut pour la
recherche sur l'image et le son.
ISSN 0751-7033

Z obsahu: Frédéric SOJCHER: *Droits d'auteur,
cinéma français et Nouvelle Vague: enjeux juridiques,
politique culturelle et faux-fuyants*, s. 17 – 26;
Dominique CHATEAU: *La Nouvelle Vague entr
l'auteur et l'artiste*, s. 27 – 38; Daniel SERCEAU:
*De l'époque des producteurs à celle du cinéma
d'auteur devenu cinéma de genre*, s. 39 – 48;
Reynold HUMPHRIES: *Yet More Thoughts on
the auteur*, s. 49 – 60; Denis LÉVY: *L'auteurisme
en question. Auteur, style, thématique: le trio
infernal*, s. 61 – 70; Youri DESCHAMPS:
*L'auteur de film, cet écho de cinéma, Quentin
Tarantino ou le mauvais genre à bonne distance*,
s. 71 – 78; René PRÉDAL: *La querelle des auteurs*,
s. 91 – 106; Sam ROHDIE: *Wong Kar-wai, l'auteur*,

s. 107 – 122; Rosanna MAULE: *Women's Authorial Practices in European National Cinemas*, s. 123 – 138; Pierre SORLIN: *L'auteur, miroir du critique*, s. 147 – 158.

IRIS

Iris. – Spring 2000, No. 29. – Iowa City, IA: The University of Iowa / Meudon: Institut pour la recherche sur l'image et le son.

ISSN 0751-7033

Z obsahu: Dominique BLUHER: *Histoire de raconter: décentrement, élosion et fragmentation dans Nénette et Boni, La Vie de Jésus, Fin août, début septembre et Peau neuve*, s. 11 – 24; Sylvie BLUM-REID: *Destruction d'un quartier et reconstruction d'un communauté...*, s. 25 – 38; Steven UNGAR: *Maurius et Jeanette: a Political Tale*, s. 39 – 52; Martine BEUGNET: *Le souci de l'autre: réalisme poétique et critique sociale dans le cinéma français contemporain*, s. 53 – 66; Maureen TURIM: *Les Nuits fauves Confronts Postmodern Moralities*, s. 67 – 84; Michael WALSH: „My Work is to Question Images“: Chris Marker's *Le Tombeau d'Alexandre*, s. 103 – 116; Nora M. ALTER: *Theses on Godard's Allemagne 90 neuf zéro*, s. 117 – 132; Christa BLÜMINGER: *The Imaginary in the Documentary Image: Chris Marker's Level Five*, s. 133 – 142.

KEY

Key concepts in communication and cultural studies: second edition / Tim O'Sullivan ... [et al.]. – 2nd ed., repr. – London, New York: Routledge, 2001. – xiv, 367 s. – (Studies in Culture and Communication / general editor: John Fiske). – Předmluva hlavní a k 2. vydání, úvod. – Bibliografie na s. 334–355, rejstřík ISBN 0-415-06173-3 (brož.) Slovník základních pojmů z oblasti kulturních studií a teorie komunikace.

KINTOP

KINTop. – Sommer 1998, Nr. 7. – Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld Verlag. ISBN 3-87877-787-6

Z obsahu: Jean LEVEQUE (1914): „Sarah“ spricht zu uns über das Kino, s. 11 – 14; Frank KESSLER: *Lesbare Körper*, s. 15 – 28; Ben BREWSTER – Lea JACOBS: *Piktorialer Stil und Schauspiel im Film*, s. 37 – 62; Yvonne HARNOLD (1909):

Impressionen einer kinematographischen Künstlerin, s. 63 – 68; Ivo BLOM: *Das gestische Repertoire. Zur Körpersprache von Lyda Borelli*, s. 69 – 84; Monica DALL'ASTA: *Maciste – ein Stereotyp westlicher Männlichkeit*, s. 85 – 98; Joseph GARNCARZ: *Warum gab es im Stummfilmkino keine deutschen Kinderstars?* s. 99 – 112; Stephen BOTTOMORE: „Haben Sie den Kniefall des Gaekwar schon gesehen?“ *Die Filmaufnahmen des Delhi Durbar von 1911*, s. 113 – 152; Hiroshi KOMATSU: *Moving Images on the Screen before Cinema in Japan*, s. 153 – 162.

KINTOP

KINTop. – Sommer 1999, Nr. 8. – Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld Verlag. ISBN 3-87877-787-6

Z obsahu: F. Paul LIESEGANG: *Die Projektions-Kunst (1909)*, s. 21 – 30; Ine van DOOREN: *Leinwandreisen um die Welt*, s. 31 – 38; Jens RUCHATZ: *Ignoriert und totgesagt. Koordinaten zur Geschichte der Photoprojektion in Deutschland*, s. 39 – 52; Deac ROSSELL: *Die soziale Konstruktion früher technischer Systeme der Filmprojektion*, s. 53 – 82; Ludwig VOGL-BIENEK: *Skladonowsky und die Nebelbilder*, s. 83 – 100; Wolfgang FUHRMANN: *Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen aus den deutschen Kolonien*, s. 101 – 116; Wiliam PAUL: *Unheimliches Theater*, s. 117 – 140.

KINTOP

KINTop. – Sommer 2000, Nr. 9. – Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld Verlag. ISBN 3-87877-787-6

Z obsahu: Karsten HOPPE, Martin LOIPERDINGER, Jörg WOLLSCHIED: *Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen*, s. 15 – 38; Michaela HERZIG, Martin LOIPERDINGER: „Vom Guten das Beste“ – *Kinematographenkonkurrenz in Trier*, s. 39 – 52; Amelie DUCKWITZ, Martin LOIPERDINGER, Susanne THIESEN: „Kampf dem Schundfilm“ – *Kinereform und Jugendschutz in Trier*, s. 53 – 64; Anne PAECH: *Zirkuskinematographen. Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos*, s. 83 – 90; Roberta E. PEARSON, William URICCHIO: *Filmvorführer in New York 1906 – 1913*, s. 91 – 108; Jeanpaul GOERGEN: „Sensationellste Schaunummer der Gegenwart!“ *Zeitungsinsertate des Berliner Filmpioniers H. O. Foersterling von 1896*, s. 109 – 116.

KINTOP

KINTop. – Sommer 2001, Nr. 10. – Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld Verlag.

ISBN 3-87877-787-6

Z obsahu: Richard ABEL: „*Pathé kommt in die Stadt*“ – *Französische Filme schaffen einen Markt für das Nickelodeon*, s. 11 – 38;
Nanna VERHOEFF: *Die Bedeutung des Nationalen in den amerikanischen Pathé-Western 1910 – 1914*, s. 39 – 60; Judith THISSEN: *Jüdische Einwanderer aus Osteuropa und der frühe Film in New York. Eine kulturelle Brücke über den Atlantik*, s. 61 – 72;
Michael WEDEL: *Misus Mirakel. Eine transatlantische Karriere, eine transatlantische Kontroverse*, s. 73 – 88; Rainer ROTHER: „*Ein neues, gewaltiges Instrument für die Menschheit.*“
Die Entdeckung von Griffith's filmischer Revolution im Geist der Propaganda, s. 89 – 94;
Carl Ludwig DUISBERG: *Revolution in der Filmkunst. Gedanken über die Macht des Films (1917)*, s. 95 – 105.

LITERATURE/FILM QUARTERLY

Literature/Film Quarterly. – Vol. 29, 2001, No. 3. – Salisbury, MD: Salisbury University.
ISSN 0090-4260

Z obsahu: Linda Constanzo CAHIR: *The House of Mirth: An Interview with Director Terence Davies and Producer Olivia Stewart*, s. 166 – 171;
Walter COPPEDGE: *Barry Lyndon: Kubrick's Elegy for an Age*, s. 172 – 178;
Wallace S. WATSON: *Misogyny and Homoerotic Hints Feminized and Romanticized: Conrad's „Amy Foster“ and Kidron's Swept from the Sea*, s. 179 – 195; J. P. TELOTTE: *Heinlein, Verhoeven, and the Problem of the Real: Starship Troopers*, s. 196 – 202; Brian BIALKOWSKI: *Facing Up to the Question of Fidelity: The Example of A Tale of Two Cities*, s. 203 – 209; Charlene REGENER: *African-American Pulp Fiction Writers and Pre-1950s Cinema*, s. 210 – 235; Catherine E. LEWIS: *Sewing, Quilting, Knitting: Handicraft and Freedom in The Color Purple and A Woman's Story*, s. 236 – 245; Gene PHILLIPS – Jim WELSH: *Film Directors Speaking Their Minds*, s. 246 – 247; Tom WHALEN: *Bordwell's Chinese Feast*, s. 248 – 252.

MAJCEN, Vjekoslav

Obrazovni film: pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma / Vjekoslav Majcen. – Zagreb:

Hrvatski državni arhiv, 2001. – 384 s.: il. –

(Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije; sv. 5). –

Predmluva, uvod, poznámky, výňatky, filmografie, anglické résumé. – Bibliografie na s. 245–251, rejstřík jmenný a názvový, Majcen, Vjekoslav ISBN 953-6005-43-3 (brož.)

Dějiny chorvatského populárně-naučného a vzdělávacího filmu. Obsáhla filmografie zahrnuje filmy z let 1918 – 1990.

MONACO, James

Nová vlna = la nouvelle vague: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette / James Monaco; [z anglického originálu... přeložili Vít Janeček a Tomáš Liška]. – 1. vyd. – Praha: Akademie múzických umění, 2001. – 413 s.: il. – Redakce: Jan Bernard a Vít Janeček. – Vydala Akademie múzických umění v Praze – Filmová a televizní fakulta s podporou Nadace Open Society Fund Praha a Nadace Český literární fond. –

Předmluva, doslov autora k českému vydání, poznámky na s. 363–372, výňatky, o autorovi. – Bibliografie na s. 373–397, rejstřík jmenný a názvový, Monaco, James, 1943– ISBN 80-85883-89-9 (brož.)

Pohled na francouzskou Novou vlnu skrze portréty pěti režisérů (F. Truffaut, J.-L. Godard, C. Chabrol, E. Rohmer, J. Rivette).

PEARSON, Roberta E.

Critical dictionary of film and television theory / edited by Roberta E. Pearson and Philip Simpson. – 1st publ. – London, New York: Routledge, 2001. – xiii, 498 s. – (Reference/Film Studies). – Seznam příspěvatelů, uvod. – Bibliografie, rejstřík, Pearson, Roberta E. ISBN 0-415-16218-1 (váz.)

Výkladový slovník filmové a televizní teorie.

SKOPAL, Pavel

Nový Hollywood: produkce, technologie, styl a narace v souvislostech blockbusterového filmu: diplomová práce / Pavel Skopal; vedoucí práce: Petr Szczepanik. – Brno: Masarykova univerzita, filozofická fakulta, ústav divadelní a filmové vědy, 2001. – 91 s. –

Úvod, filmografie. –

Bibliografie na s. 81–86, Skopal, Pavel

Diplomová práce naznačující proměny hollywoodského filmu od poloviny 70. let do současnosti.

ŠMOK, Ján

Design of the photographic and the cinematographic image / Ján Šmok; English adaptation by

Robert Buchar. – Prague: Academy of Performing Arts, 2001. – 224 s.: il. –

Na obálce: FAMU – katedra fotografie –

Poprvé publ. v USA v nakl. Custom Academy

Publishing Company v roce 1993. –

Tabulky, diagramy. –

Rejstřík, Šmok, Ján, 1921–1997

ISBN 80-85883-71-6 (brož.)

Skripta věnovaná problematice skladby

fotografického a kinematografického obrazu.

TATÁROVÁ, Zuzana

Hollywoodoo: filmové ilúzie podľa zaručených receptov / [Zuzana. Gindl-Tatárová]. –

1. vyd. – Bratislava: Slovenský filmový ústav,

2001. – 121 s.: il. – (Studium). –

Úvod, závěr, filmografie Miloše Formana,

Quentina Tarantina a Luca Bessona. –

Bibliografie na s. 109–111, Tatárová, Zuzana

ISBN 80-85187-22-1 (brož.)

Knižní vydání disertační práce: rozbor narativních

postupů hollywoodské dramaturgie posledních

desetiletí a jejich vliv na tvorbu M. Formana,

Q. Tarantina a L. Bessona.

VRDLOVEC, Zdenko

Boštjan Hladnik / Zdenko Vrdlovec, Lilijana

Nedič. – Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2001. –

137 s.: il. (některé barev.). –

(Slovenski film; Nova serija št. 2). –

Rozhovor s B. Hladnikom vedli: Silvan Furlan,

Damjan Kozole, Lilijana Nedič, Zdenko Vrdlovec

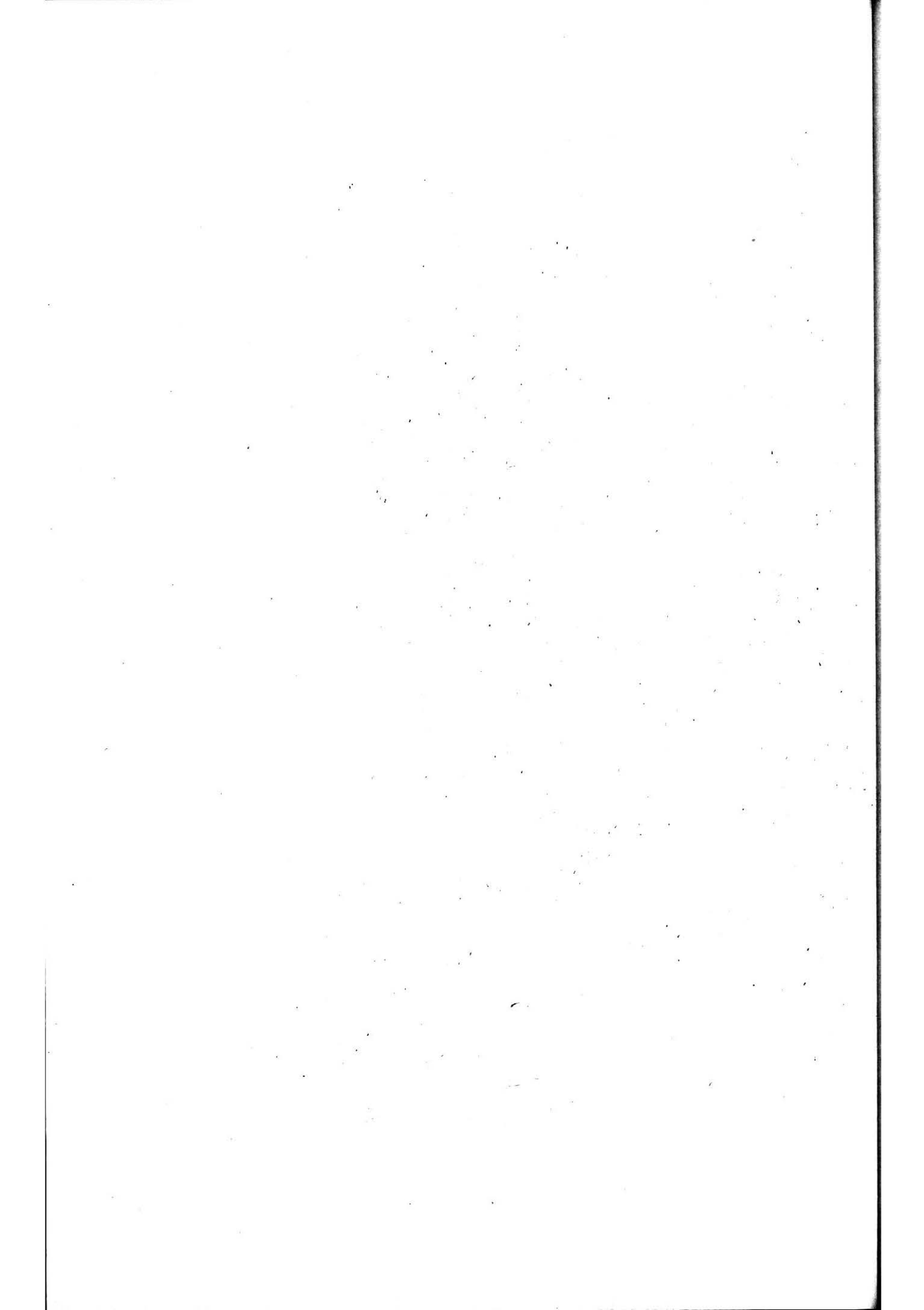
a Peter Zobec. –

Filmografie, angl. summary, Vrdlovec, Zdenko

ISBN 961-6417-01-0 (brož.)

Monografie slovinského režiséra Boštjana Hladnika,

doplněná mj. podrobnou filmografií.



Encyklopedické heslo

EROTIKON

Gustav Machatý, 1929

Námět a scénář: Gustav Machatý (pravděpodobně za významné spolupráce Vítězslava Nezvala). **Kamera:** Václav Vích. **Architekti a stavba:** Julius von Borsody, J. Machoň, Alexandr Hackenschmied. **Hudební doprovod:** Erno Košťál. **Ateliéry:** Kavalírka, AB Vinohrady. **Exteriéry:** Praha – okolí, Karlovy Vary.

Hrají: Ita Rina (Andrea – dcera hlídače na železnici), Olaf Fjord (George Sydney – svůdce Andrey), Karel Schleichert (Otec Andrey, hlídač na železnici), Theodor Pištěk (Hilbert), Charlotte Suza (Gilda – Hilbertova žena), Luigi Serventi (Jean – Andrein manžel), L. H. Struna (povozník), Milka Balek-Brodská (porodní bába), Bohumil Kovář (železničář), Beda Saxl (majitel krejčovského salonu), Vladimír Slavínský (krejčír), Bronislava Livia (návštěvnice salonu krásy), Václav Žichovský (majitel obchodu s klavíry), Jiří Hron, Willy Rösner.

Výroba: Gem-Film. **Distribuce:** Slaviafilm. **Premiéra:** 3. ledna 1930 v pražských kinech Hvězda, Radio a Skaut (předpremiéry již 12. února 1929 v Karlových Varech; 27. února 1929 v Praze).

Rekonstrukce: NFA v roce 1993, provedly Blažena Urgošíková a Ingrid Tětková. **Nová původní hudba:** Jan Klusák. **Obnovená premiéra:** 9. června 1994 v divadle Archa.

Jedné deštivé mlhavé noci vystoupí na odlehlé železniční stanici z vlaku cizinec. Zjistí, že další vlak pojede až ráno, proto požádá železničního zřízence o nocleh. Železničář brzy odchází na noční směnu a nechává cizince doma se svou dcerou Andreou. Ta je od počátku k cizinci poutána silnou vášní a přes svůj vnitřní boj nakonec podléhá nejen omamné vůni parfému Erotikon, ale i svodům cizího muže, a stráví s ním noc.

Ráno cizinec odjíždí a o tom, že s ním Andrea čeká dítě, se dozvídá až po několika měsících z jejího dopisu. Andrea tajně porodí mrtvé dítě. Psychicky zdrcenou se ji na cestě od anděličkářky pokusí znásilnit opilý povozník. Situaci zachrání automobilista, který projíždí okolo a vrhne se Andree na pomoc. Během pranice je však ošklivě zraněn. V nemocnici Andrea daruje neznámému zachránci svou krev, a tím mu zachrání život.

Po nějakém čase se setkáváme s Andreou, která se mezitím provdala za svého zachránce, zámožného muže. Manželský pár potká náhodou ve městě bývalého Andreina svůdce. Nic netušící manžel se s cizincem sprátelí a začne jej zvát na návštěvy. Andrea prožívá vnitřní krizi, do cizince se opět zamiluje a rozhodne se opustit svého muže. Také cizinec se snaží ukončit své zálety s jinou vdanou ženou. Ta však nechtěně, díky své žárlivosti na Andreu, vyzradí nevěru svému manželovi. Andrea nechává doma muže vzkaz na rozloučenou a odjíždí do bytu cizince. Zde ale zjišťuje, že ten udržuje vztah ještě s jinou ženou, a vzápětí, ukrytá v sousedním pokoji, se stává nepřímým svědkem příchodu zdrceného manžela druhé ženy, který cizince v pomnutí smyslů zastřelí. Andrea si uvědomuje svou chybu a spěchá zpět domů pro dopis. Naštěstí se manžel zdržel a dopis zůstal nepřečten. Minulost zůstává minulostí a manželé odjíždějí na cesty po Evropě.

Nový film mladého režiséra Gustava Machatého měl dvě předpremiéry v únoru 1929, a to nejprve v Karlových Varech a poté v Praze. V obou případech se jednalo o uzavřené projekce pro zvané, jichž se zúčastnili někteří tvůrci, novináři a další osobnosti veřejného života. Obě předpremiéry vyprovokovaly vlnu příznivých ohlasů, které vyšly jak v česky, tak v německy psaných periodikách. Přes úspěch těchto akcí se distribuční společnost Slaviafilm rozhodla uvedení filmu o pár měsíců odložit a oficiální premiéra snímku proběhla až v lednu 1930, tentokrát již bez většího zájmu médií a v nešťastně zvolený okamžik, kdy většina potencionálních diváků prožívala vlnu euforie z technické novinky zvukového filmu. Pod vlivem nástupu zvuku byl snímek v roce 1933 znovu uveden do kin v kratší a dle soudobých ohlasů (če, *Synchronisovaný Erotikon*. Lido-
vé noviny 8. 12. 1933, č. 615, s. 14) nepříliš kvalitně ozvučené české a německé verzi.

Možná právě neobvyklé okolnosti uvedení filmu daly vzniknout letitému mýtu o nedocenění kvalit EROTIKONU soudobou kritikou. Opak je pravdou. Naprostá většina novinových reakcí na film dokázala rozpoznat výjimečnost EROTIKONU a nešetřila obdivnými výroky typu: „[...] spatřili jsme konečně film, jehož kvalita zvedá se vysoko nad běžnou úroveň domácí produkce, film mezinárodního formátu [...]“ (Quido E. Kujal, *Erotikon*. Český filmový zpravodaj 9, 1929, č. 11 /9. 3./, s. 2), nebo: „Je to první český film stojící na vysokém stupni uměleckém a čestně se řadí k nejpoctivěji a i nejkrásněji udělaným komorním filmům světovým [...]“ (O. Š. M., *Eroticon*. Studio 1929, č. 4, s. 122n).

Autoři soudobých kritik se vedle všeobecného obdivu nad filmem věnují převážně několika jeho aspektům, v jejichž hodnocení se většinou shodují. Velice často poukazují na skutečnost, že konvenční námět filmu o svedení prosté dívky kvalitativně pokulhává za jeho zpracováním. Upozorňují též na nelogičnosti v ději, především v sekvenci s transfúzí krve, která se odehraje nehledě na nedávny Andrein porod, a ve scéně hry šachů. Obecná shoda panuje naopak v obdivném hodnocení obrazové kvality filmu, kompozice a kamery Václava Vícha. Pochvaly se dostává i střídmemu užití titulků. Soudobá kritika se podrobně zabývá výkony hlavních představitelů, vyzdvihuje především herecký projev mladičké Ity Riny, Theodora Pištěka a Charlotty Suzy. Většina recenzentů také neváhá předvídat režiséru Machatému úspěšnou budoucnost.

Z dnešního hlediska již není možné hovořit o nedostatečné kvalitě scénáře tak jednoznačně. Zkušenost napovídá, že žánr filmu, v tomto případě sentimentální milostné drama, které se nápadně blíží červené knihovně, nemá na výslednou kvalitu filmu nikterak zásadní vliv. Naopak, můžeme vnímat výběr tohoto námětu jako důkaz citlivosti Gustava Machatého – a spolupracovníka (či snad jediného literárního autora) na námětu a scénáři Vítězslava Nezvala – pro film. Zatímco předchozí režisérovo dílo, adaptace románu L. N. Tolstého *Kreutzerova sonáta*, pokulhávala mimo jiné právě pro příliš literární psychologičnost námětu, jíž se podařilo jen s obtížemi převést na filmové plátno, námět EROTIKONU přímo nahrával jeho filmovému zpracování, které teprve z polotovaru filmového libreta vytvořilo opravdové dílo. Rychlý spád děje, jeho jistá pikantnost a odvážnost, dostatek prostoru pro herecké výkony, psychologicky, či až psychoanalyticky vystavěné motivování jednání postav, to vše zřetelně pomáhá k dosažení hodnot filmu. I přes zjevnou konvenčnost námětu a několik jednotlivých nelogických momentů v ději.

Soudobým recenzentům lze dát za pravdu v tom, že drtivý vliv na zdar filmu má jeho obrazové pojetí. Režisér vytváří spolu s kameramanem jednotný výtvarný styl filmu (mnohem více konzistentní než třeba v následující EXTASI), založený na moderní kameře, která ve svých nejlepších momentech vědomě koresponduje s principy české avantgardní fotografie. Stejně tak střih filmu se blíží světové úrovni režisérových vzorů.

Síla obrazových kompozic není samoučelná. Naopak, jedna z výrazných kvalit EROTIKONU spočívá v režijním záměru protnutí formální – obrazové stránky s narativní strukturou. Kupříkladu Machatého vyjádření psychologické roviny příběhu se zaměřuje především na vnější projevy vnitřních stavů hrdinů, kteří jsou podřízeni výtvarnému a režijnímu konceptu díla. Herci jsou často zřetelně, ale nikoliv násilně, komponováni do obrazů. Postavy příběhu jsou obklopovány takovými předměty a situacemi každodenního života, jimiž jsou velmi snadno charakterizovány (svůdcova kosmetika, zrcadlo v Andreině pokoji, salon krásy, automobil apod.). Režisér těží výtvarně i ve prospěch příběhu z fyzická aktérů. Například fascinující krásy hlubokého pohledu Ity Riny je využito přímo jako prvku vizuálního i dějového leitmotivu.

Asi nejzajímavějším příkladem programové souhry obrazu a děje filmu, jejich vzájemného podporování a doplňování, je užití principu obrazové i obsahové synekdochy. Machatý využívá tohoto svého oblíbeného postupu (srovnej s *ZE SOBOTY NA NEDĚLI* a dalšími Machatého filmy) v duchu principů avantgardní fotografie a kinematografie jako obrazového náznaku situace (záběr ženské ruky podávající Olafu Fjodrovi cigaretu – motiv užitý již v *KREUTZEROVĚ SONÁTĚ*). Ovlivněn zahraničními vzory však pracuje se synekdochou i hlouběji v narativní struktuře – rozvíjí synekdochu v čase a užívá ji jako předjímání expozice celku (železničářova věta o dceři, jeho stesk nad Andreinou fotografií a následný příchod Andrey). Nakonec i hlavní dějová linka EROTIKONU, prožitá noc s neznámým cizincem, která je zárodkem pozdějšího milostného vztahu, se v jistém smyslu dá považovat za synekdochickou.

Vedle již zmíněných postupů můžeme v EROTIKONU nalézt motivy, které Machatý záměrně používá i ve svých dalších filmech a potvrzuje jimi všeobecné povědomí o svém výrazném režijním stylu. Jde například o fotografické motivy deště, kapek stékajících po okně, cigaretového dýmu, zrcadel, vlaků a železnice, bujarých tanečních večírků, tvořivé práce se stínem apod. Tato skutečnost, stejně jako vcelku zaměnitelné děje filmů,



Ita Rina a Olaf Fjord ve filmu Erotikon (Gustav Machatý, 1929)

Foto archiv

nutí ke vzájemnému srovnání jeho děl. V této souvislosti tkví výjimečnost EROTIKONU především v již zmíněné integritě celku, jeho vyrovnanosti, jíž nedosáhl ani u předchozí, literárností přetížené KREUTZEROVĚ SONÁTĚ, ani v lyričtější a nevyvážené EXTASI. Kvalitativně lze EROTIKON z těchto snímků přirovnat snad jen k filmu ZE SOBOTY NA NEDĚLI, jehož atmosféra je, přes společné motivy, už úplně odlišná.

Neopominutelnou součástí EROTIKONU jsou herecké výkony. Jak již bylo řečeno, jsou velmi pečlivě režírovány a vedeny v duchu výtvarné koncepce filmu. Herci jsou přesně komponováni do obrazu. Přesto však není EROTIKON po herecké stránce vyrovnaný. Výrazností a zároveň moderností herectví nade všemi vyčnívá téměř epizodní role podváděného manžela Hilberta v podání Theodora Pištěka. Také civilní projev Karla Schleicherta v roli Andreina otce patří v tomto filmu k nejlepším. Do sytosti využil Gustav Machatý i přirozeného hereckého talentu a tělesného půvabu Jugoslávky Ity Riny. V duchu dobových konvencí zůstává herecký výkon německé hvězdy té doby Charlotty Suzy coby záletné manželky. Nevýrazné se jeví výkony Němce Olafa Fjorda jako Andreina svůdce a Itala Luigi Serventiho jako jejího manžela.

Poválečná filmová kritika často vyčítala filmu EROTIKON vnější efektnost, kosmopolitní plochost a poplatnost cizím vzorům (viz např. Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Historie československého filmu v obrazech 1898 – 1930*, Praha 1959). Je pravda, že EROTIKON je vystavěn takzvaně „na efekt“, ovšem efektnost lze považovat za jednu ze základních vlastností filmu. „Kosmopolitní plochost“ se do snímku nedostává ani tak mezinárodním obsazením jako spíš skrze námětovou blízkost žánru červené knihovny. Například jména postav (železničářova dcera Andrea, její manžel Jean apod.) a nedostatečná charakteristika prostředí, které je nahlíženo pouze skrze postavy, bez hlubších sociálních kontextů, prozrazují sklon autora ke konvenci, až klišé. Není pochyb o tom, že Gustav Machatý patří k tvůrcům, jejichž režijní styl je výrazně epigonský. V kontextu české kinematografie dvacátých a třicátých let však tato výčitka ztrácí svou hodnotu a stává se spíše předností. Vzory, které se Machatý pokoušel více či méně napodobovat, patřily rozhodně k těm nejkvalitnějším, co tehdy světová filmová tvorba nabízela, a tak česká kinematografie mohla získat nejednu inspiraci.

Nový zájem o EROTIKON vzbudila rekonstrukce filmu, která byla dokončena v roce 1993 v Národním filmovém archivu. K EROTIKONU byla zkomponována nová hudba a v roce 1995 byl film uveden v rámci oslav stého výročí kinematografie na slavnostním večeru v Národním divadle v Praze, čímž se dostalo symbolického uznání jeho, v kontextu české kinematografie, mimořádným kvalitám.

BIBLIOGRAFIE: *Český film světové úrovně*. Národní osvobození 1. 3. 1929, č. 60, s. 2 [rec.] • -en-, *Erotikon*. Filmový kurýr 3, 1929, č. 9 (2. 3.), s. 4 [rec.] • Č. [Artuš Černík], *Erotikon*. Národní politika 1. 3. 1929, č. 60, s. 11 [rec.] • *Endlich!* Prager Film-Kurier 2, 1929, č. 9 (2. 3.), s. 1 [kom.] • *Erotikon*. Pražské filmové listy 8, 1929, č. 254, s. 1n [an.] • Quido E. Kujal, *Erotikon*. Český filmový zpravodaj 9, 1929, č. 11 (9. 3.), s. 2 [rec.] • O. Š. M. [Otakar Štorch-Marien], *Erotikon*. Rozpravy Aventina 4, 1928 – 1929, č. 24, s. 243n [rec.] • O. Š. M. [Otakar Štorch-Marien], *Erotikon*. Studio 1929, č. 4, s. 122n • o. b., *Erotikon*. Internationale Filmschau 11, 1929, č. 3 (15. 3.), s. 8 [rec.], s. 10 [1 f.] • *Slaviafilm*. *Erotikon*. Hollywood 3, 1929, č. 4 (duben), s. 12n [rec.] • *Úspěšný český film „Erotikon“*. Ráno, Pondělník Národních listů 3. 6. 1929, č. 22, s. 2 [rec.] • *Erotikon*. *Tak soudí tisk = So urteilt die Presse*. Internationale Filmschau 11, 1929, č. 7 (24. 7.), [rec., Český filmový zpravodaj 9. 3. 1929, Internationale Filmschau 15. 3. 1929, Film 1. 4. 1929, Prager Film-Kurier 2. 3. 1929, Express 28. 2. 1929, Prager Tagblatt 1. 3. 1929, České Slovo 1. 3. 1929, Bohemia 3. 3. 1929, Filmový kurýr 2. 3. 1929, Prager Abendblatt 1. 3. 1929, Reforma 3. 3. 1929, Prager Film-Kurier 2. 3. 1929, Lidové Noviny 2. 3. 1929, Národní Osvobození 1. 3. 1929, Národní Politika 1. 3. 1929, Národní Listy 1. 3. 1929, Neuer Morgen 4. 3. 1929, Lidové Listy 1. 3. 1929, Illustrovaný týdeník zpravodaj 7. 3. 1929, Studio č. 24 (správně č. 4), Letem světem č. 20, Československá Republika 6. 3. 1929, Filmkurier (Berlin) 25. 6. 1929, Vossische Zeitung 26. 6. 1929.] • *Československá premiéra filmu „Erotikon“*. Hollywood 3, 1929, č. 8 – 9 (září), s. 6 [rep.] • *Erotikonpremiere in Karlsbad / Fischern*. Die Lichtspielbühne 1929, č. 8, s. 8 [an.] • če [Artuš Černík], *Synchronizovaný Erotikon*. Lidové noviny 8. 12. 1933, č. 615, s. 14 [rec.] • Michal Bregant, *Obnovený Erotikon. Hledání stylu němého filmu*. Iluminace 6, 1994, č. 4, s. 79 – 89. [st.; Vítězslav Nezval, *Panensství*, s. 91 – 97 (filmová povídka); *Erotikon*, s. 98 – 101 (titulová listina); *Erotikon*, s. 102 – 109 (dialogová listina); *Erotikon v dobovém tisku*, s. 110 – 127 (edice 22 recenzí)] • Blažena Urgošíková, *Nová podoba Erotikonu*. Kinorevue 4, 1994, č. 15 (25. 7.), s. 26.

Tereza Dvořáková

Encyklopedické heslo

ZE SOBOTY NA NEDĚLI

Gustav Machatý, 1931

Námět: Vítězslav Nezval. **Scénář:** Vítězslav Nezval, Gustav Machatý, František Horký. **Kamera:** Václav Vích. **Hudba:** Jaroslav Ježek. **Architekt:** Alexandr Hackenschmied. **Střih:** Gustav Machatý. **Vedoucí výroby:** František Horký. **Texty písní:** Vítězslav Nezval (Teď ještě ne; Slovník lásky).

Hrají: L. H. Struna (sazeč Karel Benda), Magda Maděrová (písačka Máňa), Jiřina Šejbalová (písačka Nany), Karel Jičínský (pan Ervín), R. A. Dvorský (Pavel, Ervínův přítel), F. X. Mlejnek (rozhlasový hlasatel), Mimi Erbenová (návštěvnice baru) ad.

Výroba: A-B. 67 min. (pův. minutáž 75 min.), čb, 35 mm. **Premiéra:** 1. května 1931 v pražských kinech Fénix a Lucerna.

Mladá písačka Nany, zvyklá dělat mužům společnost, přijme pozvání pana Ervína na sobotní večer. Až po vytrvalém přemlouvání se jí podaří přesvědčit kolegyni Máňu, aby šla do baru s ní, přičemž za tím účelem půjčí dívce šaty.

V nočním podniku se ke společnosti připojí Ervínův přítel Pavel. Příčiněním obou pánů se nezkušená Máňa záhy opije a Ervín jí při té příležitosti nabídne tisícikorunu, když k němu bude milá. Uražená Máňa chce jít domů, ale podrážděná reakce Nany ji donutí zůstat. Zatímco dívky spolu rozmlouvají na toaletě, Ervín, který nepřestal věřit v úspěšný závěr večera, strčí bankovku do Máňiny kabelky. Když společnost zamíří k hotelu, vyděšená Máňa uteče.

Před bouřkou se schová v zastrčené noční kavárně, kde se seznámí s typografem Karlem, vracejícím se z práce domů. Kvůli hospodské rvačce se společně ocitnou na ulici a útočiště před deštěm najdou pod střechem blízkého kostela. Máňa má úplně promočené šaty, proto po jistém váhání přijme Karlovu nabídku, aby se u něho usušila. V Karlově bytě se oba mladí lidé sblíží a vzájemné sympatie přerostou v milostný akt.

Ráno Karel propálí šaty žehličkou a vydá se za Nany, aby se omluvil a přinesl pro Máňu šaty na převlečení. Nazlobená Nany napíše Máňě vzkaz, aby vrátila Ervínovi tisícovku, kterou jí dal do peněženky. Překvapená Máňa se snaží vše Karlovi vysvětlit, ale ten ji nevěří. Zdrcená dívka uteče domů, kde si pustí plyn. Karel svého chování lituje a rozběhne se za ní. Po nedorozumění se strážníkem, kdy je zatčen pro podezření z krádeže, se za policejní asistence dostane do dívčina bytu a Máňu probudí k životu.

Pečlivě realizovaný záměr přenést atmosféru každodenní všednosti na filmové plátno – omšelé interiéry, noční výjevy z městské periferie, lpění na předmětech běžného života a především charakter a použití dialogů a ruchů činí z filmu ZE SOBOTY NA NEDĚLI výjimečné dílo české zvukové kinematografie. Na rozdíl od soudobých domácích projektů není zde úloha zvuku omezena na jednoduché akustické gagy, ani devalvována na záznam humorných vystoupení populárních komiků (C. A. K. POLNÍ MARŠÁLEK) či na prostředek laciného ukolení vlasteneckého sentimentu (FIDLOVAČKA).

ZE SOBOTY NA NEDĚLI výrazně vybočuje z Machatého předchozí tvorby, neboť obvyklá stylizace nepřekrývá stopy skutečnosti patrné ve výtvarném a architektonickém provedení, vybraných hereckých typech, jednoduchých dialogích atd. Tyto prvky, byť opracované kamerou a střihem vnášejí do filmu zvláštní poetiku civilnosti, naivní upřímnosti, rozpaků a nedokonalosti, poetiku schopnou do sebe absorbovat některá režijní zaváhání způsobená nejen prvními praktickými zkušenostmi s novým kinematografickým prostředkem, ale také nevyhovujícím technickým zázemím vinohradského ateliéru. Banální nekaširovaná skutečnost, jež měla být pouhým východiskem k ideálu filmové formy, se stala její součástí, specifickým půvabem, kterým ZE SOBOTY NA NEDĚLI neokázale čelí atraktivnímu exportnímu „balení“ Machatého EXTASE, od svého zrodu hýčkané diváckým zájmem a pozorností odborné kritické veřejnosti.

Dochované zprávy v tisku naznačují, že právě EXTASE měla původně v Machatého filmografii zaujmout pozici zvukového debutu. Průtahy v přípravné fázi způsobily, že se do popředí zájmu dostal jiný námět režisérova přítele, básníka Vítězslava Nezvala. Na základě tohoto námětu vzniklo libreto (a scénosled) Sobota, k jehož filmové realizaci byl přizván ředitel produkční a distribuční společnosti Gong-Film František Horký. Vzhledem k vysokým výrobním nákladům (poplatky za pronájem potřebného zařízení, studia atd.) Machatému s Horkým nakonec nezbylo než hotový scénář nabídnout ekonomicky zdatnější společnosti A-B za podmínky, že při natáčení budou zastávat funkce režiséra a vedoucího výroby.

Od původního Nezvalova scénosledu k definitivní podobě filmu prodělal scénář řadu změn (včetně několika verzí názvu – Cesta kolem štěstí, Noc splněné touhy, Noc splnění), na nichž se významnou měrou podílel i František Horký. Ten vedle organizačních schopností Machatému vyhovoval podobným uměleckým cítěním, vědomím důležitosti formy a atmosféry filmového díla, které prokázal už dříve jako autor námětu a scénáře poetického dokumentu PRAHA V ZÁŘÍ SVĚTEL režiséra Svatopluka Innemanna.

Rozdíly mezi scénosledem a filmem jsou patrné především ve „zprůhlednění“ charakterů postav v jasně dané typy (v první fázi měla Marie mnohem blíže k filmové Nany) a ve zjednodušení základní dějové zápletky. Původně několikátýdenní příběh se zkoncentroval kolem událostí jedné noci, čímž se mj. eliminoval obraz harmonického soužití Karlových rodičů a jeho svatba s Marií – pro Machatého tvorbu netypická přitakání konvenčním představám spokojeného manželského života. Z hlediska stylu lze pozorovat posun od věcného, přízemního realismu k poetičtějšímu realismu filmovému. Těžiště vyprávění přešlo z dějové zápletky na jednotlivé scény, které upoutají častým kruhovým „pudorysem“ (stejně úvodní a závěrečné filmové gesto – detail mechanismu dveří kostela, výrazné přiblížení a oddálení kamery), zesilujícím dojem jejich samostatnosti.

Vítězslav Nezval nebyl jediný ze spoluautorů, kteří se v uměleckých kruzích těšili dobrému renomé a Machatého dílu mohli kromě vlastní originality poskytnout i vítanou reklamu. Jako autor hudby se v hraném filmu poprvé výrazně uplatnil Jaroslav Ježek, jenž měl ty nejlepší předpoklady dostat tehdejšími zvyklostem zvukové kinematografie, vyžadující moderně znějící melodie využitelné na gramofonovém trhu. Ani Gustav Machatý se nevyhnul těmto praktikám a poskytl značný prostor dvěma Ježkovým potenciálním hitům, které se mu až na jednu výjimku (scéna ve vinárně) dařilo začlenit do příběhu v různých orchestrálních úpravách.

Uznávanou filmařskou osobností byl Alexandr Hackenschmied, výtvarník a architekt filmu (dobové recenze naznačují také jeho spoluúčast při kameramanské práci a hlavně při montáži). ZE SOBOTY NA NEDĚLI sice nedosahuje bezprostřednosti a plynulosti BEZÚČELNÉ PROCHÁZKY, ale především výtvarně a scénicky se zde podařilo udržet pocit kontaktu s realitou, vytvořit protipól studiové inscenovanosti záběrů (kameraman Václav Vích) připomínajících svým rozvržením a světlem malířská zátěší.

Kulise všedního života odpovídalo i obsazení. Machatý psychologii figur nechtěl ponechat „v rukou“ zručných hereckých profesionálů a dal přednost protagonistům odpovídajícím typům postav. Proto si pro hlavní role vybral neherečku Magdu Maděrovou a L. H. Strunu, neškoleného filmového herce, jehož civilní projev měl daleko k rutinní povrchnosti a profesionální manýře. Maděrové menší hereckou suverenitu před kamerou Machatý dokázal zvládnout svými režijními zkušenostmi, pouze u některých emocionálně vypjatých dialogů je patrná její nejistota v intonaci hlasu (Máňa se hájí před Karlovým vyčítavým pohledem).

Na filmu ZE SOBOTY NA NEDĚLI je ojedinělé, jak vizuální koncepci odrazu všední reality ve filmovém uměleckém díle odpovídá i zvuková složka (začlenění některých výrazů slangu pražské periferie). Ve způsobu jejího použití Machatý navázal na svůj tvůrčí styl s četnými detaily a symbolikou (Karlovo běžné oslovení dívky Máňo, zatímco Ervín ji světácky oslovuje Mary). I tady se vyjadřuje nepřímě, v metaforách (kytice, kterou zamete čistící vůz), ale oproti předchozím dílům nejde o tak přímočaré paralely, z části i proto, že zvuk není tak doslovný jako obraz.

Rozpojení zvuku a obrazu, zřeknutí se nutnosti jejich společné věcně správné existence dává u ZE SOBOTY NA NEDĚLI tvůrčí prostor montáži na základě rytmu pohybů, linií předmětů. V případě ruchů Machatý nezůstává u realistické věrnosti, ale využívá jejich zvukomalebnosti, vytváří z nich hudební kompozici (údery psacích strojů, šum nočního deště, kapání vodovodního kohoutku) důležitou pro atmosféru záběru.

Přestože základní použité schéma je poměrně jednoduché (i kvůli technickým možnostem) a skládá se v podstatě ze dvou plánů, tj. pozadí hudby či hluku prostředí, z nichž se vynořují jednotlivé zvuky – ruchy či dialogy, Machatý ho vynalézavě obohacuje různými variantami provedení. ZE SOBOTY NA NEDĚLI tak představuje osobitý způsob hledání nového moderního zvukového filmu, který se neohlíží nostalgicky za epochou němé kinematografie v míře využití reálné akustické kulisy. V tomto směru jde o vykročení ráznější



*Magda Maděrová a L. H. Struna ve filmu
Ze soboty na neděli (Gustav Machatý, 1931)*
Foto archiv

než např. Clairovo *POD STŘECHAMI PAŘÍŽE*, kde takřka po celý film reálný zvuk města nahrazuje hudební kompozice. (Podobný princip Machatý použil později u *EXTASE*.)

Česká filmová kritika přijala Machatého zvukový debut vesměs v intencích, v nichž se o tomto režisérovi psalo před i po vzniku *ZE SOBOTY NA NEDĚLI*. Přiznávala se mu znalost řemesla a moderních filmových trendů, ale nedostatek vlastní originality. Na *ZE SOBOTY NA NEDĚLI* se oceňovala především realističnost prostředí. Naopak terčem kritiky se stala banálnost použitého námětu.

Vedení produkční společnosti A-B příliš nepočítalo s obchodním uplatněním filmu v zahraničí, snad kvůli zasazení příběhu do ordinárního městského prostředí a předpokládaným jazykovým problémům mluvené kinematografie. Přesto se film *ZE SOBOTY NA NEDĚLI* dokázal prosadit i v cizině a na počátku roku 1932 byla v Paříži synchronizována francouzská verze, jež pod názvem *D'une nuit a l'autre* měla premiéru v tamních kinech.

BIBLIOGRAFIE: r. r., *Ein Meisterwerk*. Prager Abendblatt 2. 5. 1931, s. 2 [rec.] • -y., *Von Samstag auf Sonntag. Ein Prager Film*. Bohemia 104, 3. 5. 1931, č. 104, s. 8 [rec.] • *Ze soboty na neděli*. Lidové listy 10, 3. 5. 1931, č. 102, s. 6 [rec.] • F. H. Svobodová, *Ze soboty na neděli*. Národní listy 71, 3. 5. 1931, č. 122, s. 5 [rec.] • jl. [Jiří Lehovec], *Ze soboty na neděli*. Národní osvobození 8, 3. 5. 1931, č. 122, s. 2 [rec.] • V. Marušák, *Režiséra Machatého pokus o avantgardu*. Reforma 13, 3. 5. 1931, č. 104, s. 12 [rec.] • Lht. [Lubomír Linhart], *Ze soboty na neděli*. Rudé právo 3. 5. 1931, č. 79, s. 9 [rec.] • OR., *Nové zklamání z nového českého filmu*. Večer 18, 4. 5. 1931, č. 103, s. 4 [rec.] • bjb. [Břetislav Jedlička-Brodský], *Ze soboty na neděli*. Národní politika 49, 5. 5. 1931, č. 124, s. 4 [rec.] • J. Hrubý, *Nový český mluvicí film se představuje*.

A-Zet 6. 5. 1931, č. 106, s. 4 [rec.] • or. [Otto Rádl], *Velký úspěch českého filmu*. České slovo 23, 6. 5. 1931, č. 106, s. 12 [rec.] • Dr. O. R. [Otto Rádl], *Ze soboty na neděli*. České slovo 23, 7. 5. 1931, č. 107, s. 7 [rec.] • *Ze soboty na neděli*. Filmový kurýr 5, 1931, č. 19 (8. 5.), s. 3 [rec.] • u, *Nový film Gustava Machatého Ze soboty na neděli*. Lidové noviny 39, 8. 5. 1931, č. 231, s. 10 [rec.] • Quido E. Kujal, *Ze soboty na neděli*. ČFZ 11, 1931, č. 18 (9. 5.), s. 2 [rec.] • o. b., *Von Samstag auf Sonntag*. Internationale Filmschau 13, 1931, č. 5 (31. 5.), s. 10 – 11 [rec.] • [„Sobota“ – první mluvící...]. Studio 2, 1930 – 1931, č. 10, s. 310 [kom.] • [Z třetí skupiny...]. Studio 3, 1932, č. 1, s. 26 [rec.] • *Úspěch českého filmového představení v Paříži*. Kino 2, 1932, č. 13 (9. 4.), s. 2 [kom.] • Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Gustav Machatý. Legenda a skutečnost*. Film a doba 15, 1969, č. 4, s. 199 – 200 [hist., cit. rec., 2 f.].

Jiří Horníček

*Encyklopedické heslo***GUSTAV MACHATÝ**

* 9. května 1901 Praha

† 13. prosince 1963 Mnichov

Filmový režisér, producent, scenárista, herec

Gustav Machatý patří ke generaci režisérů, kteří svoje odborné znalosti získávali převážně filmařskou praxí. Chlapecká vzpomínka, kdy jako dvanáctiletý pomáhal promítači při převíjení filmů, a poněkud zralejší zkušenost s doprovodem kinematografických představení hrou na piano zůstaly v jeho paměti zafixovány coby první bližší kontakty s filmovým zákulisím. Opravdový vstup do světa tehdejší české profesionální kinematografie (označované tak navzdory improvizovaným, technicky a organizačně nedokonalým podmínkám natáčení) znamenala až angažmá v pražských společnostech Pragafilm a Excelsiorfilm v roce 1918. Zde Machatý podle potřeby zastával rozličné profese (rekvizitář, laborant, asistent kamery, herec epizodních rolí atd.) a poznal takřka všechny fáze filmové výroby.

Ve zmíněných společnostech působili režiséři (Antonín Fencel, Richard F. Branal, Miloš Nový), pro které práce u filmu nepředstavovala tak jednoznačnou, osudovou volbu, jak to dokazuje jejich podnikatelská a umělecká dráha. Nezanedbatelný byl i věkový rozdíl mezi nimi a Machatým. Z těchto důvodů první signály Machatého postupné filmařské emancipace vzešly ze spojení s jiným okruhem spolupracovníků, kteří spontánně oceňovali specifickou nového druhu zábavy. Z jejich strany nešlo o programové prosazování filmovosti, ale o bezděčný efekt dostavující se napodobováním oblíbených zahraničních vzorů (dějových zápletek, situačních a žánrových schémat).

V roce 1919 se Machatý stal jedním z podílníků společnosti K.L.I.M. (vedle J. S. Kolára, K. Lamače a S. Inne-manna) zřízené k realizaci romantického příběhu AKORD SMRTI, v němž si zahrál malou úlohu odmítnutého nápadníka. Cesta k samostatné režii vedla přes založení vlastní produkční společnosti Geem-Film, pod jejíž značkou vznikla veselohra TEDDY BY KOUŘIL s populárním kabaretním hercem Slávou Machem v jedné z hlavních rolí (kopie filmu se nedochovala). Na druhém titulu Geem-Filmu, detektivní komedii DÁMA S MALOU NOŽKOU, Machatý spolupracoval jako tvůrce námětu a scénáře a představitel hlavního mužského hrdiny. Jednoduchá dějová zápleтка, primitivní převleky i groteskní dvojice detektivů vedená Tomem Machatou, hledajícím inspiraci v četbě nenáročných detektivních románů, odpovídají autorskému záměru natočit úsměvnou žánrovou variaci s prvky parodie. Zamýšlená naivní stylizace příběhu splývá s naivitou nedokonalé realizace, např. v prvoplánovém oživení děje záběry z jedoucího automobilu, jejichž účinek není zhodnocen adekvátní montáží.

I když nejde o Machatého režijní dílo, poskytuje DÁMA S MALOU NOŽKOU názornou ukázkou jeho raných filmařských aktivit konce desátých let charakteristických mladistvým nadšením a vlivem dostupné zahraniční produkce na čele s populární groteskou, viz pohybová parafráze Chaplina v Lamačově bláznivé komedii GILLY POPRVÉ V PRAZE, na které se Machatý podílel v blíže nespecifikované funkci výtvarníka.

Na podzim roku 1920 odjel Gustav Machatý do Spojených států, kde v kinematografickém oboru vystřídal několik podřadnějších povolání, než dosáhl postu asistenta režie. Jistý čas pracoval pro bývalou hereckou hvězdu Universalu Eddieho Pola, s nímž v roce 1921 při příležitosti evropského turné zavítal i do Prahy. Jeho absenci v českém filmu ukončila malá role v Lamačově BÍLÉM RÁJI z roku 1924, po níž s dvouletým odstupem následovala samostatná režie celovečerního filmu podle vlastního scénáře. Adaptace Tolstého KREUTZEROVY SONÁTY byla první z řady psychologických dramát, ve kterých se soustavně projevoval režisérův zájem o formální vytríbenost díla, o téma milostných partnerských vztahů a s tím související prezentaci erotických motivů, resp. její společenské únosnosti v rámci běžného produkčního a distribučního systému. V KREUTZEROVĚ SONÁTĚ je psychologie postav převážně zprostředkována konvenčními prostředky (textem titulků, přehnanou hereckou mimikou), ale v těch nejvypjatějších scénách (cesta na nádraží a vražda manželky) se už prosazuje Machatého cit pro funkční využití detailu, světelných kontrastů (kameraman Otto Heller), významové montáže a tíhnutí k obrazové metafoře. Ojedinělost Machatého prvotiny ještě více vynikla v porovnání

s aktuálním neutěšeným stavem české kinematografie, neboť jejím kvalitám se z tehdejší hrané produkce blížily jen Antonova POHÁDKA MÁJE a BATALION Přemysla Pražského.

Navzdory odlišným možnostem, které nabízela veselohra ŠVEJK V CIVILU (1927) – přepis Vaňkova volného pokračování románu Jaroslava Haška, se Machatý pokusil stylově navázat na svůj zdařilý debut. Upustil od nabízející se bodré lidovosti a místo populární románové postavy se mnohem více věnoval líčení intrik a nedorozumění dvou mileneckých párů. Inscenační nápaditost a pečlivost, s jakou vytvořil některé sekvence, působí v českém dobovém kontextu komediálního žánru téměř nepatřičně.

Zatímco ve ŠVEJKOVĚ V CIVILU se přece jen nevyhnul rušivým odbočením (většinou k tématu pokoutného obchodování se psy), v EROTIKONU (srov. heslo *Erotikon* v tomto čísle *Iluminace*, s. 163 – 166) už pokračoval přímo v linii KREUTZEROVY SONÁTY, přičemž velkorysejší produkční podmínky a nabyté režijní zkušenosti zúročil v dokonalejším výsledném tvaru. Vstřícné reakce diváků a kritiky doma i v cizině potvrzovaly oprávněnost Machatého mezinárodních ambicí, jimž odpovídal pečlivý výběr spolupracovníků, ať už talentovaných kameramanů (Václav Vích, Jan Stallich) nebo lidí nesvázaných s umělecky sterilním prostředím filmové výroby (Vítězslav Nezval, Alexandr Hackenschmied).

Pracovní vypětí a zklamání z několika neuskutečněných zahraničních nabídek se na podzim roku 1929 negativně projevy na Machatého psychice. Nervový kolaps a následující nutná rekonvalescence ho vyřadily z filmového dění právě v době zavádění zvukové techniky do kin a vinohradského studia společnosti A-B. Premiéra Machatého prvního zvukového díla se tak odbyla až v roce 1931 titulem ZE SOBOTY NA NEDĚLI (viz heslo *Ze soboty na neděli* v tomto čísle *Iluminace*, s. 167 – 170), jenž překvapil nezvyklou civilností snímáného prostředí, především zásluhou architekta a výtvarníka filmu Hackenschmieda a kameramana Vícha. V tomto případě však nešlo o podlehnutí kinematografické iluzi realističnosti, ale o záměrnou formu filmové stylizace, jejíž součástí se stalo i využití reálného zvuku coby významného spolutvůrce atmosféry příběhu.

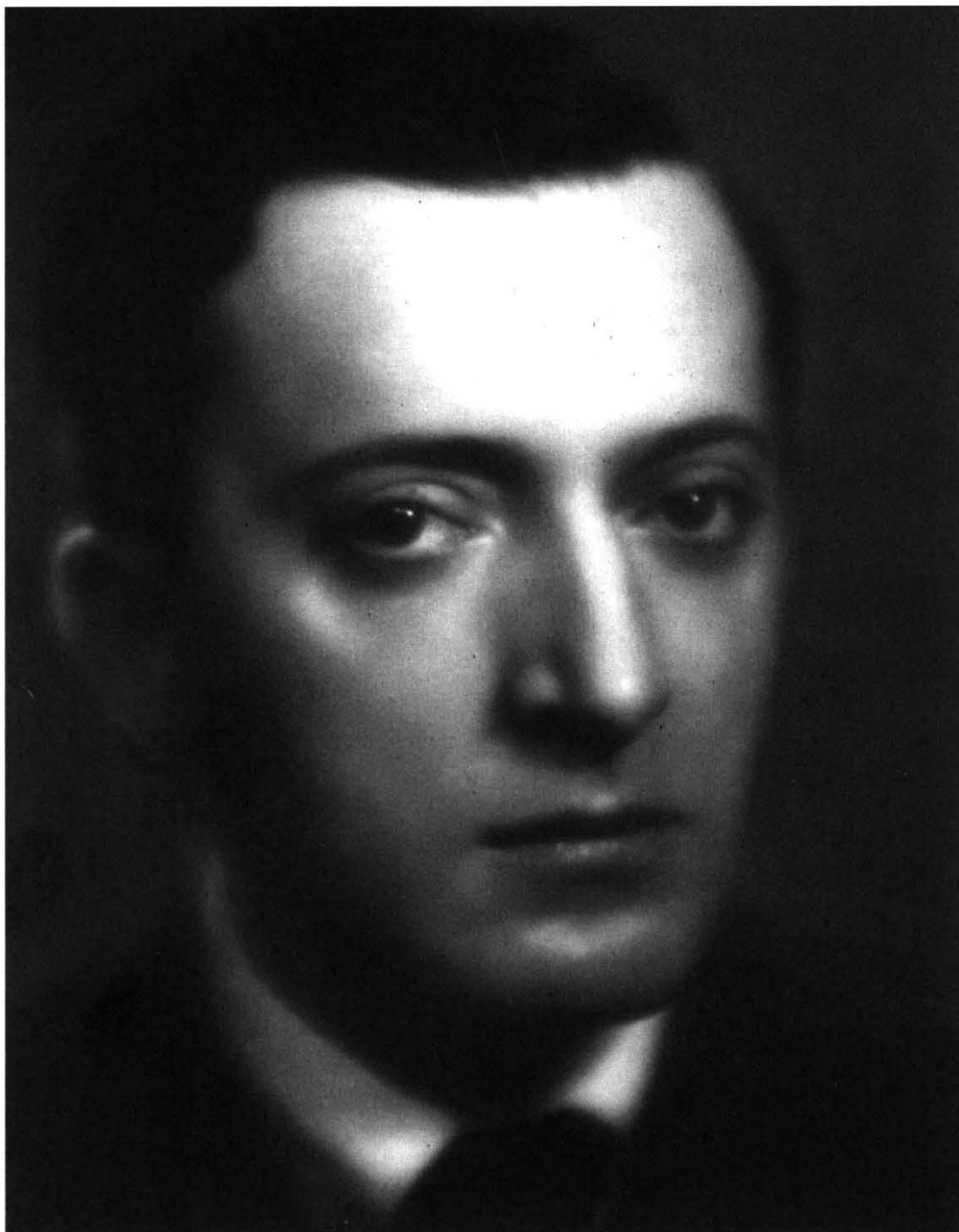
Dalším filmem NAČERADEC, KRÁL KIBICŮ se Machatý naposledy nechal lákat veseloherním žánrem, přičemž zcela rezignoval, na rozdíl od ŠVEJKA V CIVILU, na možnost prosadit si u tohoto námětu sobě vlastní režijní styl. Zaujetí, hravost a nadhled jeho předchozích komedií nahradily strnulost a škodolibý úšklebek, podobně jako se komické litanie Haasova Načeradce z MUŽŮ V OFFSIDU proměnily ve zlostnou a nenávistnou hysterii.

V první polovině roku 1932 Machatý začal systematicky pracovat na EXTASI (viz heslo *Extase*. *Iluminace* 9, 1997, č. 3, s. 153 – 156), již vzdal hold přirozeným lidským emocím vzdorujícím společenským konvencím a měšťáckému životnímu stereotypu. K umocnění citového vzplanutí zklamané novomanželky Evy k mladému stavebnímu inženýrovi zvolil obrazovou paralelu letní přírody, kterou kamera Jana Stalliche proměnila v harmonickou a energií nabitou dějovou kulisu. Aby získal možnost maximální kontroly nad rytmem filmu, Machatý vytvořil koncepci jednotně sladěného obrazově-hudebního tvaru s minimem dialogů, kde ve zvukové stopě převažovaly kompozice italského skladatele Giuseppe Becceho. Tímto pojetím se EXTASE zařadila mezi díla, od nichž se odvíjí tradice přírodního lyrismu v české kinematografii.

EXTASE vzbudila v cizině mimořádnou pozornost nejen filmovým provedením, ale také legendami opředenými záběry nahé Hedy Kieslerové. Přes úspěšný prodej do ciziny a významné ocenění na festivalu v Benátkách čeští producenti příliš nestáli o spolupráci se sebevědomým filmařem impulzivní a konfliktní povahy, se sklonem k vrtochům režisérské hvězdy. Jejich případný zájem odrazovala i Machatého otevřená kritika tuzemských poměrů, viz vystoupení proti obchodní politice vedení barrandovských ateliérů otištěné v lednu 1934 v Přítomnosti.

Šance na další film tak vzešla ze spojení s německým režisérem Robertem Wohlmuthem, emigrujícím před nacistickým režimem do Rakouska, kde v roce 1934 společně natočili melodrama NOCTURNO. Zatímco u předchozích děl se Machatému dařilo překonat kvalitativní propast mezi obsahem a jeho zpracováním, tentokrát kýčovitost tématu formu udolala, zvláště „příčiněním“ malého dětského hrdiny, jeho dojemně prezentovanému vztahu k zoufalému a opuštěnému otci. Po filmové stránce stojí za zmínku režisérova profesionální souhra s kameramanem Stallichem a ojedinělé momenty dynamické, téměř abstraktní montáže ve vyhocených situacích, např. ve scéně na mostě, kdy se psychicky zdeptaný hrdina odhodlává k sebevražednému skoku.

Ocenění v Benátkách realizaci NOCTURNA ještě neovlivnilo, ale pracovní nabídku produkčního presidenta studia Cinecitta Luigiho Freddiho (stejně jako pozdější angažmá u společnosti Metro-Goldwyn-Mayer) lze přičíst věhlasu EXTASE. I v případě BALETEK šlo o námět nepřevyšující úroveň těch předchozích (s výjimkou KREUTZEROVY SONÁTY). Životní dilema mladé tanečnice mezi láskou a uměleckou kariérou potvrdilo manýristickou omšelost Machatého režie, která se většinou soustředila na detaily tvář sličných adeptek baletu,



Režisér Gustav Machatý ve třicátých letech

Foto archiv

jejichž rysy se „dokonalým“ nasvícením rozpouštěly v indiferentní vyhlazenou masku. Repríza benátského triumfu z před dvou let se nekonala a Machatý se od promítané verze veřejně distancoval, neboť, jak tvrdil, byla dílem svévole italského producenta, který režijní verzi znovu sestříhal a ozvučil.

Režisérovu nepřítomnost v závěrečné fázi úprav BALETEK asi způsobila připravovaná dohoda se společností MGM. Machatý odjel do USA v září 1936 i s manželkou Marií Ray, kterou před dvěma lety angažoval pro hlavní ženskou roli v NOCTURNU. Bohužel distribuci EXTASE ve Spojených státech provázela četná soudní a cenzurní řízení, při nichž se film stal mnohokrát obětí brutálních úprav, které např. z hlavních postav Adama a Evy učinily manželský pár. Průtahy s EXTASÍ negativně poznamenaly Machatého pobyt v Hollywoodu. Smlouva s MGM mu sice zaručovala pravidelný týdenní příjem 500 dolarů, ale studio ho využívalo pouze příležitostně k natáčení jednotlivých scén u filmů jiných tvůrců (Clarence Brown: HRABĚNKA WALESKÁ (THE CONQUEST), W. S. van Dyke: MARIE ANTOINETTA).

Samostatná režie čtvrt hodinové epizody NESPRÁVNÁ CESTA (1938) z vícedílné série ZLOČIN SE NEVYPLÁCÍ znamenala symbolický prolog k Machatého působení v oblasti kriminálního žánru prostřednictvím dvou celovečerních filmů, které nakonec ve Spojených státech realizoval. První z nich MIMO ZÁKON patřil hereckým obsazením a skromnějšími výrobními náklady do tzv. B kategorie. Machatého snad na tomto námětu přitahovala výrazná ženská postava příběhu, i když oproti hrdinkám jeho předchozích děl to byla žena racionální a razantní ve své touze po odplatě za křivé obvinění. Vlivem výrobních podmínek se Machatého režie zjednodušila, stala se účelnější. Četné dialogy nenabízely mnoho prostoru k filmové invenci, jejíž náznak probleskl v sekvenci hrdinčina nástupu do věznice, kdy jsou odsouzenkyně v rychlém sledu scén odtrženy od minulého života oddištěným zautomatizovaným přijímacím procesem.

Za války Machatý vykonával různé profese a ve šťastnějším období, podle vlastního tvrzení, točil propagační a instruktážní dokumenty pro Ministerstvo válečných informací. V roce 1945 se mu naskytla příležitost zfilmovat námět Donalda Trumba, jehož kriminální zápletkou se prolínalo psychologické drama spisovatele přinuceného okolnostmi žít v cizí zemi. Šlo o muže neschopného se adaptovat a prosadit ve své profesi, což Machatému umožňovalo promítnout do této postavy svoje vlastní emigrantské zkušenosti (v bytě hrdiny visí na stěně fotografie Hradčan). Pro film, na němž se podílel i jako koproducent, angažoval řadu umělců z Evropy, kteří v USA hledali profesionální uplatnění nebo útočiště před nacismem (skladatel Hanns Eisler, herec Nils Asther, Hugo Haas ad.).

Po válce se Machatý snažil rychle navázat spojení se známými v Československu, aby získal zprávy o svých nejbližších (jeho maminka umřela v nacistickém táboře Treblinka) a aby obnovil profesionální kontakty. Hned z několika důvodů byla středem jeho pozornosti EXTASE; vedl soudní spor o vlastnická práva s Elekta-filmem a střídavě upravoval starou EXTASI (v New Yorku měla premiéru v únoru 1950) nebo pracoval na novém scénáři se záměrem realizovat ho pod již osvědčeným názvem. Na konci roku 1946 se Machatý objevil v Praze, kde se snažil přesvědčit představitele zestátněného českého filmu ke koprodukcii na EXTASI s americkými soukromými partnery. Veškeré naděje definitivně zhatil komunistický převrat. V profesních čistkách byla z kinematografie postupně vypuzena řada jeho bývalých známých (ředitel barrandovských ateliérů Reichl a další), což případný návrat do Československa znemožnilo.

Smrt manželky v říjnu 1951 byla pro Machatého impulsem k zásadní změně. Rozhodl se pro návrat do Evropy. Usadil se v německém Mnichově, kde zpočátku pracoval pro rozhlas a televizi a kde se v roce 1954 znovu oženil. O rok později ho přizval G. W. Pabst ke spolupráci na scénáři filmové rekonstrukce okolností nezdařeného atentátu na Hitlera – STALO SE 20. ČERVENCE. Pabstova nabídka s sebou přinesla Machatému příležitost natočit svůj poslední dlouhometrážní hraný film – HLEDANÉ DÍTĚ 312. On sám si byl vědom, že sentimentální román vycházející na pokračování v rozhlasovém týdeníku nenabízí látku umělecké hodnoty, spíše doufal, že případný divácký úspěch by mohl oživit jeho kariéru. Nestalo se tak a Machatý přijal nabídku učit na filmové škole v Mnichově, kde působil dva roky. Na přelomu padesátých a šedesátých let navštívil festival v Karlových Varech (1957, 1960). Při pobytu v Praze v roce 1963 vážně onemocněl a po převozu do Mnichova zemřel.

Gustav Machatý věřil v umělecký potenciál filmu. Především na přelomu dvacátých a třicátých let zdárně usiloval o jeho využití, přesvědčen, že filmové umění se rodí z filmové formy. Intenzitou této víry podpořenou profesionálním přístupem a režijní kvalitou si získal uznání i nabídky točit v zahraničí, na rozdíl od některých kolegů (Anton, Lamač, Frič), jejichž zahraniční angažmá byla už předem určena oblastí komerční zábavy ohraničené většinou teritoriem hostitelské kinematografie (Francie, Německo, Rakousko). Příznivý ohlas

Machatého filmů v cizině nepřitahoval pozornost výhradně k osobě jejich režiséra, ale také k české kinematografii jako celku, neboť nejednou po úspěšné prezentaci Machatého děl v zahraničí následovalo uvedení další české produkce.

FILMOGRAFIE: 1918: *Alois vyhrál los* (**her** /vrchní číšník/); *Čaroděj* (**her** /sluha/); 1919: *Vzteklý ženich* (**n, s**); *Akord smrti* (**her** /odmítnutý nápadník/, **prod** /K.L.I.M./); *Teddy by kouřil* (**r, n, s, her** /přítel hlavního hrdiny/, **prod** /Geem-Film/); *Dáma s malou nožkou* (**n, s, her** /detektiv Tom Machata/, **prod** /Geem-Film/); 1920: *Gilly poprvé v Praze* (**výt**); 1924: *Bílý ráj* (**her** /člen dobročinného spolku/); 1926: *Kreutzerova sonáta* (**r, s**); 1927: *Švejk v civilu* / *Schwejk in Zivil* (**r**); 1929: *Erotikon* (**r, n?, s, prod** /Gem-Film/); 1931: *Ze soboty na neděli* (**r, s, st**); 1932: *Načeradec, král kibiců* (**r, s**); 1932: *Extase* (**r, s, n, prod**); 1934: *Nocturno* / *Nocturno... und alle dürsten nach Liebe* (**r, s, n, prod** /Mawo-Film AG/); 1936: *Baletky* / *Ballerine* (**r, s**); 1938: *Nesprávná cesta* / *The Wrong Way Out* (**r**); 1939: *Mimo zákon* / *Within the Law* (**r, s**); 1945: *Žárlivost* / *Jealousy* (**r, s, prod**); 1955: *Stalo se 20. července* / *Es geschah am 20. Juli* (**s** /spolupráce/); *Hledané dítě 312* / *Suchkind 312* (**r, s**).

Filmy, u nichž není oficiálně potvrzena Machatého režijní či jiná spoluúčast: 1937: *Dobrá země* / *The Good Earth* (Sidney J. Franklin); *Born Reckless* (Malcom St. Clair); *Hraběnka Waleská* / *The Conquest* (Clarence Brown); 1938: *Marie Antoinetta* (W. S. Van Dyke); 1949: *Criss Cross* (Robert Siodmak).

BIBLIOGRAFIE AUTORSKÁ: *Režisér Machatý o svém posledním filmu*. Film 13, 1933, č. 4, s. 2 • *Jejich zákazník – jejich pán*. Přítomnost 11, 1934, č. 4, s. 56 – 58.

POUŽITÁ LITERATURA: jk [Jan Kučera], *Před premiérou Nocturna v Praze. Gustav Machatý mluví o sobě a o českém filmu*. České slovo 26, 1934, č. 294, s. 6 • Jan Kučera, *Proč propadl film Ballerina?* České slovo 28, 1936, č. 206, s. 12 • Jan Stallich, *Extáze a Hedy Lamarrová*. Filmové a televizní noviny, 1967, č. 11, s. 8 • Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *Gustav Machatý. Legenda a skutečnost 1 – 4*. Film a doba 15, 1969, č. 4, s. 190 – 201; č. 5, s. 260 – 271; č. 6, s. 312 – 319; č. 7, s. 371 – 379 • *Československý film v Benátkách: reflexe filmového tisku*. Iluminace 7, 1995, č. 3, s. 101 – 119 • *Extase*. Filmarchiv Austria, Wien 2001 • Korespondence G. Machatého Vítězslavu Nezvalovi (LA PNP, f. Vítězslav Nezval) • Korespondence G. Machatého Bohumilu Veselému (NFA, f. Bohumil Veselý) • Korespondence ohledně realizace filmu *Extase* (NFA, k. *Extase*).

Jiří Horníček

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. ++420/2/848 107 98
++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: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v srpnu 2002.

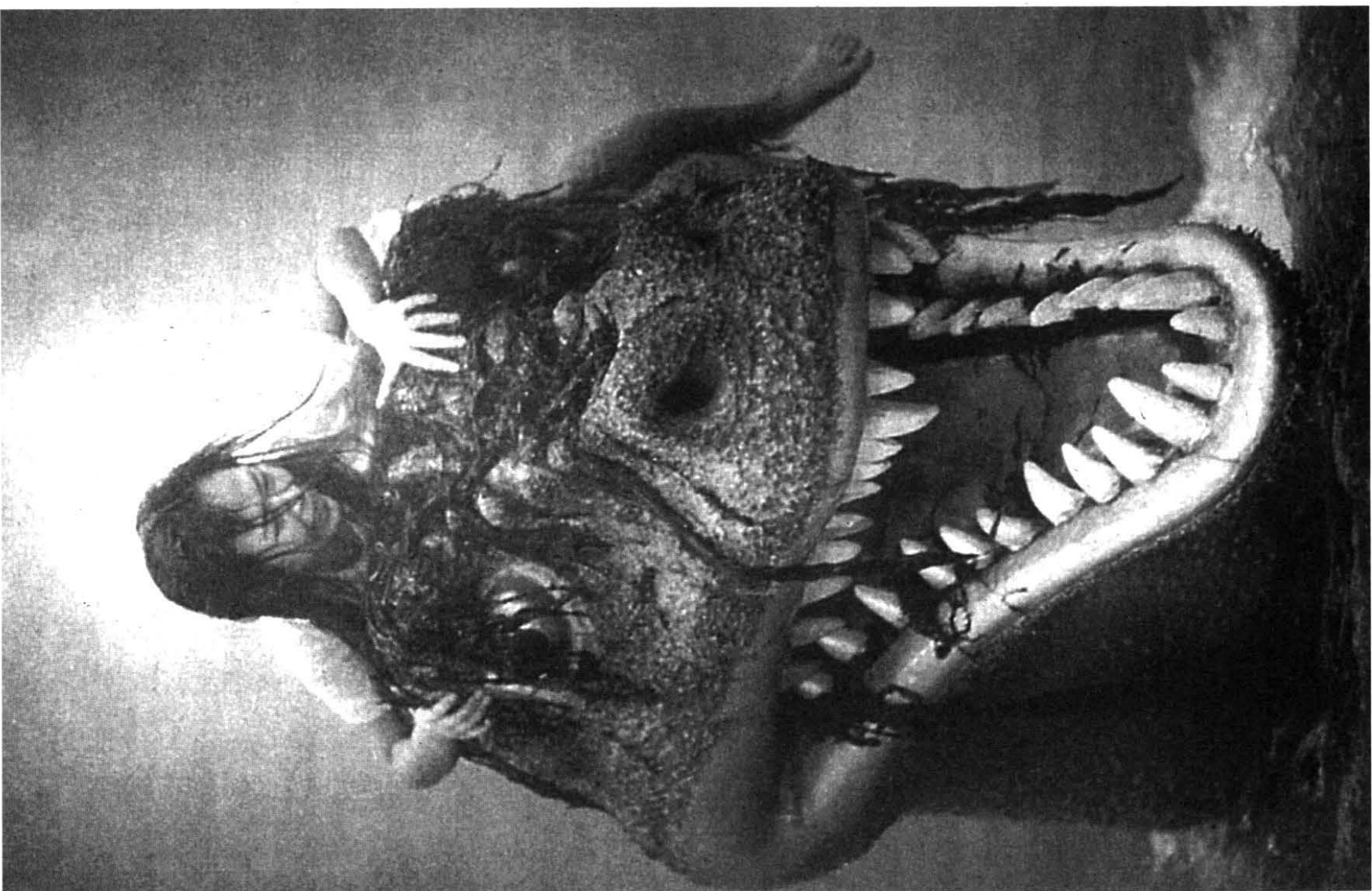
Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

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
Dvůr, ulice Quincampoix 22, Paříž
(Eugène Atget, 1912)



Karel Thein: Rychlost a slzy. Filmové eseje

Obsah aneb Od srdce k akci:

Obraznost, dějiny, kritika

I

Rychlost a slzy. Nad melodramatem Pedra Almodóvara * **Julia Roberts a čas.** Film *Notting Hill* jako rekviem za éru hvězd * **Fidelio neboli Láska manželská.** *Oči doširoka zavřené* jako válka světů * **Tělo bez hudby.** Sex a film v Karlových Varech 2001 * **Umění fugy.** Lidé a počasí ve filmu *Magnolie* * **Něžné květy zla.** Takeši Kitano a probuzení filmového pohledu * **Zářící věci.** *Tenká červená linie* Terrence Malicka * **Něco jako smrt.** Akira Kurosawa a umění soumraku * **Mrtvý pes a knihy.** Jim Jarmusch na *Cestě samuraje* * **Etika a technika.** Lars von Trier a *Tanec v temnotách*

II

Skutečnost bez možností. Luis Buñuel jako dokumentarista světa * **Allegretto.** Jean-Luc Godard a obrazy na rubu dějin * **Tempus fugit, manet amor.** Jacques Rivette a jeho filmová slavnost * **Potopené obrazy.** Ohlédnutí za filmovým rokem 1998 * **Světlo a styl.** *Vesmírní kovbojové* Clinta Eastwooda * **Druhá verze stvoření.** Nad novým filmem Woodyho Allena * **Nenápadný půvab Raye Winkela.** Woody Allen a *Darebáčci* * „Kdo je k čertu Tony Clifton?“ *Muž na Měsíci* jako vrchol Formanovy tvorby * **Hrdina naší doby.** Nad filmem bratří Coenů *Big Lebowski*

III

Sluneční Pierrot. *O světlech a stínech* Henriho Alekana * **Triumf Trichromního Technicoloru.** Poznámka k rytmu filmových dějin * **Stanley Kubrick: duše a stroj** * **Zrození autora z ducha kritiky.** Alfred Hitchcock a zlom v dějinách filmu * **Do říše mrtvých.** Poznámka k Alpigianově interpretaci *Vertiga* * **Oko bez tíže.** *Hadí oči* Briana De Palmy * **Hádej, kdo to mluví.** O celovečerním debutu Spika Jonze * **Žít a nechat zemřít.** MFF Karlovy Vary 1998 * **Filmové ostrovy dějin.** MFF Karlovy Vary 1999 * **Asie v lázních.** MFF Karlovy Vary 2000 * **Katedrála krásy a krutosti.** MFF Karlovy Vary 2001

IV

Ospalá díra plná zázraků. Okouzlený čaroděj Tim Burton * **Nebe, peklo, ráj.** O novém filmu Davida Lynche * **Černá voda času.** David Lynch, *Mulholland Drive* * **Smutek příšer.** *Godzilla* a proměny lidskosti v současném filmu * **Převleky duše.** F. W. Murnau v Divadle Archa * **Zvuky ve tmě.** *Zábada Blair Witch*, filmová senzace roku 1999 * **Michael Myers se vrací.** Mechanika zla v současném hororu * **Tajemství nápodoby.** Gus Van Santovo Hitchcockovo *Psycho* * **Dobry den, smutku.** Po *Šestém smyslu* přichází *Vyvolený* * **Spor o budoucnost.** V čem je film *Matrix* zklamáním * **Blízká setkání v domácím nekonečnu.** *Hvězdné války* po dvaceti letech

V

„It's Alive!“ Gilles Deleuze a evoluce filmového obrazu * **Stíny a zrcadla z Planety opic.** O zvířatech i lidech v současném filmu * **Království věčného chladu.** Spielbergova *Umělá inteligence* Stanleyho Kubricka * **Mrtví se nebaví.** James Bond a hon na Lišku * **Král komedie v říši dobra a zla.** John Woo, *Face/Off* * **Legenda o vládci chaosu.** Tsui Harkovi s láskou * **Míra člověka.** Televizní seriál jako věčný návrat nového * **Zlomky tekutého světa.** Co přinesla filmová 90. léta

Koda. Wong Kar-wai, Beethoven a co bude dál

SOUBOR FILMOVÝCH ESEJŮ VYCHÁZÍ V NAKLADATELSTVÍ PROSTOR
VE SPOLUPRÁCI SE ČTVRTLETNÍKEM ILUMINACE



35029/2002/2



10094405 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, prosvětlení, záplavy světla, které zalévá mysl dosud utápějící v tmách. Platón se přidržuje analogie se světem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světem fyzikálním a světem logu. Vyžaduje-li oko u předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nasazení celku ze světla rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochoďně celého Řeka dějinami. Životodárnou energií přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsos, 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 prosvětlení zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hroustí v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínu, 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 společenskou souřadnici v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.