

1

2006

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



ČESKÝ HOLLYWOOD: DĚJINY A SOUČASNOST
VZTAHŮ ČESKÉ KULTURY K AMERICKÉMU FILMU

35 029 / 2006 / 1

1

2006

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 18 2006 Číslo / No. 1 (61)

TÉMA:

ČESKÝ HOLLYWOOD: DĚJINY A SOUČASNOST
VZTAHŮ ČESKÉ KULTURY K AMERICKÉMU FILMU

OBSAH

Články

Leo C. Rosten: Legenda zvaná Hollywood 5

Richard Maltby – Ruth Vaseyová: „Dočasní občané Ameriky.“
Kulturní obavy a průmyslové strategie při amerikanizaci evropského filmu 25

Jiří Horníček: V mezích zákona (Hollywoodu).
Gustav Machatý „ve službách“ Metro-Goldwyn-Mayer 45

Petr Szczepanik: Poněmčený Hollywood v Praze. Recepce „německých verzí“
a popularita zahraničních filmů v pražských kinech počátkem třicátých let 59

Lucie Česálková: Estetika dezinfekce.
Film, sport a hygiena v české kultuře dvacátých let 20. století 85

Rozhovor

Anna Batistová – Andrea Rottinová: Život filmu navzdory jeho fyzické smrti.
Rozhovor s Paolo Cherchi Usaiem 99

Edice a materiály

K filmu V mezích zákona.
Změny navrhované Gustavem Machatým 111

Obzor

Anna Batistová: Světlo Východu
(XXIV. ročník festivalu *Le Giornate del cinema muto*) 119

Projekty

Petra Hanáková: Koloběh pohledů: Od renesančního pozorovatele
k „mužskému“ divákovi ve feministické teorii filmu 129

Pavel Skopal: Hollywoodský film na DVD nosiči: diferenciaci produktu,
diverzifikace oslovení 133

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 135

CONTENTS

Articles

Leo C. Rosten: Hollywood Legend 5

Richard Maltby – Ruth Vasey: “Temporary American Citizens”: Cultural Anxieties and Industrial Strategies in the Americanisation of European Cinema 25

Jiří Horníček: Within the Law (of Hollywood).
Gustav Machatý “in the Services” of Metro-Goldwyn-Mayer 45

Petr Szczepanik: Germanized Hollywood in Prague.
The Reception of the “German versions” and Popularity of the Foreign Films
in Prague Theaters in the Early 1930s 59

Lucie Česálková: The Aesthetics of Disinfection.
Film, Sport and Hygiene in Czech Culture during the 1920s 85

Interview

Anna Batistová – Andrea Rottin: The Life of Cinema
despite of its material Death. An Interview with Paolo Cherchi Usai 99

Documents

To the Within the Law
The Changes suggested by Gustav Machatý 111

Horizon

Anna Batistová: Light from the East
(XXIV. *Le Giornate del cinema muto*) 119

Projects

Petra Hanáková: The Circle of Looking: From the Renaissance Observer
to the “Male” Spectator in Feminist Film Theory 129

Pavel Skopal: Hollywood’s Past and Present on DVD: Differentiation of Products,
Diversification of Appeal 133

Appendix

Recent Acquisition of the NFA Library 135



9 8 6 2 8

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Články

LEGENDA ZVANÁ HOLLYWOOD

Leo C. Rosten

Existují dva Hollywoody: Hollywood, v němž lidé žijí a pracují, a Hollywood, který přžívá v povědomí společnosti jako pohádková legenda. Abychom mohli vůbec porozumět filmové kolonii, musíme porozumět její legendě; a abychom mohli porozumět legendě, musíme se podívat na pár údajů, které poskytnou základ a strukturu našemu zkoumání.

Hollywood je místo, kde se dělají filmy. Hollywood je tvůrčí centrum průmyslu, který dosahuje do zapadlých koutů zeměkoule. Hollywood přenesl zábavu z říše individuálního umění do světa velkého podnikání. A to je něco nového pod sluncem.

Do filmového průmyslu (do produkce, distribuce a kin) jsou jen v samotných Spojených státech investovány přibližně dvě miliardy dolarů.

V roce 1937 byly tržby z filmu hodně přes půl miliardy dolarů (673 045 000). To představuje 67,4 procenta z celkového objemu prostředků vydělaných v komerční zábavě v celé zemi.

Průměrná suma peněz, kterou v USA jedna osoba utratí za film, je přibližně 5 dolarů, neboli 25 dolarů na rodinu.

52 až 55 milionů Američanů chodí do kina každý týden.

V USA je dnes v provozu 15 115 kin – jedno kino na každých 2 306 rodin, neboli na každých 8 700 Američanů.

V zemi je více kin než bank (14 952); dvakrát více kin než hotelů s více než padesáti pokoji (7 478); třikrát více kin než je obchodních domů (4 201). Kino je takřka tolik, co trafik.¹⁾

1) Údaje o investicích do filmového průmyslu jsou převzaty ze *Standard Trade and Securities, Motion Pictures Basic Survey*, část I, červen 1939; *Statistical Abstract of the United States*, 1939; *Biennial Census, 1937, Motion Pictures* (United States Department of Commerce, Bureau of the Census, leden 1939). Počty divadel na populaci, údaje o tržbách a průměrných sumách utracených rodinou v USA jsou z tiskové zprávy Department of Commerce, Bureau of the Census z 18. února 1941: *Places of Amusement: the United States – 1939*. Údaje o bankách, hotelech a trafikách jsou z roku 1935, posledního roku, kdy byla tato data dostupná (kromě údaje o počtu divadel) a pochází ze *Statistical Abstract*, 1940, strany 255, 880, 887 a 890. Údaje o návštěvnosti kin byly shromážděny doktorem Georgem Gallupem a jsou reprodukovány v *Hollywood Reporter*, 19. června 1941, s. 1. Pokud si je autor vědom, tyto údaje jsou nejvěrohodnější a jediné, založené na empirickém a systematickém průzkumu. Podle článku v *Time*, 21. července 1941, s. 73, tyto údaje vycházejí ze 194 jednotlivých průzkumů. Podobné údaje o návštěvnosti kin, na základě dřívějších průzkumů, byly uvedeny v dopise doktora Gallupa autorovi této knihy.

Nyní se pojďme zaměřit na údaje o Hollywoodu, kde studia vyrábí filmy, jež jsou distribuovány, propagovány a promítány po celém světě.

Hollywood (a jeho přilehlé okolí) zaměstnává při natáčení filmů 27 573 až 33 683 lidí měsíčně.

Platy v Hollywoodu dosahují ročně mezi 133 000 000 až 145 000 000 dolarů.

V Hollywoodu se v roce 1939 utratilo při výrobě filmů 186 848 971 dolarů.

Hollywood produkuje asi 90 procent všech filmů, které vzniknou v USA a Spojené státy nabízejí asi 65 procent všech filmů, které se promítají ve světě.²⁾

Toto vše je v sázce v říši, jejíž oblíbené děti se právě chystáme prozkoumat. A jde tady o hodně. Je proto příznačné, že Hollywood je obvykle cyniky a pomatenci přezírán jako divný. Má se za to, že filmová kolonie je víceméně ovládána maniaký, pracujícími podle zákonů šílenství, a obydlena houfem nevzdělaných „géniů“, rozvedených jedinců, idiotů a zbabělců. Miliony, kteří čtou bulvární sloupky nebo kteří viděli takové klasické zobrazení hollywoodského bláznovství, jako jsou filmy JEDNOU ZA ŽIVOT a CHLAPEC POTKÁ DÍVKU,³⁾ dobře vědí o producentovi, jenž se pokusil najmout Chaucera; o režisérovi, jenž nosí klapky na uši, aby nemusel poslouchat herce; o herečkách, jež se koupou v mléce, nosí opičky na ramenech a tráví svůj život pendlováním mezi Yumou a Renem.

Samozřejmě se nabízí otázka: Jak mohou „hollywoodští šílení“ podnikat tam, kde se do výroby filmů investuje takřka 187 milionů dolarů ročně? Jak mohou chaotické a nedisciplinované osoby vyrobit za rok 350 až 400 filmů, na nichž tento dvoumiliardový podnik závisí? Jak mohou údajně nevzdělaní a egoističtí maniaci natočit filmy, které utrží půl miliardy dolarů ročně jen v USA? Odpovědi jsou roztroušeny v kapitolách této knihy.

Ve skutečnosti ale na Hollywoodu není nic obzvláště divného. Nebo ještě lépe řečeno, Hollywood není o nic divnější než jiné, méně podezřelé součásti naší společnosti. Anomalie naší kultury jsou jednoduše živější, podezřelejší a dramatictější v Hollywoodu než v New Bedfordu nebo v Palo Altu. V hollywoodském způsobu života jsou naše hodnoty vyhoceny jako pronikavé a nezpochybnitelné. Právě proto může studie Hollywoodu vymodelovat profil americké společnosti do ostřejšího reliéfu.

Jestliže na Hollywood nahlédneme v širším kontextu světa, v němž žijeme, jestliže srovnáme filmový průmysl s jinými oblastmi podnikání ve srovnatelném období, v jejich náhlém rozkvětu, jestliže srovnáme *nouveaux riches* filmové kolonie s *nouveaux riches* v bankovníctví, železničním průmyslu nebo v obchodech s nemovitostmi, objevíme

2) Údaje o počtu zaměstnanců hollywoodského filmového průmyslu a o platech jsou převzaty z *Biennial Census, 1937, Motion Pictures* (Department of Commerce, Bureau of the Census, 1939). Náklady vyráběných filmů pocházejí z Department of Commerce, Bureau of the Census, Census of Manufactures, 1937, *Motion Pictures, Not Including Projection in Theaters*, 28. února 1941. Údaje o filmech, vyráběných ve světě a o podílu hollywoodských filmů jsou převzaty z *Motion Pictures Abroad*, Motion Picture Division of Department of Commerce, 15. ledna 1939 a z *An Economic Survey of Hollywood*, University of Southern California Bureau of Business Research, 1938, I. část, s. 102.

3) *ONCE IN A LIFETIME* (1932) je příběhem hollywoodského studia z období nástupu zvukového filmu; *BOY MEETS GIRL* (1938) vypráví o důmyslných hollywoodských scenáristech, kteří se inspiroují těhotenstvím místní číšnice a napíší film o dítěti a kovbojovi (pozn. překl.).

překvapující a přesvědčivé paralely mezi praktikami Hollywoodu a New Yorku, mezi móresy ve čtvrti Bel-Air a v Oyster Bay, mezi domky v Santa Monica a sídly v New Portu. Hollywood můžeme umístit pod mikroskop sociální vědy jako sklíčko, na němž uvidíme, v ostřejším a izolovaném detailu, organické procesy většího společenství lidí. Patologie objasňuje normál.

Hollywood nebyl vytvořen ve vzduchoprázdnu, jeho vlastnosti nebyly vynalezeny, jeho lidé neslezli z Shangri-La. Muži a ženy, kteří žijí a pracují v Hollywoodu, přišli do filmové kolonie z jiných částí Ameriky a světa a přinesli s sebou do Hollywoodu chutě, které byly ukojeny a touhy, které byly naplněny v této shovívavé komunitě u Pacifiku. Občané Kalamazoo, kteří oplývají unikátní a někdy vyčerpávající povahou herců, scenáristů, režisérů a producentů, by se nechovali jinak, kdyby oni měli peníze, podporu a příležitosti poskytnuté smrtelníkům, kteří žijí ve filmové kolonii. Hollywood může být definován, zkoumán a pochopen, jestliže se nepřestaneme ptát: „Proč?“ Proč žijí právě tím způsobem, proč právě tak mluví, proč se právě tak chovají? Proč staví takové domy, organizují takové večírky, vydělávají takové bohatství? Pročpak oni „go Hollywood“?

Hollywood ztratí mnohé ze svých podivností, když je nahlížen jako společenský celek, zkoumán s porozuměním, studován s trpělivostí a analyzován s odstupem. Omyl našich stereotypních chápání Hollywoodu je jasně doložen tím, že zatímco nevzdělaní průmysloví magnáti jsou chvalořečeni jako „ti, kteří se sami vypracovali“, nevzdělaní vedoucí produkce⁴⁾ filmu jsou přezíráni jako „ti neznalí“. Chaotičtí bankéři jsou „excentričtí“, ale chaotičtí filmoví tvůrci jsou „blázniví“. Tvrdě smlouvající podnikatelé jsou zbožňováni pro svou „vychytralost“, jejich protějšky v Hollywoodu jsou zavrhováni pro svou „ziskuchtivost“. A zatímco nad soukromými neřestmi Park Avenue se přivírají oči jako nad všelidskými chybičkami, nediskrétnosti Beverly Hills se vydávají za důkaz prostopášnosti filmu.

Hollywood je místo, kolem něhož se nadělá tolik prázdných řečí, že to je až pošetilé a je tak zesměšňován, že tento posměch už přestává být relevantní. Pojďme tedy studovat lidi z Hollywoodu a způsoby výroby filmu tak, jako se dají studovat lidé a praktiky na Tahiti. Pojďme najít fakta o lidech, kteří tvoří tu sbírku talentů a osobností, které se říká filmová kolonie. Pojďme odhalit hybné síly a ekonomický systém komunity, významné díky produktům, jež vyrábí, a díky symbolické funkci, sloužící milionům lidí.

4) Termín *executive*, případně *movie executive* překládám jako *vedoucí produkce*; srov. též Vladimír Müller, *Nejpoužívanější filmové výrazy v praxi*. ČSFÚ : Praha 1988. Ačkoliv tento český termín neodpovídá zcela termínu anglickému, zdá se, že vystihuje nejlépe podstatu této funkce. Pro upřesnění uvádím vysvětlení autora knihy, z níž pochází překlad, uvedené na straně 261: *The executive in charge of production* (neboli *executive-producer*) je obvykle viceprezidentem filmové korporace. Je odpovědný za provoz studia, zatímco *executive head* se zabývá chodem celé korporace. *Executive-producer* dohlíží nad čtyřiceti až šedesáti celovečerními filmy ročně a nad těmi krátkými filmy (o jednom nebo dvou kotoučích), které mohou být součástí programu příslušného studia. (Některé krátké filmy a všechny aktuality se vyrábí v New Yorku.) Obvykle má podíl na zisku studia. *Executive-producer* je nadřízený skupině producentů. Určuje náklady filmu, nakupuje náměty a posuzuje scénáře a filmy. Najímá a propouští. Přiděluje úkoly producentům, hercům, režisérům, scenáristům a technikům. Spojuje funkce správce, manažera a osobního obránce. Filmy vypadají podle toho, jak to *executive-producers* dovolí či podle toho, jak dokáže povzbudit štáby svých tvůrčích talentů (pozn. překl.).

Pojďme pátrat po důkazech a analyzujme je bez nespravedlivého předsudku nebo upřednostňování. Vystavme Hollywood rentgenovému záření a nestavme ho pod světlo reflektorů. To ještě nikdo nikdy neudělal.

* * *

Americký tisk se čte jen tam, kde se čte v angličtině; americké rádio se poslouchá jen tam, kde angličtině rozumí; ale americký film je jako mezinárodní dopravce, který překonává odlišnosti ve věku nebo v jazyce, v národnosti nebo ve zvyku. I roditel Sumatran, který neumí hláskovat, je schopný porozumět smyslu obrázků, jež se pohybují. A ty, kteří se na nich objevují, může milovat, nenávidět, nebo se s nimi identifikovat. Jak poznal jeden Francouz, Spojené státy skrze filmy docílily „kulturní kolonizace“ světa. Filmy totiž následuje obchod pod národní vlajkou.

Takřka čtyři stovky reportérů, sloupkařů a autorů pravidelných rubrik (včetně korespondenta pro Vatikán) se upsaly na celý úvazek Hollywoodu. Více novinářů je jenom ve Washingtonu, sídle našeho politického života, a v New Yorku, nervovém centru našeho ekonomického systému.⁵⁾ Hollywood se stal zakletým městem; nemusíme chodit moc daleko, abychom mohli říct, že mohamedáni mají svou Mekku, komunisté svou Moskvu a filmoví fanoušci (to slovo pochází z adjektiva „fanatický“) mají Hollywood. O udivujícím zájmu veřejnosti o Hollywood se očividně nemusíme dále rozepisovat; ale pro přemýšlivého člověka je důležité pochopit místo a lidi, jimiž se světová populace tak intenzivně zabývá, a uvědomit si, že davy chodící do kina jsou rozesety po celé zeměkouli. Nepochybně bez vědomí ironického dosahu tohoto počínu uveřejnil *London Mirror* čtyřicátý druhý den bombardování Londýna dvě stě důležitých slov svého hollywoodského korespondenta o sporu Ann Sheridanové s Warner Bros. ohledně jejího kontraktu. V daleké Bombaji časopis *Filmindia* (který obvykle opovrhne způsobem, jakým Hollywood prezentuje Indii) poskytl výtečné a nezapomenutelné svědectví o vlivu Hollywoodu, když jedna z reklam na indický film proklamovala: „Chlapec z kasty bráhmánů miluje nedotknutelnou dívku!“⁶⁾ Když bojovníci sboru Anzac pochodovali přes Libyi, aby zaútočili na Itálii u Bardie, zpívali si sborově píseň z ČARODĚJE ZE ZEMĚ OZ od Mervyna Le Roye.⁷⁾ A když dvaadvacet námořních velitelů z jedenácti zemí Jižní a Střední Ameriky navštívilo nedávno USA, jeden z vrcholů jejich cesty a jeden z nejefektivnějších pokusů, jak si získat jejich přízeň byla večeře v „Ciro's“, nejelegantnějším hollywoodském klubu, který navštívilo tři sta filmových hvězd. Hostitelkou večera byla slavná Norma Shearerová a moderátorem slavností byl neméně slavný Cesar Romero.⁸⁾

5) Ve Washingtonu jsou akreditováni 504 korespondenti pro noviny a časopisy. Srov. Leo C. Rosten, *The Washington Correspondents*. New York : Harcourt, Brace 1937.

6) *Filmindia*, březen 1939.

7) *Time*, 13. 1. 1941, s. 27. (Anzac: Australian and New Zealand Army Corps – australský a novozélandský armádní sbor v první světové válce; pozn. překl.)

8) Druhý den fotografie ukazovaly viceadmirála Brazílie s Claudette Colbertovou, námořního velitele z Argentiny s Miriam Hopkinsovou a admirály Peru, Chile, Uruguaye a Ekvádoru se slečnami Joan Bennetovou, Ann Sothornovou, Dolores del Río a Joan Blondellovou. *Hollywood Reporter*, 19. 5. 1941, s. 6; viz též celou stránku fotografií v *Hollywood Reporter*, 20. 5. 1941, s. 12.

Kdyby bylo čtyři sta sloupkařů a autorů pravidelných rubrik povoláno do Detroitu či Pittsburghu a bylo pověřeno výhradní odpovědností za každodenní psaní příběhů o slabostech, stravě a libidinózní akrobacii automobilových magnátů nebo ocelářských monarchů, veřejnost by hned měla jiný soubor stereotypů o těchto lidech a o kruzích, v nichž se pohybují. Ale průmyslníci nejsou „oslniví“, továrníci jsou chabým námětem pro tisk a zaměstnanci firmy Remington Rand nemohou v sexappealu nikdy soupeřit s těmi z MGM. Informace o Goldwynových četných přechnutích se objevovaly na titulních stránkách novin celé desetiletí; jméno Andrew W. Mellon nebylo v newyorských *Times* nikdy publikováno až do jeho šestašedesáti let. Jména Zanuck a Warner veřejnost zná, ale muži, kteří poměrně nedávno zcela ovládali americký průmysl – Frick, Reid, Yerkes, Ryan, Schwab –, byli „celému národu překvapivě málo známí“⁹⁾. Když v červnu 1941 zemřel čtyřiasedmšestiletý Arthur Curtiss James, potomek Phelps-Dodge, jeden z dvanácti nejbohatších mužů země a největší vlastník akcií železnice v USA (v hodnotě přes 350 milionů dolarů), jeho odchod byl v novinách zaznamenán maximálně ve dvou sloupcích.¹⁰⁾ Veřejnost sotva kdy slyšela toto jméno; nekrology byly dlouhé, strašné a tupé. Ale když onemocněla mladičká herečka jménem Jean Harlowová, tisk a rádio poskytovaly Americe hodinu co hodinu výpovědi o jejím tepu; a když zemřel Rudolph Valentino, v milionech domů zavládla sklíčenost.

Od počátku musíme mít na paměti, že hollywoodské osazenstvo a hollywoodské podnikání – mzdy, zisky, podfuky a chyby – jsou popisovány celému světu. O žádné jiné komunitě v USA se nepíše každý den tak intenzivně, tak sveřepě a s takovým žalostným důrazem na banálnost. Veřejnost má samozřejmě na očích i automobilový, ocelářský a ropný průmysl. Ale který z nich je jim tak důvěrně známý? Který je ponořen do takové romantiky? Kterému z jejich zaměstnanců je nabídnut takový bláznivý nekritický obdiv? Kolik toho veřejnost ví o Sloanovi, Watsonovi nebo o Graceovi, nebo o tom ranečku maličností zvaných jejich „soukromé životy“? (Bulvární sloupky Louelly Parsonsové se v jednom období objevovaly ve 400 různých novinách v USA, Anglii, Kanadě, Francii, Číně, Egyptě a Indii.) Velcí podnikatelé jsou symbolem poctivosti a prestiže, jsou to postavy nejasných kontur a jejich profesní aktivity jsou zřídka kdy zveřejňovány. Ale muži a ženy Hollywoodu jsou symbolem oslnivosti a romantiky, jsou to polobozi a polobohyně, kteří jsou v popředí zájmu veřejnosti. Aféry ze světa financí se řeší za polstrovanými dveřmi a mimo zkoumavé štáby specialistů na styk s veřejností; aféry ze světa Hollywoodu se řeší v malém akváriu s čtyřmi sty páry očí přilepenými na jeho stěny. Boj o finanční moc je provázen hieroglyfy tak abstraktními a složitými, že nikdo krom expertů jim nemůže rozumět; pracovní procesy Hollywoodu jsou psány ve jménech a čínech, kterým porozumí středoškolačka.

Obyčejný člověk samozřejmě zná, a sotva může neznat, neobyčejně různorodý a absurdní seznam faktů o lidech, kteří žijí v Hollywoodu. Náhodné pročítání bulvárních sloupků prozradí s kolísavou věrohodností: že Paulette Goddardová ozdobila vánoční stromček nadbytečnými kousky hermelínu; že Victor McLaglen má zálibu v nakupování

9) Frederick Lewis Allen, *Lords of Creation*. New York : Harper 1935, s. 84; k A. Mellonovi srov. Dixon Wecter, *The Saga of American Society*. New York : Scribner's 1937, s. 141.

10) *Los Angeles Times*, 5. 6. 1941, s. 1.

divoké zvěře („Rád chovám klokany, medvědy, tropické ptáky a další divoké tvory, aby mi připomínali dny mých velkých dobrodružství.“); že Louis Hayward si zaoceánskou plachetnicí nechal poslat z Dublinu do Hollywoodu nějaké vzácné irské růže; že Myrna Loyová chránila jedné chladné noci broskvoň na své zahradě tím, že kmen zabalila do svého norkového kožichu; a že Cecil B. De Mille, jedna z posledních románských postav ve filmovém průmyslu, vrazil čtvrt milionů dolarů do své zahrady. Tenisový kurt, kterým Robert Taylor „překvapil“ Barbaru Stanwyckovou u příležitosti jejích narozenin, byl některým občanům daleko známější než Cordell Hullová vzájemná dohoda o spolupráci s Brazílií, která s tenisovým kurtem soutěžila o prostor ve zprávách. Ani se neodvážím odhadnout nadšení, s nímž čtenáři hltají takové zprávy, jako je údajná koupě kapesníků za tisíc dolarů Normy Shearerové, gesto George Rafta, který když si nechal stříhat vlasy, objednal jednadvacet lahví šampaňského pro holiče a kosmetičky, nebo jako je zpráva o jednom filmovém producentovi, který koupil automobil, původně vyrobený pro dánského korunního prince.¹¹⁾ Coby komentář k naší společnosti – nebo snad k hollywoodské publicitě – můžeme chápat scénu z newyorské Pennsylvania Station, kde se vyrojil dav šílených fanoušků, aby pozdravil Edwarda G. Robinsona, slavného svým ztělesněním rolí gangsterů, a nerozpoznal jeho spolupasažéra Herberta Hoovera.

Idolové plátna jsou mezinárodní šlechtou, jejíž styl oblékání, strava a kratochvíle jsou známy milionům podřízených. Nikdy v historii nebyla veřejnost tak chtivá informací o smrtelnících, kteří si na živobytí vydělávají pózováním. Fenomenální popularitu hollywoodských zaměstnanců je možné spatřit v extázi, s níž lidé vítají světovou premiéru za jejich přítomnosti. Tyto slavnosti jsou bezesporu mistrovskými díly plánovaného povyku, ale hysterie veřejnosti, když spatří filmovou hvězdu z masa a kostí, hraničí s modlářstvím. Města Seattle a Tacoma se utkala v urputném souboji o to, které z nich bude posvěceno premiérou filmu REMORKÉR ANNIE ZASE VYPLOUVÁ. Šťastné město Tacoma vyhlásilo oficiální „Den remorkéru Annie“, všechny děti byly osvobozeny od školní docházky, čtyřicet tisíc vojáků z blízké vojenské posádky dostalo dovolenku a díky hercům obsazeným ve filmu (mezi nimiž nebyla jediná hvězda první kategorie) byl záliv zaplaven eskortou několika stovek místních lodí a jachet pyšně vedených člunem americké pobřežní hlídky. Když měl v Chicagu předpremiéru film KANADSKÁ JÍZDNÍ POLICIE, čtvrt Loop v centru města byla svědkem dvoudenní bujaré zábavy a dvanáct tisíc žen se zúčastnilo soutěže o privilegium sedět vedle Garyho Coopera. Premiéra filmu VIRGINIA CITY přilákala guvernéry šesti států unie a tisíce návštěvníků z celé země proměnily Virginia City v peklo plné kovbojských obleků, klobouků a bezmezného veselí. A když studio Paramount naznačilo, že Dorothy Lamourová se možná neobjeví v Detroitu na premiéře filmu CESTOU HÁDEK, „starosta, rektori dvou univerzit a čelní představitelé automobilového průmyslu bombardovali Hollywood horečnými výčitkami“.

11) K Paulette Goddardové a Myrne Loyové srov. sloupek Sidney Skolsky, *Hollywood Citizen-News*; Victor McLaglen a Louis Hayward cit. dle sloupku Elly Wickersham, *Los Angeles Examiner*, 31. 10. 1939; informace týkající se Cecila B. De Millea srov. Charles Gibbs Adams, *Gardens for Stars*, *Saturday Evening Post*, 2. 3. 1940, s. 18–19, 74; Norma Shearerová srov. sloupek S. Skolskyho, *Hollywood Citizen-News*, 18. 12. 1939; případ George Rafta je popsán ve sloupku Louella O. Parsonse, *Los Angeles Examiner*, 20. 11. 1939.

Slečna Lamourová se na Detroit nakonec pousmála a policie odhadla, že dav, který se dostavil, byl třetí největší v historii města.¹²⁾

Jen samotné rozměry tohoto zbožňování budí úžas. Každý den sedí miliony mužů, žen a dětí v chrámech zasvěcených plátnu v důvěrném vztahu se zástupnými přáteli a milenci, aby se projeli s Autryovou, pomilovali s Garbo, utkali se s Gablem. Tyto miliony hltají tony bizarních časopisů věnovaných jen a pouze drbům a osobnostem Hollywoodu.¹³⁾ Každou noc čtou stránky novin věnované tlachům, spodnímu prádlu a bezvýznamným historkám bájně komunity, která se zmocnila jejich představivosti. Veřejnosti se zdá, že v Hollywoodu je možné všechno a většina toho se tam taky stane.

Legendární Hollywood je trochu jako Benátky bez kanálů: plný trpytivých dopravních prostředků, oslňujících dívek a bohům podobných mužů. Všichni jsou opálení, mají zářivě bílé zuby, ladná těla a tři bankovní účty. Hemží se to tu mramorovými bazény, jsou zde míle byzantských paláců a všude teče šampaňské. Každý trávník se pyšní barzojem, každý obyvák krbem, každá garáž dvěma cadillaky a stejším. Nebe je vždy ozdobeno hvězdami a plane světly předpremiér. Romantika na nás dýchá z každého oblázku a každý zlatavý západ slunce je předehtou nočnímu životu smyslnějšímu než na Montmartru a jen o něco málo méně než v Gomoře.

Není snad ani nutné dodávat, že tato lechtivá očekávání nemůže vyplnit žádné jiné město. Samotná povaha hollywoodské legendy je ale nabitá významem, protože veřejnost, která lpí na pojetí Hollywoodu jako Bagdádu na Pacifiku, je věrna hodnotám, jimiž byla živena.

Lidé vždy zbožňovali příběh o Popelce a vždy snili o magickém úspěchu. A Hollywood je samo ztělesnění těchto snů. Jeden z důvodů, proč se hollywoodské hvězdy staly národními idoly, je ten, že reprezentují v americké zkušenosti nové typy hrdinů. Hollywoodské děti štěstěny nejsou šetřiví kameloti ve stylu Horatia Algera – upřímní, pilní, čistého srdce; zdejší smrtelníci jsou naopak známí jako marnotratníci a bohémové; lidé, o nichž se tvrdí, že nemají žádnou impozantní inteligenci a kteří se vydali na cestu neřesti. Byli ale ocenění ohromným výdělkem a ctěni v celé zemi. Reprezentují nový typ lidového hrdiny ve společnosti, jejíž morálka je spojena s tvrdou prací a cudným chováním. Mimo to veřejnost *vidí* herce v jejich práci; vidí, *jak* si vydělávají na živobytí. Veřejnost nikdy nevidí, jak si Morgan vydělává peníze, ani jak Ford vyrábí auta; ale zato vidí, jak Robert Taylor dělá obličej. Viditelný důkaz v podobě filmu nabízí číšníci šanci porovnávat se

12) Michael Costello, They Pronounce it Pre-meér. *Readers's Digest*, únor 1941, s. 88–92. Ve zprávě Newyorského úřadu pro podmíněné tresty (New York Probation Bureau) se píše, že některé z davů oslavujících hollywoodské celebrity – v hotelích, divadlech, na nádražích – jsou výsledkem rafinované organizace. Dva vychytralí teenageři odstartovali slibnou kariéru vybudováním personálu dvou set „tleskačů“ a lovců autogramů, kteří byli najímáni zainteresovanými osobami. Před soudem padlo obvinění, že „báječné, spontánní výbuchy“ hysterických fanoušků v kině Paramount v únoru 1938, fenomén, o němž se zmiňovalo několik zkušených novinářů, byl akcí dvou set „postav“. Takto byli tito roztomilí *agents provocateurs* známí na Broadwayi. *Los Angeles Times*, 28. 4. 1941, s. 4.

13) Každý z následujících zábavních časopisů má měsíční výtisk 250 až 500 tisíc kusů (údaje z Audit Bureau of Circulation): *Photoplay*, *Hollywood*, *Movie Mirror*, *Screen Guide*, *Silver Screen*, *Screenland*, *Motion Picture*, *Movie Story Magazine*. Výtisk jiných časopisů: *Harper's*: 107 770, *Atlantic Monthly*: 105 925, *Nation*: 37 000, *New Republic*: 27 140. Viz N. W. Ayer & Son, *Directory of Newspapers and Periodicals*, leden 1939.

s filmovou královnou; dává prodáváči bot šanci poměřit se s idolem odpoledních představení. A to vzbuzuje myšlenku: „Řekněme, že *i já* bych to mohl dělat...“ Žádný jiný průmysl nenabízí egu takovou jasnou výzvu.

Jak by jen podstatná část americké populace mohla *nedoufat*, ať už jakkoliv matně, že budou mezi těmi požehnanými, které magická ruka Hollywoodu vytrhne z neznáma? Vezměme si imaginární Fanny Jonesovou v kterémkoliv městě ve Spojených státech. Její talent může být skličující, její rysy povadlé, její inteligence ubohá. Ale s jakou pravděpodobností uvažuje: „To se může stát i mě.“ A proč taky ne? Je Fanny Jonesová pihatá? Dobře ví, jak Westmorové¹⁴⁾ jednoduše skrývají pihy Joan Crawfordové nebo Myrny Loyové. Má Fanny Jonesová vadu zraku? Ví, že Norma Shearerová trošičku šilhá. Nebo snad Fanny Jonesová šišlá? Četla všechno o tom, jak jsou jistá slova vynechávána ze scénářů pro Kay Francisovou. Má Fanny Jonesová předkus? Nasadí jí na zuby glazurovou korunku. Je Fanny Jonesová malá? Může při natáčení stát na krabici. Je Fanny Jonesová vysoká? Může na krabici stát její herecký partner. Má nepříjemný hlas? „Oni“ ho změní. Je tlustá? Předepíšíou jí dietu. Je hubená? Oni ji vykrmí. Umí Fanny Jonesová hrát? A Hedy Lamarrová to umí? Oni ji to naučí. Všechno, co Fanny Jonesová potřebuje, aby ji zasáhla sláva, je ta prchavá, nedefinovatelná vlastnost, po které, jak četla, filmoví producenti vždy pátrají v rozechvělém zoufalství – „Osobnost“. A Štěstí.

Jaké fatální chyby, jež by jim zabránily dojít do nové Valhaly, mohou vlastně Fanny Jonesové (nebo Johnové Jonesové, když na to přijde) připustit? Hollywoodští čarodějové je budou vyučovat, oblékat, upravovat jejich obočí, vyrovnávat jejich zuby, pozvedávat jejich poprsí, sestřihovat jejich účesy. Výteční režiséři, scenáristé a producenti se budou jen a pouze věnovat využití jejich skrytých talentů. Jediná věc, kterou Fanny Jonesová opravdu potřebuje, aby u slávy dostala šanci, je – schopnost zapózovat před kamerou. Ano, Fanny Jonesová může dál snít sen o smlouvě s RKO, o domu na Malibu Beach a o blýskavém kabrioletu se sklápěcí střechou. Fanny Jonesová totiž může po právu poctivovat, že jediné, co potřebuje, je – štěstí. Hledač talentů se náhodou zastaví na drink v jejím stánku s občerstvením... Filmový magnát náhodou spatří někde, někdy, nějak její tvář...

Pointa je, že se tyto věci dějí a filmové stránky novin a časopisů v tom utvrzují celý svět, který se příběhu o Popelce nikdy nenabaží. Fanny Jonesová ví, že Dorothy Lamourová ani ne rok předtím, než vyšplhala na Parnas, obsluhovala výtah v jednom obchodním domě v Chicagu, Arleen Whelanová byla manikérka, Fred MacMurray hráč na saxofon a Frances Farmerová uvaděčka v divadle v Seattlu. (A to je jenom zkrácený katalog záraků.) A i když si Fanny Jonesová možná nedokáže představit, že by rázem brala role Bette Davisové nebo Carole Lombardové, jsou i jiné „typy“, s nimiž se může identifikovat: Priscilla Laneová, Martha Rayeová, Zasu Pittsová. Symbolický seznam Hollywoodu nabízí útočiště i těm obyčejným a neobdařeným. Vše, co Fanny Jonesová potřebuje, je – štěstí.

14) George Westmore (1879–1939) vyráběl paruky a později vytvořil první filmové maskérské studio. V jeho práci pokračovali i jeho synové Monte (1902–1940; pracoval pro MGM), Perc (1904–1970; Warner Bros.), Ern (1904–1967; 20th Century-Fox), Wally (1906–1973; Paramount), Bud (1918–1973; Universal) a Frank (1923–1985; Paramount). (Pozn. překl.)

Je jednoduché pochopit, proč veřejnost věří, že filmová hvězda následuje model „od-číšnice-k-filmové-královně“. A ten samý stereotyp platí i pro vedoucí produkce. Věří se, že vedoucí pracovníci v politice, byznysu, nebo v obchodu se vypracovali „horko těžko“. Předpokládá se, že dřeli ve svém oboru, dlouho byli v učení, vyšplhali se po žebříku kariéry příčku po příčce. Ale o hollywoodských producentech se obecně předpokládá, že přeskočili z podkrovního bytu na Manhattanu do domku v Brentwoodu jedním rázem. Když řeknete „Knudsen“¹⁵⁾, objeví se obrazy obsahující kompletní kariérní postup: imigrant, pomocník v továrně, strojník, předák a tak dále. Když řeknete „Producent“, mysl poskočí od skromného začátku k oslnivému závěru – a všechno, co bylo mezi tím, je ponecháno v nejasnosti. (Ale 47,1 procent filmových producentů pracovalo v Hollywoodu patnáct nebo více let; 30,4 procent pracovalo ve filmové kolonii dvacet nebo více let a množství a druhy prací, které zastávali, a jejich zkušenosti jsou ohromující.¹⁶⁾) Skutečnost, že sláva a bohatství ve filmovém průmyslu (na rozdíl od jiných oblastí) přichází k producentovi, hvězdě nebo režisérovi trháku přes noc, jen upevňuje víru ve všemohoucnost náhody. Hollywood znamená Šťěstí.

Film je už jen jedna z mála oblastí podnikání v Americe, kde se mládí dočkává vysokého ohodnocení, v nichž je mládí opravdu výhoda, a ne břímě. Filmové herectví, na rozdíl od divadelního, je jedna z posledních profesí, v nichž zkušenost není vůbec důležitá. Aspirant na filmovou hvězdu nemusí mít žádný kapitál, žádné školení, žádné schopnosti. (Jeden recenzent kdysi řekl o slavné filmové herečce: „Má dva druhy výrazu – radost a špatné trávení.“) Šťastně seřazené části obličeje mohou stačit k tomu, aby bylo jméno vymrštno na markýzy kina. Není divu, že Hollywood je magnet, který přitahuje naději. Základní předpoklad naší filozofie vzdělání a *sine qua non* našeho systému hodnot je, že naše společnost oceňuje ty, kteří jsou schopní, přinášejí oběti a chovají se střídmě. Naše kultura je nasycena dynamickými atributy toho, co Max Weber nazýval „protestantská etika“: Pracuj tvrdě, buď ctnostný a čeká tě úspěch. Ale zejména v době krize náš svět nedostává těmto slibům. Úloha štěstí se stává stále významnější a jedinec si začíná být více vědom toho, že štěstí je klíčová část úspěchu. To jde tak daleko, že naše ekonomika už neoceňuje ty, kteří se snaží, vzdělávají se a vystříhají se všeho zlého. Samotná skutečnost, že příležitostí je méně, že miliony lidí jsou lapeny v ekonomické krizi, jako by to byla železná past, že ani schopnost, ani inteligence, ani vzdělání už nikomu nezaručuje úspěch, to vše činí úlohu štěstí zoufaleji zbožňovanou, zoufaleji vzývanou ve fantazii prosebníka. Tady je ten mimovolný význam hollywoodského snu, který miliony lidí přizívají ve svých myslích.

Pro Američany, vychované v americké tradici, věrné americkému konceptu neomezeného osobního úspěchu, je Hollywood tou poslední metou. Ve filmové kolonii, jako je tomu ostatně i v samotných filmových příbězích, dosáhl romantický individualismus, nejpodmanivější idea v americké historii, vrcholu své slávy.

* * *

15) Zde má Rosten zřejmě na mysli Williama S. Knudsena (1879–1948), generála americké armády a automobilového magnáta (Ford Motor Company, později General Motors) (pozn. překl.).

16) Viz analýza profesionálních zkušeností 144 hollywoodských producentů a vedoucích produkce v kapitole 12.

Lexikon informací o Hollywoodu ztloustl a stal se impozantním. Kolem samotného pojmu „Hollywood“ se vytvořily předsudky o tom, jaká by filmová kolonie měla být.

„Takřka každý v Hollywoodu je rozvedený.“ Ale analýza 457 případů ukazuje, že 75,6 procenta zřejmě rozvedeno nikdy nebylo.

„Hollywoodští *herci* byli většinou několikrát ženatí.“ Ale analýza 200 herců (bez komparsistů) ukazuje, že 64,5 procenta zřejmě nikdy nebylo rozvedeno.

„Hollywood je nevzdělaný.“ Ale analýza 706 případů ukazuje, že 57,1 procenta obyvatel filmové kolonie chodilo na univerzitu.

„Hollywoodští *producenti* jsou nevzdělaní.“ Ale analýza 121 producentů a vedoucích produkce ukazuje, že 57 procent chodilo na univerzitu, což je vyšší procento než u filmových režisérů (53 procent) a filmových herců (49,8 procenta).

„Filmoví *producenti* pocházejí z Ruska nebo Polska.“ Ale analýza 132 vedoucích produkce a producentů a ukazuje, že jenom 4,84 procenta bylo narozeno v Rusku a Polsku.

„Filmoví herci a herečky si vydělávají přes 50 tisíc dolarů ročně.“ Ale 80 procent herců (bez komparsistů) v Hollywoodu si vydělá méně než 15 tisíc dolarů ročně a 45,1 procenta méně než 4 tisíce dolarů.¹⁷⁾

A tak dále.

To neznamená, že filmoví tvůrci jsou skromně ohodnoceni, ani že se zřídka rozvádí, ani že by měli být chápáni jako intelligence. Jsou ohodnoceni fantasticky, rozvádějí se častěji než je v Americe obvyklé a nejsou to intelektuálové. Ale znamená to, že obecné představy o Hollywoodu, někdy správné a bystré, jsou častěji směšné a lživé.

Pro vznik legendy zvané Hollywood existují historická odůvodnění a ta mnohé vysvětlují. Hollywood nemá žádnou oficiální identitu, od roku 1910 je součástí Los Angeles. Dnes už jen polovina z filmových studií sídlí v Hollywoodu nebo v Los Angeles. Zbytek studií, a většinou se jedná o ta nejdůležitější, je roztroušen v okruhu asi 15 mil.¹⁸⁾ Většina dělníků a řemeslníků, kteří pracují ve studiích, žijí v samotném Los Angeles a Hollywoodu. Ale naprostá většina producentů, hvězd, režisérů a scenáristů – nejvíce ceněná vrstva Hollywoodu – se už dávno přestěhovala. Charakteristické svými obyvateli z filmového průmyslu jsou Beverly Hills, Bel-Air, Brentwood, Holmby Hills, Van Nuys (v San Fernando Valley) a Pacific Palisades. Čtvrť Malibu Beach a Santa Monica na březích Pacifiku jsou přeplněny domy patřícími elitě z království filmu. Pojmem „Hollywood“ budeme nazývat všechna tato místa, společenskou (spíše než zeměpisnou) entitu zvanou filmová kolonie, oblast, kde filmoví tvůrci žijí a pracují.

17) Uvedené údaje jsou převzaty z následujících kapitol, kde jsou analyzovány podrobněji. Viz též Apendixy C, D a E.

18) Následující studia jsou v samotném Hollywoodu nebo Los Angeles: RKO, Paramount (který plánuje nové pobočky jinde), Columbia, skupina United Artists, a kolem se shlukují nezávislí „rychlovka“ producenti, známí jako Poverty Row. Obrovský podnik Warner Brothers, Universal Pictures a Disney Productions leží 5 mil severně od Hollywoodu; pozemek 20th Century-Fox je ve West Los Angeles; Metro-Goldwyn-Mayer v Culver City, několik mil jižně od West Los Angeles a stejně tak i Hal Roach a Selznick Pictures.

Nedávná zpráva Hollywoodské koordinační rady sociálních úřadů (Hollywood Coordinating Council of Social Service Agencies) ukázala paradoxní skutečnosti o komunitě, která se oficiálně nazývá „Hollywood“ a již mnoho návštěvníků chápe jako srdce filmové kolonie.

Snad nejzajímavější věcí [o čtvrti Hollywood] je nesoulad mezi skutečností a obecným povědomím o tom, jak Hollywood vypadá. Ačkoliv má v novinách pověst místa radovánek a flámování, je zde nejnižší kriminalita vůbec a takřka nejnižší kriminalita mládeže ze všech čtvrtí ve městě. Ačkoliv jsou obyvatelé chápáni jako „oslniví“ lidé od filmu, největší část populace tvoří velmi konzervativní usedlíci.¹⁹⁾

Ale šokující reputace Hollywoodu stále přetrvává. Pojďme se podívat na to, kde se toto mínění objevilo a jakou úlohu v tomto exotickém příběhu hraje filmová kolonie.

Kalifornská zlatá horečka v polovině 19. století přivedla do Zlatého státu davy horníků, farmářů, kovbojů, hazardních hráčů, prostitutek a desperátů. Dlouhý čas prosperity vyvrcholil v Los Angeles asi o šedesát let později, když město prošlo velkým rozmachem. Ten začal v roce 1919 a stále ještě trvá. Byl to hned trojitý zlatý důl: ohromný rozvoj filmového průmyslu v Hollywoodu (kde byly první filmy natočeny v roce 1907), nalezení ropy na Long Beach a rozmach obchodu s nemovitostmi v širokém okolí. Bohatství bylo možné získat přes noc. Se spekulanty, ropnými magnáty a kšeftaři s nemovitostmi přišla do této zaslíbené země ještě jiná skupina: staří, nemocní a lidé ve středním věku, převážně ze středozápadu USA. Ti se nepřišli ucházet o mamon, ale chtěli sedět na svých úsporách na slunci a umřít ve stínu své renty a pomerančovníku. Ohromná reklamní kampaň – „Come to California!“ – připoutala ke státu pozornost milionů očí.

„Přijďte do Kalifornie!“ byl slogan, který měl oslovit bohaté. Přitáhl ale i nezaměstnané a lidi bez kořenů. V Kalifornii bylo teplo, levnější život, byla nová a krásná. Los Angeles bylo mladé, expandující město s odvážnou propagací a bezstarostnou atmosférou. Bylo to město rozmachu a zároveň město zábavy. Turisté a návštěvníci proudili branami města.

V davech, které se shlukovaly v Los Angeles, byli drsní muži a povolné ženy, dobrodruzi, dostihoví podvodníci, šarlatáni a blázni těch nejrozmanitějších podob a odstínů. Podvodníci využívali mnohé z těch, kteří sem přišli strávit svůj důchod, defraudanti vyždímali mnohé z těch, kteří přišli investovat své prostředky, „léčitelé“ se napakovali na těch, kteří se přišli léčit, evangelíci utěšovali ty, kteří se nechali oklamat. Jogínští mystici a hinduističtí věštitelé, kteří čtou budoucnost z dlaně, okultní fakíři a drzí podvodníci rychle zakořenili v městě andělů a dobře se jim vedlo. Vynořily se herny a dostihové závody, aby využily klima a prázdninové návštěvníky doufající, že budou mít šťastnou ruku. Bláznivá pověst města se dále rozšířila, a to do města přivedlo další šílené proudy lidí.

A co bylo řečeno o tomto společenství pošetilců, bylo řečeno i o Hollywoodu. Rozdíl mezi novým barbarským pobřežím a filmovou kolonií nebyl nikdy moc jasný. Zřejmě

19) Hollywood Coordinating Council of Social Agencies, výroční zpráva, listopad 1937, s. 2.

ale je, že filmy přitahovaly bizarní lidi a ti se stali součástí losangeleské kultury. Hollywood byl magnetem pro ty, kteří hledali příležitost. Podivní lidé klepali na brány Hollywoodu. Lidé se zvláštními schopnostmi a ještě zvláštnějšími náturami, z vaudevillů přicházeli trpaslíci, tanečníci, akrobaté; z cirkusů jezdci na koních bez sedel, cvičitelé slonů, a polykači mečů. Když poválečná krize roku 1919 zapříčinila úbytek pracovních příležitostí v celé zemi, k davům, které si prošlapaly cestu do Hollywoodu, se připojili polykači ohňů, imitátoři ptačích zvuků a potetované ženy s manželi pod pantoflem. Dvacátá léta 20. století byla desetiletím obrovské migrace.

Trojité rozmach nemovitosti-ropa-film prý přivedl do Los Angeles v letech 1919 až 1929 padesát tisíc děvčat.²⁰⁾ Aby se vypořádali s „dívčím problémem“ a všemi jeho podtexty, začali místní představitelé odhodlaně aplikovat kalifornský zákon o potulce a sebrali každého, kdo měl špatnou pověst. Stala se zajímavá věc: stovky mužů a žen elegantně přelstili zákon (který požadoval, aby podezřelý tulák buď měl u sebe jistý obnos, nebo prokazatelné zaměstnání) tím, že policejním seržantům pevným a přesvědčivým tónem hlásili, že jejich zaměstnání je „komparsista“. Někteří byli opravdu zaměstnání jako komparsisté – den nebo týden – ale většina z nich nikdy nepřekročila brány studia. Všichni ale byli zaznamenáni jako „komparsisté“ v policejních záznamech a národ byl rozechvřen příběhy o tom, jak byly filmové „hvězdy“ chyceny při raziích v nevěstincích nebo na marihuanových večírcích. „Hollywood“, už tak oslnivý symbol, byl povolán do služeb žurnalistické senzacechtivosti. Pojem „Hollywood“ zastřešil patos aurou oslnivosti.

Zprávy o nevkusném životě, který pulsoval v Los Angeles, se šířily po celém světě a bulvární tisk obšťastňoval své příznivce senzačními příběhy a zkreslenými fotografiemi. Abychom Los Angeles nekřivdili, mělo by být řečeno, že město nikdy nemělo nouzi o uštěpačné zraky. Je to přece město, kde jsou kanceláře realitek ve tvaru hlav sfing, restaurace stavěné jako zmrzlinové kornouty a profesionální zarostlí poustevníci křížují obchodní ulice v bederní roušce. Je jednoduché posmívat se městu, v němž ještě nedávno byli policisté přivoláváni, aby odchytili divokého kojota, který sešel z kopců a skotačil na jedné z hollywoodských dopravních tepen.

Nedělní novinové přílohy bývaly oživeny články o „hollywoodských“ šílenostech. Čtenáři, jejichž vlastní životy byly jednotvárné a rutinní, vnímali příběhy o zhýralosti jako novodobý Dekameron. A když Hollywoodu dojdou domorodí podivíni, zbytek země s radostí zaskočí; nedávno policie spěchala do domu Lionela Barrymorea, aby zatkla mladého muže z Kingstonu v Pensylvánii, který se utábořil na přední terase se rčením „Filmové hvězdy jsou šílené“ vyrytým na své hrudi.

Obyvatelé ze středozápadu USA, kteří přišli do Los Angeles, aby zde strávili svůj důchod, a turisté, kteří zde mínili odpočívat, byli uneseni lehkomyšlným životem města. Museli být znepokojeni přeplácanými domy a blyštivými automobily, bezstarostností nočních klubů a exhibicionismem na plážích. Nejvíce ze všeho však nevázaným a opulentním utrácením peněz. Komunita, zcela obydlená lidmi ze zábavního průmyslu, je snadným terčem pro kritiku. Divadelní profese vzbuzovala vždy podezření v myslích

20) Benjamin B. Hampton, *A History of the Movies*. New York : Covici-Friede 1931, s. 210.

moralistů: herectví je ďáblová hra a herci jsou děti zla.²¹⁾ Hollywood se stal synonymem pro Sodomu, turisté neviděli žádné schopnosti, jenom hříchy.

Pro Mefistotela z Los Angeles hrála filmová kolonie roli Galahada²²⁾. Lidé od filmu, mladí, zaplavení penězi, opojení slávou, rebelující a neukáznění od povahy, dali světu záminku k morálnímu pobouření. V letech 1919 až 1924 dav lidí od filmu prošel okázalou érou. A legenda o tom je monstrózní.

Roku 1920 se idolizovaná Mary Pickfordová rozvedla s Owenem Moorem a vzala si idolizovaného Douglase Fairbankse. Z toho se stal *cause célèbre*, nad nímž si lidé pomlaskávali v tisících zapadlých vísek. Nespočet obyvatel bylo v Nevadě rozvedeno, aniž by to vzbudilo národní rozruch. Generální prokurátor Nevady si ale počkal, až byli sezdáni dva nejpopulárnější herci na světě, a pak pohrozil, že anuluje rozvod Pickfordové s Moorem, kvůli „tajné dohodě a podvodu“. Tedy kvůli tomu, že americký miláček nebyl *bona fide* obyvatelem Nevady a že oba akty – rozvod s panem Moorem a svatba s panem Fairbanksem – byly tedy nelegální. Generální prokurátor dosáhl světové publicity pro sebe a Reno, zatímco vlastní obvinění sešlo na úbytě.²³⁾

Roku 1921 se nejdůležitější zprávou pro celý národ stal slavný případ Roscoe („Fattyho“) Arbucklea, v němž šlo o smrt nenápadné dámy jménem Virginia Rappeová při „orgii“ v San Francisku.²⁴⁾ A v závratném sledu následovaly: smrt Wallace Reida „předávkováním“, záhadné úmrtí filmového režiséra Williama Desmonda Taylora (1922), sebevražda Olive Thomasové v Paříži a další dvacítku méně důležitých *contretemps*. Špatná pověst Hollywoodu se roznesla po celém světě.

Na hlavní město filmu se snesly čtyři milovníků drbů a pomluv. Hloupé eskapády byly nafouknuty do temných orgií, krásné dívky byly prý przněny v ateliérech, každou hodinu měly být konzumovány oceány alkoholu a – jak se tvrdilo – závislost na drogách byla tak častá jako revma. Když už se vyčerpaly informace o Arbuckleovi, Reidovi a Taylorovi, vřítily se na titulní stránky fotogenické a bezvýznamné „herečky“ se svými necudnostmi a byly ukazovány jako důkaz místní prostopášnosti. Aktivita dam, které se shlukly v Los Angeles z jiných důvodů, než byl film, sloužily jen jako další voda na mlýn hororových příběhů. „Senzacechtiví novináři na volné noze [psali]: ‚Tři krásné filmové hvězdy byly zatčeny ve vykřičeném domě‘, nebo ‚Krásná hvězda filmového plátna byla

21) Hollywood také sloužil jako obětní beránek pro tradiční a známé sváry: například vesnického proti kosmopolitnímu. Uvědomme si, že slovo „hypocrite“ je odvozeno z řeckého slova pro herce, hypocrites („odpovědník“ – herec, který odpovídá chóru). Osvícený Solón zažaloval Thespise, zakladatele herectví, na základě toho, že ztělesňování rolí je forma veřejného podvodu, a je tudíž aktem otevřeně nemorálním. V Bostonu samotné slovo „divadlo“ bylo chápáno jako neřestné ještě za minulé generace a samurajové novodobé společnosti nakonec našli způsob, jak ochránit divadelní scény eufemistickou strategií – tím, že je nazvali „muzea“. Will Durant, *The Life of Greece*. New York : Simon and Schuster 1939, s. 232–233; John King Van Rensselaer (ve spolupráci s Frederikem Van de Water), *The Social Ladder*. New York : Holt 1924, s. 147.

22) Sir Galahad patřil k rytířům krále Artuše; byl jedním ze tří, kteří našli svatý Grál (pozn.překl.).

23) B. B. Hampton, c. d., s. 285; viz též Claude Archer Shull, *The Suitability of the Commercial Entertainment Motion Picture to the Age of the Child*. Disertační práce, Stanford University, září 1939.

24) Podle těch, kteří měli o tomto slavném případu informace z první ruky, slečna Rappeová zemřela kvůli chronické pánevní chorobě. Informace získaná od jednoho tehdejšího novináře ze San Franciska; a též B. B. Hampton, c. d., s. 284–287.

přítomna přestřelce na divoké gin party²⁵⁾. Ovšem jen v několika málo podobných případech šlo o důležité osobnosti.²⁵⁾ Každý herec, režisér a scenárista v Hollywoodu byl latentně podezřelý. Toto pátrání bylo podobně extravagantní jako předchozí nekritické zbožňování.

Útok na hollywoodskou morálku byl záměrně přiživován evropskou propagandou. To je důležitá skutečnost, o níž se takřka nic neví. Hollywood byl terčem obvinění, které pocházelo z evropských zemí: z evropských továren, od filmových producentů a vládních agentur. Ti, co zastupovali evropské filmové zájmy, toužili obnovit svůj vlastní průmysl po první světové válce, během níž byla jejich produkce skoro zastavena. Museli proto prolomit téměř monopolní postavení amerického filmu na domácím i světovém trhu. Zahraniční továrny ovšem také zjistily, že americká rádia, nábytek, psací stroje, automobily a móda mají rostoucí vliv na evropských trzích. Francouzi, Němci, Italové a Angličané totiž v hollywoodských filmech viděli mezi vši tou nádherou americké zboží a vycházeli z kin s jasným pro-americkým vkusem. Evropský trh tušil novou hrozbu od Yankeeů a volal o pomoc. Některá vládní tisková oddělení zahájila vychytralou kampaň proti americkým snímkům (a americkému zboží) tím, že ostře kritizovala hollywoodskou morálku.²⁶⁾ Tento záludný útok byl obzvláště silný v zemích s rozsáhlou katolicky nebo luteránsky orientovanou populací. Kde tato taktika neuspěla, vznášela se obvinění proti zákeřným americkým byznysmenům, kteří, v údajné snaze zahnat do úzkých mezinárodní trh, kuli prý pikle a nastrkovali své zboží do hollywoodských filmů, aby je pak rozvezli do všech zemí světa jako trojské koně.

Dynamická povaha a průraznost poválečné Ameriky jen pomohly dotvořit „dábelský“ obraz Hollywoodu. Nechvalně proslulá „svoboda“ *post-bellum* umění a literatury byla vyjádřena erotickými divadelními hrami, knihami a písněmi, které proletěly svět a šokovaly starší populaci. Nebylo žádným překvapením, že filmový průmysl, závisející hlavně na masové přitažlivosti, produkoval jak na běžícím páse řadu filmů, které poskytovaly jen málo prostoru pro představivost a ještě méně pro své dobré jméno. Už tak špatná pověst Hollywoodu byla jen utvrzena filmy, které tam vznikaly.

V letech 1920 až 1922 se duchovní, kněží, rabíni, pedagogové, členky klubů a různí reformátoři Ameriky spojili v útoku, jenž zatřásl filmovým průmyslem. Rezoluce zavrhu-
jící hříšnost ve filmech byla schválena Jižní baptistickou konferencí (Southern Baptist Conference), Ústřední konferencí amerických rabínů (Central Conference of American Rabbis), Generální federací ženských klubů (General Federation of Women's Clubs), římskokatolickými, episkopálními, metodistickými a křesťanskými organizacemi.²⁷⁾ Jen během roku 1921 bylo podáno takřka sto cenzurních návrhů v 37 státech a ve 33 z nich nebyly tyto návrhy úspěšné.²⁸⁾

25) B. B. Hampton, c. d., s. 287.

26) Tamtéž, s. 352–361.

27) C. A. Hull, c. d., s. 103–104, 111, 343.

28) Senátor Gore a poslanec Herrold předložili v kongresu návrh zákona, který měl zakázat dovoz a promítání filmů, v nichž se objevovali „bývalí vězni, desperáti, bandité, vlakoví a bankovní lupiči nebo psanci“. Poslanec Appleby podpořil návrh zákona který měl vytvořit federální filmovou komisi, jíž by se předaly všechny filmy z vnitrostátního trhu. Obě opatření byla odmítnuta. C. A. Hull, *Wid's Year Book*. New York : Wid's Films and Film Folk, Inc. 1921, s. 191.

Poté, co producenti sami neuspěli ve svých dřívějších pokusech „vyčistit“ filmy,²⁹⁾ a jako výsledek vzrůstajícího tlaku zvenčí, byla roku 1922 založena organizace Motion Picture Producers and Distributors of America (Američtí filmoví producenti a distributoři). Prezidentem byl s platem sto tisíc dolarů ročně (ten byl později zvýšen na sto padesát tisíc dolarů³⁰⁾) jmenován Will Hays, předseda Republikánské národní rady (Republican National Committee) a ministr pošt za funkčního období Warrena G. Hardinga. Tato organizace se brzy stala známá jako „Haysův úřad“. Filmová kolonie a samotné filmy se staly objektem dlouhodobé organizované čistky.

Hollywoodští producenti si najali detektivy, aby prošetřili jejich studia a zaměstnance. Soukromý život filmové kolonie se na týdny přemístil do hlášení tajných agentů. Celkově byly výsledky zklamáním. Jen poměrně málo prvořadých herců, producentů nebo režisérů bylo usvědčeno z provozování neřestí dostatečně odlišných od těch, které praktikovala celá společnost. To nemohlo vést k žádným drastickým opatřením. Nejneúspěšnější kronikář filmového průmyslu, Benjamin B. Hampton, odhadl, že asi půl tuctu osob „závislých na divokých večírcích“ zmizelo z filmů.³¹⁾ Autor této knihy považuje tuto cifru za příliš umírněnou.

Komparsní katalogy byly pročesávány, aby se vyškrtly dámy s pochybnou pověstí. Byly ustanoveny Central Casting Bureau a Call Bureau za účelem vytvořit jasný systém konání konkurzů, a snížit tak pokušení ze stran jednotlivých osob. Určití herci a herečky, známí svou homosexuální orientací, se vytratili ze scény. Jisté románky se pod tlakem producentů přeměnily na svazky manželské. Podezřelé černé ovce byly vyhozeny, dočasně propuštěny, nebo dostaly ultimátum a musely se polepšit. Každá smlouva obsahovala „morální klauzule“, které byly využívány jako zbraň při předtuše nějakého skandálu. Na jejich základě mohlo totiž studio propustit zaměstnance při prvním náznaku nějakého morálního pochybení. Ctnosti a výhody bezúhonnosti byly vychvalovány představiteli studia v dlouhých sentimentálních apelech na „rozumné“ chování. Poprvé za existenci Hollywoodu nebyla proslulost výhodou, ale začala být na obtíž. Heslem dne, kdy hřích a výdělek byly formálně rozvedeny, se stala zdrženlivost.

Obvykle bylo dobré chování vynucováno nemilosrdnými čůčkami filmové kamery, která vždy zaznamenává slova usvědčující z neřesti, zlovyku nebo z pouhé lehkomyšlnosti, jakou je přejídání. Ambice a podnikatelská rozvážnost vytvořily z losangeleské filmové kolonie skupinu opatrných lidí, kteří dvakrát váhají, než udělají něco, co by mohlo snížit jejich výdělečnost.³²⁾

Pilíře špatné pověsti Hollywoodu byly odstraněny. Dny velkorysého opovrhování morálkou byly u konce. Ale legenda stále žila.

* * *

29) Zejména National Association of the Motion Picture Industry (Národní asociace filmového průmyslu), která přijala 5. 3. 1921 třináctibodový morální kód.

30) Terry Ramseye, *A Million and One Nights*. New York : Simon and Schuster 1926, sv. 2., s. 816.

31) B. B. Hampton, c. d., s. 296.

32) Tamtéž.

Bláznivé, opulentní dny Hollywoodu jsou už pasé. Ve filmové kolonii vzrůstá vážnost a snad i důstojnost. Herci jsou zběhlejší ve svém umění a méně oslniví ve svém chování. Scenáristé se vzdělávají ve svém oboru a jsou méně choulostiví na svou profesi. Režiséri si už prošli obdobím „megafon-a-zuřivost“ a chtějí být ceněni za svůj talent a ne za svou bezohlednost. Vedoucí produkce a producenti mají méně pochopení pro šarlatány a i když efektivnost stále zůstává záhadným a vzdáleným snem, klesá tolerance k té extravaganci, které chybí vkus i účel. V celém Hollywoodu vzrůstá cit pro dovednost, stoupá ocenění zásluh spíše než okázalosti, zvyšuje se touha a snaha po integritě.

Howard Barnes kdysi řekl, že filmy jsou „spící obři umění“. Není potřeba, aby se nad míru styděla za své výrobky komunita, která vyprodukovala během bezmála dvou let filmy jako: FANTAZIE, OBČAN KANE, HROZNY HNĚVU, NA VĚTRNÉ HŮRCE, ABRHAM LINCOLN, NAŠE MĚSTEČKO, REBECCA, JIH PROTI SEVERU, ZÁZRAČNÁ KULIČKA DOKTORA EHRLICH A SVĚTLA PŘÍSTAVŮ.³³⁾ Stojí za upozornění, že když přemýšlíme nad Hollywoodem, máme sklony myslet na hollywoodské *nejhorší* nebo průměrné filmy. Ale když přemýšlíme nad knihami nebo časopisy, nad divadelními hrami nebo malbami, vzpomeneme si jen na ty uznávané, na brak jsme zapomněli. Fascinace médiem filmu je tak silná, že i ti z nás, které by nikdy nenapadlo si přečíst třeba román *Faith Baldwin*, se nezdrahají jít na filmové adaptace Baldwinových děl. Lidé, kteří čtou *Atlantic Monthly*, také chodí na filmy s bratry Marxovými. Ale kdo z těch, kteří chodí na filmy s bratry Marxovými, četl kdy něco složitějšího než *True Confessions*? Historie umění je historií jeho mistrů, není historií jeho břídilů. Kdyby byly filmy hodnoceny podobnými kritérii, pochopili bychom, proč roku 2000 historici mohou klidně napsat: „Ve čtyřicátých letech 20. století zažil Hollywood renesanci. Takové filmy jako OBČAN KANE, HROZNY HNĚVU, NAŠE MĚSTEČKO...“

Roku 1939 vyprodukovalo osm hlavních studií v Hollywoodu celkem 376 filmů. Ten samý rok bylo v USA vydáno 1 133 nových beletristických knih.³⁴⁾ Pro vydání knihy je potřeba jeden spisovatel a skromná tiskárna. Pro natočení filmu je potřeba nejméně 276 uměleckých řemesel a náklady jsou závratné. (Ačkoliv i legenda o tom, že většina filmů stojí víc než milion dolarů, je klamná.) Šest hlavních studií v Hollywoodu zpřístupnilo své údaje o výdajích za filmy autorovi této knihy. Analýza prokázala, že 251 filmů, vyrobených těmito studií za rok, spadá do následujícího modelu:

Náklady na film (v dolarech)	Množství filmů	Procenta z celku
více než 1 000 000	19	7,6
500 000 – 1 000 000	60	23,9
250 000 – 500 000	40	15,9
méně než 250 000	132	52,6
Celkem	251	100

33) Z knih a divadelních her, které byly předlohou pro tyto filmy, bylo pět dílem spisovatelů oceněných Pulitzerovou cenou, tři z nich byly originální scénáře.

34) *Publishers' Weekly*, cit. dle *World Almanac*, 1941, s. 556.

Jinými slovy, takřka třetina filmů stála méně než půl milionu dolarů a polovina hollywoodských filmů stála méně než čtvrt milionu dolarů.³⁵⁾

Tak vysoké náklady jsou možné jen díky tomu, že Hollywood disponuje ohromným množstvím zákazníků. Hollywood se musí neustále snažit uspokojit publikum, které, jenom na území USA čítá více než padesát milionů lidí týdně. (Jinak by Hollywood musel zredukovat své výdaje k nepoznání, což by znamenalo provést revoluci v hvězdném i produkčním systému a zapomenout na dravé soutěže talentů a témat – a tehdy by mohlo zasáhnout ministerstvo spravedlnosti.) Kvůli publiku takových gigantických rozměrů se Hollywood na rozdíl od vydavatelů knih, redaktorů časopisů či producentů divadelních her musí přizpůsobit myšlení odpovídajícímu jak šestiletému, tak šedesátiletému divákovi, jak úředníkům, tak studentům teologie, jak číšnicím, tak šlechticům.³⁶⁾

Hollywoodský problém se začne vyjasňovat, jestliže se zamyslíme nad vkusem a tlaky trhu, který je tak ohromný a rozmanitý. Celková produkce filmů sice nesnese srovnání s celkovou produkcí Divadelního sdružení (Theater Guild), nebo redakcí na Madison Avenue, ale dá se lehce srovnat s celkovou produkcí zábavných časopisů. Produkce filmů je rozhodně kvalitnější než komiksy. Co se týče rozhlasu, je to jen a jen na čtenáři, aby rozhodl, zda je průměrný film banálnější než průměrná rozhlasová relace. Hollywood je orientován na masový trh, ale nemůže použít *metod* masové produkce. Každý film je jiný a představuje specifické nároky. Ti, kdo říkají, že filmy jsou pouhé variace na téma: chlapec potká dívku, chlapec ztratí dívku, chlapec získá dívku, by určitě netvrdili, že symfonie jsou jen nové kombinace těch samých zvuků.

Legendární Hollywood byl zatracen. Když už ne kvůli ničemu jinému, tak pro ohromné ekonomické částky, které byly v sázce. Hollywood musel vyrobit tisíce filmů pro miliony lidí v desítkách zemí. Nemůžete provozovat továrnu ani studio v cirkuse se třemi manéžemi, který patří bratrům Ritzovým. Požadavky filmového průmyslu ovlivnily filmovou kolonii a problém „prodat výrobek“ nahradil ve filmovém průmyslu původní problém „báječně se bavit“. Hollywood byl víceméně přinucen obrátit pozornost od příběhů z *Tisíce a jedné noci* ke společnosti Dun & Bradstreet³⁷⁾ a honba za ziskem byla upřednostněna nad snahou nabídnout potěšení a zábavu. A možná, že šlo už pouze o zisk.

Hollywood se neustále honosí množstvím egocentriků, bláznů, polo-vzdělanců a osob mimořádně protivných. Život Hollywoodu je stále synkopovaný. Nesmyslnosti filmové produkce by i dnes dokázaly zaplnit hodně veselou knihu. Nějaký zlomyslník může sesbírat fakta a zábavné historky, aby propůjčil věrohodnost i bizarnějším vyprávěnkám o Hollywoodu a někdo může citovat producerská přereknutí, která upomínají na Renanův bonmot o pyšných rodinách francouzské společnosti: „Jejich ignorance dokáže člověku poskytnout letmý pocit nekonečnosti.“

35) Těch šest studií bylo: Loew's Inc. (MGM), 20th Century-Fox, Warner Brothers, RKO Radio, Universal Pictures a Columbia. Údaje jsou z roku 1938. Pro úplnější seznam produkčních nákladů viz Appendix B.

36) R. C. Sherriff, autor hry *Journey's End*, řekl roku 1941 při svém proslovu na konferenci Svazu spisovatelů (Authors's League), že jeho hra, která se uváděla rok a půl ve vyprodaných divadlech, by se musela uvádět třicet let, aby počet divadelních návštěvníků dosáhl počtu filmových diváků, kteří viděli filmovou adaptaci.

37) The Dun & Bradstreet Corporation je společnost poskytující obchodní informace (pozn. překl.).

Je jeden producent, který chodí ve své kanceláři bos a trvá na tom, že v každém filmu musí přicházející manžel pokaždé políbit svou ženu na čelo „jinak publikum neuvěří, že jsou sezdání“.

Jeden titán pronesl, že melodrama „musí být plné letadel“. („Pokud ještě letadla nebyla vynalezena, musí být plné automobilů.“)

Je jeden muž, který hodnotí všechny příběhy podle toho, nakolik se podobají jeho ideálnímu vyprávění: „Příběh o dvou bratrech, kteří milují to samé děvče, nebo o dvou sestrách, které milují toho samého chlapce.“

Je jeden filozof, který byl přesvědčen: „Nemůžeš točit filmy o sezdáných lidech. Ti, co jsou sami sezdání, je nemají rádi a ti, co jsou svobodní, nestojí o to, aby jim někdo kazil iluze.“

Je jeden vedoucí produkce, který utratil dvacet tisíc dolarů k přípravě opravného natáčení celé scény, protože jedna z postav užila slovo „lomož“: „Publikum nebude rozumět slovu „lomož“.“

Je jeden producent který, když mu sdělili, že stavba scény bude stát čtyřicet tisíc dolarů, bědoval: „Čtyřicet tisíc sem, čtyřicet tisíc tam. Řekněme, že to souhlasí.“

Ale v Hollywoodu jsou ještě jiní: muži velkého rozhledu a sem tam i duchaplnosti, schopní dramaturgové, muži s touhou přenést své vize na plátno.

Kdo je soudný v hledání faktů sahajících dále než k posledním pikantním historkám o hollywoodském šílenství, souhlasil by s Douglasem Churchillem z newyorských *Times*:

hodně toho ve městě vzbuzuje respekt. Na každých deset lumpů a šilenců připadá jeden zručný řemeslník. Hollywood je rozhodně přeplněn postavami (...), které tvoří nejabsurdnější podívanou pro oči americké veřejnosti. Tyto postavy určité převládají. Ale ti schopní producenti, scenáristé, režiséři, herci, kameramani, šéfové propagace, maskéři a další řemeslníci stovek různých profesí, kteří mají odpovědnost za to nejlepší, co se objeví na plátně, jsou svědomití a talentovaní muži a ženy, kteří by vynikali v jakékoliv společnosti. Jsou ale v menšině a lotrové a pozěří dominují na scéně – a to je příčinou pověsti celého průmyslu.³⁸⁾

Následující kapitoly jsou trochu jako pitva, protože se zabývají filmovou kolonií v letech 1938 až 1941. To byl zřejmě konec prosperujícího a marnotratného období Hollywoodu; byl to asi poslední dramatický záchráně prosperujícího a marnotratného světa. Dnešní Hollywood je vágní a nejistý, protože pociťuje nové trendy, nebo alespoň jejich blížící se vliv.

Většina zahraničních filmových trhů je nedostupná a v zemích, kde hollywoodské filmy nejsou přímo *verboten*, jsou výnosy amerických filmových společností zmražené a zabavené. Náklady na natáčení filmů prudce stouply a dosáhly tak neudržitelné úrovně, že je na obzoru radikální řez.³⁹⁾ Platy filmových hvězd a producentů, režisérů a scenáristů

38) Douglas Churchill – Frank S. Nugent, Graustark. In: Hanson W. Baldwin – Shepard Stone (ed.), *We Saw It Happen*. New York : Simon and Schuster 1939, s. 113.

39) Celkové produkční náklady Hollywoodu v roce 1921 byly 77 397 000 dolarů; do roku 1937 vzrostly na 197 741 000 dolarů. Roku 1934 byly průměrné náklady na film v jednom studiu, jehož záznamy byly analyzovány, 488 063 dolarů; o čtyři roky později to bylo 715 634 dolarů. *Statistical Abstract of the United States*, 1940, s. 864. Více údajů naleznete v Appendixu B.

dosáhly vrcholu a odtud je možné jen klesat. Nápor daňových zákonů vytvoří větší a větší propasti v hollywoodském sídle. Prosazení antitrustových zákonů už zpochybnilo – ačkoliv jen do jisté míry – starou strukturu garantovaných trhů a obchodních smluv, které po léta ochraňovaly osm hlavních filmových studií před následky jejich pádu. Vzrůstající počet vedoucích produkce, kteří nejsou vyškolení ve filmové výrobě, ale v uvádění divadelních her a v distribuci filmů, jsou předzvěstí budoucnosti. Díky své pozici a moci přepracují jednotlivá sdružení (herci, režiséři, scenáristé) a odbory podmínky práce v Hollywoodu a vztahy mezi zaměstnancem a zaměstnavatelem. Vnitřní krize, které zasáhly filmové korporace, musí jeden den zaútočit i na zaměstnance a na většinu principů filmové tvorby. Počet filmů vyráběných v Hollywoodu je tak zbytečně vysoký, že až vymizí dvojprogramy (a to se stane), náhlá nezaměstnanost pokosí řady filmových tvůrců.⁴⁰⁾

Historický vliv New Dealu pocítí v Hollywoodu, stejně jako i v jiných oblastech naší země, skrze neosobní zásahy zákona a skrze nahromaděné tlaky veřejného zájmu, přizpůsobené očekávání nových spravedlností v přerozdělování jistot, bohatství a prestiže. Dědictví druhé světové války musí hluboce zasáhnout svět, v němž žijeme, a Hollywood (k neutuchajícímu překvapení některých jeho obyvatel) není nic jiného než malinká část tohoto světa. Jenom ti krátkozrací a beznadějně naivní mohou věřit, že Hollywood, který se právě chystáme prozkoumat, bude pokračovat v tradici a duchu Hollywoodu, který už se stal legendou.

Přeložila Petra Dominková

Přeloženo z anglického originálu:

Leo C. Rosten, *Hollywood: The Movie Colony, the Movie Makers*.

New York : Harcourt, Brace 1941, s. 3–31.

Citované filmy:

Abrham Lincoln (Abe Lincoln in Illinois; John Cromwell, 1940), *Cestou hádek* (Disputed Passage; Frank Borzage, 1939), *Čaroděj ze země Oz* (Wizard of Oz; Victor Fleming, 1939), *Fantazie* (Fantasia; James Algar, Samuel Armstrong, 1940), *Hrozný hněvu* (The Grapes of Wrath; John Ford, 1940), *Chlapec potká dívku* (Boy Meets Girl; Lloyd Bacon, 1938), *Jednou za život* (Once in a Lifetime; Russell Mack, 1932), *Jih proti Severu* (Gone With the Wind; Victor Flemming, 1939), *Kanadská jízdní policie* (Northwest Mounted Police; Cecil B. De Mille, 1940), *Na větrné hůrce* (Wuthering Heights; William Wyller, 1939), *Naše městečko* (Our Town; Sam Wood, 1940), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Remorkér Annie zase vyplouvá* (Tugboat Annie Sails Again; Levis Seiler, 1940), *Světla přístavů* (The Long Voyage Home; John Ford, 1940), *Virginia City* (Michael Curtiz, 1940), *Zázračná kulička doktora Ehrlicha* (Dr. Ehrlich's Magic Bullet; William Dieterle, 1940).

40) Roku 1936 bylo v Hollywoodu 20 tisíc komparsistů, o rok později 11 tisíc. Dne 5. 8. 1940 bylo ve sdružení filmových herců (Screen Actors Guild) – a tedy v Hollywoodu – zapsáno 6 534 komparsistů poté, co dva tisíce z nich bylo vyřazeno ze seznamu spolku, protože se zpozdili o 90 nebo více dní v placení členských příspěvků, které přišly na pěticent denně. *The Screen Actor*, září 1940, s. 8.

Poznámka o autorovi a jeho knize:

Jméno **Leo Rosten** (1908–1980) bývá ponejvíce připomínáno v souvislosti s literární postavou pana Kaplana, tedy H*Y*M*A*N*A K*A*P*L*A*N*A, frekventanta newyorské Večerní přípravné školy pro dospělé. Už méně je známo, že tvůrce tohoto vždy usměvavého žáka s dvěma plnicími pery v náprsní kapse svého saka napsal rovněž jedny z prvních sociologických studií o mediálních profesionálech. Nejprve šlo o důkladnou sondu do života washingtonských dopisovatelů (*The Washington Correspondents*. New York: Harcourt, Brace 1937), druhou pak byla práce věnovaná lidem z filmové kolonie, takzvaným *movie people*, kteří stvořili pojem Hollywood.

Výše uvedený překlad je úvodní kapitolou do Rostenovy pozoruhodné analýzy, na níž pracoval téměř tři roky společně s jedenácti asistenty. Přes dva roky tento tým vyhodnocoval na dvanáct tisíc dotazníků různých typů, přičemž vyzpovídal 4 200 producentů, herců, režisérů, scenáristů, kameramanů, střiháčů a zástupců dalších filmových profesí. Tým badatelů měl k dispozici důležité archivní i interní materiály všech nejvýznamnějších hollywoodských studií, prozkoumal pestrou škálu časopisů zaměřených na show business, a zároveň po dobu výzkumu žil uvnitř filmové kolonie, takže mohl získat řadu informací i postřehů doslova z první ruky.

Rostenova hollywoodská „pitva“, jež coby kniha vyšla na podzim roku 1941, nedlouho před vstupem Spojených států do druhé světové války, je rozdělena do tří částí. V první z nich tato syntéza systematicky vedených průzkumů zachycuje život, zvyky a způsoby, mravy a hodnoty prosazované v širším společenství lidí, jejichž údělem se stal film, film jako produkt vyráběný v určité lokalitě. Už samotné názvy kapitol napovídají mnohé: Legenda zvaná Hollywood, Filmová kolonie, Filmová elita, Velké peníze, Eros v Hollywoodu, Politika v Hollywoodu, Boj o prestiž, Noční život bohů, O mramorových halách, Koně, dárky a pověry. Druhá část studie, zaměřená na čtyři hlavní filmové profese – producenty (těm jsou věnovány hned dvě kapitoly), režiséry, scenáristy a herce, podrobně dokresluje vzor a charakter komunity soustředěné pod nápisem Hollywood. Třetí část, příznačně nazvaná Dlouhá ruka Hollywoodu, obsahuje úvahu nad vlivem Hollywoodu a jeho filmů ve světě. Poté následují rozsáhlé přílohy, které mimo jiné údaje zahrnují například i přehled plemen psů či typů jachet oblíbených v hollywoodské filmové kolonii nebo nejvyhledávanější místa odpočinku filmových tvůrců.

Tyto zdánlivě okrajové informace jen pochopitelně završují precizní sociologickou práci, v níž legendarizovaný Hollywood ožívá na nezpochybnitelném empirickém pozadí. Navíc se Rostenova kniha, i po tolika letech od jejího vydání, dá číst tak, že je jednomu až eumoiricky – jak by řekl pan Kaplan.

Články

„DOČASNÍ OBČANÉ AMERIKY“

*Kulturní obavy a průmyslové strategie
při amerikanizaci evropského filmu*

Richard Maltby – Ruth Vaseyová

*Film bývá často nazýván „mezinárodním jazykem“.
Možná že nástup zvuku poněkud oslabil sílu tohoto výroku,
film však i nadále zůstává mezinárodním problémem.¹⁾*

Jestliže měl film po první světové válce někdy hovořit „mezinárodním jazykem“, byli průmyslníci amerického filmu rozhodnutí, že to bude ekvivalent americké angličtiny. Americký filmový obchod se od roku 1916 internacionalizoval mnohem rozsáhleji než kterákoli jiná národní kinematografie, takže v roce 1932, kdy britská zpráva o filmu v životě národa *The Film in National Life* prohlásila film za „mezinárodní problém“, nebylo vůbec nutné dodávat, že tímto problémem je Hollywood a jeho všeprostupující amerikanizace ostatních národních kinematografií a kultur, z nichž tyto kinematografie vyrůstaly. Texty v tomto sborníku²⁾ z různých stran popisují úsilí, jež americký průmysl vynakládal, aby si ve dvacátých a třicátých letech udržel svoji nadvládu, i pokusy evropských filmových průmyslů této nadvládě vzdorovat. Zápas mezi filmovou Amerikou a filmovou Evropou byl v první řadě soubojem průmyslů, současně se ale projevovaly i obavy, které byly mnohem ideologičtějšího rázu. Buržoazní komentátory namnoze znepokojovalo potlačování původních kulturních a zvláště pak národních identit a tyto obavy byly nejednou přizívány i mluvčími evropského filmu usilujícími o prosazení restriktivních ekonomických strategií a politiky obhajujícími tržní omezení. Přítomná studie chce prozkoumat okolnosti těchto debat, především momenty, kdy se dotýkají otázek morálky a kulturní identity, a nabídnout kontext, do nějž bude možné souboj mezi filmovou Evropou a filmovou Amerikou zasadit. Druhá část studie se zaměřuje zejména na přechod ke zvuku, takže celé toto pojednání může rovněž sloužit jako úvod k dalším příspěvkům v této knize, jež podrobněji zkoumají specifické problémy, jaké pro mezinárodní směnu filmů představoval synchronizovaný dialog a mluvená řeč.

1) *The Film in National Life: Being the Report of an Enquiry Conducted by the Commission on Educational and Cultural Films in the Service which the Cinematograph May Render to Education and Social Progress*. London : Allen and Unwin 1932, s. 26.

2) Andrew Higson – Richard Maltby (eds.), „Film Europe“ and „Film America“. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter : Exeter University Press 1999.

Nástup zvuku vyhrotil problémy kulturní identity nastolené mezinárodním obchodem s filmy a přiměl producenty, diváky i vlády k přehodnocení vztahu k tomuto médiu i ke skutečnosti americké nadvlády. Kvótová legislativa a případy mezinárodních koprodukcí nastolily již v průběhu dvacátých let otázky ohledně toho, co utváří produkt národní kultury, ale zavedením zvuku získaly tyto otázky na naléhavosti. Ozvučení filmů vyvolalo kulturní obavy všude, nevyjímaje Spojené státy, kde byla otázka regulace průmyslu předmětem živých debat po téměř celé období třicátých let. K těmto americkým obavám, zdali Hollywood odpovídá tomu, co jeden z výzkumů Paynovy nadace³⁾ nazval „morální normy“, připojili Evropané své znepokojení nad přiměřeností amerických norem kulturní konformity. Zvuk v bezprostředně materiálním smyslu filmy standardizoval, ubral jim na tvárnosti a omezil jejich kulturní adaptabilitu.⁴⁾ Americkou identitu Hollywoodu bylo najednou slyšet, a když fanoušci začali napodobovat hollywoodské řečové vzorce, začal být slyšet i její dopad. Zvuk přiměl Hollywood k tomu, aby se konfrontoval s kulturní a jazykovou různorodostí svého mezinárodního obecnstva; pro ty členy evropských kulturních elit, které již od filmu odcizoval jeho mechanický modus reprodukce, znamenal zvuk další *Verfremdungseffekt*.

Tato „amerikanizace světa“ představovala ale komplikovaně oboustranný proces. Zákonem dané definice toho, co je „národní“, snadno podléhaly komerčním taktikám: britský zákon o kinematografii (British Cinematographic Act) z roku 1927 například určoval, zdali lze film počítat jako „britský“ ne na základě kulturních kritérií, nýbrž podle podílu mzdových nákladů vyplacených britským státním příslušníkům. Podobně ani komerční taktiky, které se snažily národní identitu filmu obejít, nedosáhly vždy zamýšleného efektu, jak ukazují dějiny evropských mezinárodních koprodukcí a investice Hollywoodu do jazykových verzí (*multiple-language versions*). Možná nejdůležitější ze všeho bylo, že se Hollywood svým publikům nejevil jako národní kinematografie. Nataša Đurovičová shrnuje argumenty producentů B. P. Schulberga a Josepha Schencka z poloviny dvacátých let a ukazuje, že prezentovaly americkost nikoli jako specifický národní jev, ale „jako samotný znak univerzálního lidského vývoje, jemuž podřizovaly veškerá lokální oběživa kulturní směny, jako bezedný tavicí tyglík zvyklostí, národů a tříd“.⁵⁾ Filmová Amerika prezentovala sama sebe ne jako geografické území, ale spíše jako území imaginární, které se záměrně nabízelo k přijetí v nejrozličnějších kulturních kontextech. Geografická poloha Hollywoodu byla vždy čímsi nepostižitelným: Amerika, jak ji prezentovaly americké filmy, byla pro obyvatele města Des Moines (hlavní město státu Iowa) nebo Atlanty (hlavní město Georgie) stejně imaginární jako pro obyvatele Bruselu či Budapešti.⁶⁾

3) *Payne Fund Studies* – přelomová série empirických výzkumů dopadu filmů na děti a mládež, které v letech 1929–1932 v USA realizoval široký tým sociologů, psychologů a vychovatelů za finanční podpory soukromé dobročinné nadace The Payne Fund (pozn. red.).

4) Alan Williams, *Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema*. In: Rick Altman (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*. New York : Routledge 1992, s. 128–129.

5) Nataša Đurovičová, *Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929–1933*. In: R. Altman (ed.), c. d., s. 11.

6) Pro rozsáhlejší pojednání na toto téma viz Ruth Vasey, *The World According to Hollywood, 1918–1939*. Exeter : University of Exeter Press 1997.

V roce 1935 vydal Angličan major Rawdon Hoare, bratranec ministra zahraničních věcí v Indii, knihu s názvem *This Our Country*. V ní vypráví, jak ho u jedné čerpací stanice na předměstí Londýna obsluhoval pumpař, který v řeči napodoboval americký přízvuk. Major, jehož vnímání bylo zbystřené kulturním konzervatismem, z příhody vyvodil toto:

Mocný vliv filmu proměnil tohoto mladíka z londýnské čtvrti East End v něco, co není ani ryba ani rak – zbavil jej řady dobrých vlastností obyvatel této části Londýna, ale zároveň zoufale selhal, když mu měl vtisknout onen americký punc, po kterém mladík tolik toužil. Jde jen o jednoho z milionů lidí, kteří celým svým životem propadli vlivu amerického filmu. Co dobrého z toho všeho může plynout pro Anglii? Zvedne se vlna patriotismu? Vzroste touha udržet naši velkou říši pohromadě? Pochybuji. Ale zcela jednoznačně tím vzniká nové pokolení mladých všech tříd, jejichž životní zkušenost je z velké části založena na drásavých a nezřídka nechutných příbězích amerických filmů.⁷⁾

Takové argumenty o kulturním vlivu Hollywoodu tvořily součást vše prostupujícího pan-evropského diskursu antiamerikanismu, rozšířeného mezi evropskými kulturními elitami; toho, co André Visson nazval „základním předsudkem evropské intelektuální elity vůči americkému pojetí ‚obyčejného člověka‘ (*common man*)“.⁸⁾ Či možná obyčejné ženy: jeden konzervativní poslanec v debatě dolní sněmovny o legislativě filmového průmyslu v roce 1927 citoval článek z *Daily Express* prohlašující, že britští diváci „americky hovoří, přemýšlejí i sní. Máme několik milionů lidí, většinou jsou to ženy, kteří jsou de facto dočasnými občany Ameriky.“ Komentáře tohoto typu byly intelektuálně mdlými, ale urážlivými odrazy toho, co Patrick Brantlinger označil jako „negativní klasicismus“ konzervativních kulturních teoretiků, kteří

mají sklon vidět masovou kulturu jako něco mechanického, opak organického, sekulárního, opak posvátného, komerčního, opak svobodného a nepodmíněného, plebejského, maloměšťáckého a vulgárního, opak aristokratického a „ušlechtilého“; je podle nich založena na soukromých zájmech, ne na vysokých ideálech, a dovolává se v lidech těch nejhorších pudů; není trvalá, ale laciná a podřadná a je městská, byrokratická a centralizovaná, místo aby měla blízko přírodě, společenství a aby byla individualizovaná.⁹⁾

Masová kultura měla podle svých pomlouvačů dvě další charakteristické vlastnosti: byla nahlížena jako ženská a v úzce nacionalistickém smyslu jako „americká“.¹⁰⁾ Jak v roce

7) Major Rawdon Hoare, *This Our Century*. London 1935, s. 43–45, cit. dle Jeffrey Richards, *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930–1939*. London: Routledge and Kegan Paul 1984, s. 57.

8) André Visson, *As Others See Us*. Garden City, NJ: Doubleday 1948, s. 232–233, cit. dle Paul Swann, *The Hollywood Feature Film in Postwar Britain*. London: Croom Helm 1987, s. 3.

9) Patrick Brantlinger, *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*. Ithaca: Cornell University Press 1983, s. 3.

10) Andreas Huyssen, *Mass Culture as Woman: Modernism's Other*. In: *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press 1989, s. 188–207.

1932 poznamenala britská zpráva o filmu v životě národa (*The Film in National Life*), „Je snadné stigmatizovat Hollywood, říkat ‚americké‘ filmy s intonací, která naznačuje, že všechny takovéto filmy jsou podřadné a morálně zkažené.“ Zpráva vycházela z předpokladu, že pojem „národní život“, jak jej chápala, je již zavedený a známý; cíl navrhovaného Národního filmového institutu (National Film Institute) spatřovala v zacelování „propasti mezi národní kulturou a filmovou aktivitou“. ¹¹⁾

Podobně jako jinde v Evropě se zde jako „kultura naší země“ ve skutečnosti prosazovaly specifické vlastnosti britských středních vrstev. Zpráva popisovala „filmovou veřejnost“ jako pyramidu. V jejím základě, tvořícím devět desetin celkového objemu, stojí „všeobecná veřejnost“. Vrcholek tvoří členové filmových společností. Ale nejdůležitější je oslovit třetí skupinu, označenou jako „vrstvu vzdělaného názoru“ (nacházející se převážně mimo velkoměsta), která je ochotná zhlédnout dobré filmy, jestliže jsou jí zprostředkovány, ale zpravidla je nevyhledává. Pokud by se podařilo toto kritické maloměstské obecnstvo přesvědčit, že „film je seriózní umělecká forma, hodná uctivého zvážení“, zacelila by se tím propast mezi národní kulturou a filmovou činností. ¹²⁾ Je dosti příznačné, že zpráva *The Film in National Life* pojímá představu národní kinematografie výhradně ve smyslu produkce a vyhlíží

dobu, kdy filmový průmysl v Británii nabude sil a bude vyrábět filmy představující jednoznačný výraz britského života a myšlení, jejichž povaha a inspirace bude pramenit z našeho národního dědictví a které se budou těšit všeobecnému uznání i na mezinárodním poli. ¹³⁾

Jak ale poukázal Andrew Higson, otázky národní a kulturní identity by se značně zkomplikovaly, kdyby se parametry národní kinematografie měly vymezovat ne na straně produkce, nýbrž konzumpce. ¹⁴⁾

Úspěch amerických produktů vyvolal konflikt mezi sektory ostatních národních filmových průmyslů, neboť zájmy producentů a provozovatelů kin se výrazně rozcházely. Evropští provozovatelé kin se téměř vždy stavěli proti jakýmkoli omezením dovozu filmů z Ameriky, které představovaly nejtrvalejší úspěšný produkt. Podle plukovníka Edwarda G. Lowryho, informujícího v roce 1928 o evropské situaci,

jediný, koho uspokojuje [...] převaha našich filmů, [...] jsou provozovatelé kin a velká masa lidí, kteří navštěvují filmová představení. Provozovatelé kin nechtějí být omezováni v uvádění amerických filmů, protože jejich zákazníci na ně rádi chodí. Chodí na ně rádi, protože jsou lepší než kterékoli jiné zde uváděné snímky. ¹⁵⁾

11) *The Film in National Life*, s. 4, 41.

12) Tamtéž, s. 83.

13) Tamtéž, s. 142–143.

14) Andrew Higson, The Concept of National Cinema. *Screen* 30, 1989, č. 4, s. 36.

15) Col. Edward G. Lowry, Certain Factors and Considerations Affecting the European Market. Interní oběžník MPPDA, 25. října 1928, Motion Picture of America Archive, New York (dále MPA), s. 20. (Vědecká edice tohoto memoranda přetištěna in: A. Higson – R. Maltby /eds./, c. d., s. 353–379.)

Pro producenty naopak Hollywood představoval přímou konkurenci v přístupu k místům uvádění na domácím trhu i v zahraničí. Lowry poukazuje na skutečnost, že to byli „místní domácí producenti“, kdo „stál za rozruchem ohledně kontingentů, kvót a dalších restriktivních opatření“, a stručně jejich pohled vysvětluje:

My (ať už v Rakousku, Francii, Německu či Anglii) nemůžeme vyrábět filmy za stejných podmínek jako Američané, kteří díky svým velkým kapitálovým a jiným zdrojům, nashromážděným v době, kdy jsme bojovali za svoje životy, ovládají nyní naši zem. Dokážou vyrobit, a opravdu vyrábějí, mnohem více filmů než my všichni dohromady. Návratnost nákladů a zisk jim zajišťuje bohatý a obrovský domácí trh. Mohou nám prodávat filmy za jakoukoli cenu, neboť je to vše nebo téměř vše pro čistý zisk. Nepřijmou-li se v naší zemi opatření na naši ochranu, neuvidíte brzy nic než americké filmy. [...] Máme právo vyrábět své národní snímky, ale budeme o ně připraveni, nebude-li tento mocný cizinec držen pod kontrolou. [...] Máme-li znovu vidět ve filmech svůj vlastní národní život, je třeba omezit americký dovoz.¹⁶⁾

Evropské vlády uskutečňující politické kroky na ochranu domácích výrobních odvětví se ale prostřednictvím zavádění kvót pro americký dovoz postavily proti sektoru uvádění, který byl v rámci jejich domácího průmyslu ekonomicky dominantní. Vzhledem k popularitě amerického produktu a jeho převaze na trhu i vzhledem k všeobecně přezírávému pohledu na film ze strany kulturních elit, mohly jednotlivé vlády přimět k akci pravděpodobně pouze argumenty zdůrazňující, nakolik Hollywood škodí sociálnímu a morálnímu systému.

Hrozba, kterou americká populární kultura představovala pro evropský kulturní nacionalismus, byla zákeřná. Za obavami z mechaničnosti v masové kultuře se ukrývaly rozsáhlejší politické problémy, pramenící z proměn kulturní autority, bdící nad rozvojem konzumerismu. Kulturním elitám nedělaly hlavu ani tak samotné filmy, jako spíše to, co se následkem sledování těchto filmů děje s kulturně podřízenými třídami. Obzvláště je zneklidňovalo to, co Paul Swann nazval „jejich údajným homogenizujícím účinkem“, jehož vlivem se „vnější rozdíly v oblékání, mluvě a chování, jež byly dříve jasnými ukazateli třídy a původu“, stávaly čím dál nejednoznačnějšími.¹⁷⁾ Z Hollywoodu, jenž byl vnímán jako hlavní průmysl masové kultury, se v rámci procesu přesouvání zodpovědnosti za společenskou změnu stával obětní beránek. O ztrátě citlivosti na straně Američanů se zdál svědčit i americký argument, že film není kulturní formou, nýbrž průmyslovou komoditou. Buržoazní obhájci *statu quo* typu majora Hoarea líčili konzumenty americké kultury jako jednodušší, než ve skutečnosti byli – jako relativně intelektuálně zaostalejší jedince, kteří přijímají americkou kulturu s tupostí stáda. Odmítnutí filmu jakožto kulturní formy ale připravilo evropské kulturní elity o jejich hegemonickou roli při utváření populární kultury a nechtěně tak napomohlo ještě dalekosáhlejší amerikanizaci evropské masové kultury.¹⁸⁾

16) Tamtéž, s. 39.

17) P. Swann, c. d., s. 22.

18) Peter Miles – Malcolm Smith, *Cinema, Literature and Society: Elite and Mass Culture in Interwar Britain*. London : Croom Helm 1987, s. 165.

Třebaže se kulturní argumenty bezesporu zakládaly na upřímně zastávaných předsudcích vůči Americe, v legislativní rovině, která určovala přístup Hollywoodu k evropským národním trhům, fungovaly spíše jako rétorické ospravedlnění politických postojů ekonomického protekcionismu. Vezmeme-li v úvahu, jak malou roli hrála výroba filmů v národní ekonomice, bylo třeba uvést zvláštní argumenty pro přijetí upřednostňovaného přístupu, jež se opíraly o zdůrazňování všudypřítomného kulturní vlivu Hollywoodu. K ospravedlnění kvót se v politických prohlášeních používalo výroků o kulturní důležitosti filmu, které tak vyjadřovaly směsici motivů komerčních a kulturních. V roce 1932 kupříkladu francouzský státní tajemník pro výtvarná umění¹⁹⁾ reprezentantům francouzského průmyslu sdělil, že:

množina podnikatelských aktivit, mezi něž patří i film, které se dotýkají ekonomických, intelektuálních, morálních a estetických zájmů celého demokratického národa, nemůže existovat nezávisle na vládě, stejně jako vláda nemůže existovat nezávisle na vás. [...] [Mluvicí film] musí přinášet zisk. [...] [Je proto nezbytné] výrobu ve Francii organizovat, neboť pouze ve Francii vyrobený film může reprezentovat francouzskou kulturu. [...] Je vaší povinností [...] spolupracovat s francouzskou vládou, a to takovým způsobem, aby mohl být francouzský filmový průmysl nasměrován k těm nejvyšším a nejvznešenějším cílům a aby si francouzské produkce mohly udržet na celém světě své přední místo.²⁰⁾

V praxi ale – jak poukazují Margaret Dickinsonová a Sarah Streetová v souvislosti s Británií – „na výroky o tom, že je film ‚vzdělávací a kulturní médium‘, nebyl brán téměř žádný zřetel.“²¹⁾ Britská vláda přijala pravdu jednoho z mnoha výroků Willa Hayse o tom, že trh již nesleduje národní vlajku, nýbrž „trh sleduje film“, a na těchto základech ospravedlnila svou protekcionistickou politiku. Široké společenství evropských průmyslníků, reprezentované průmyslovým a bankovním konsorciem, podporujícím v Německu společnost UFA, a v Británii federací britských průmyslových odvětví (FBI – Federation of British Industries), rozšířilo svůj zájem o otázky filmu z důvodu hrozby, kterou pro jejich vlastní komerční zájmy představovala údajně vše prostupující moc Hollywoodu propagovat zboží.

Stěží nás překvapí, že americký filmový průmysl oprávněnost kulturně založených argumentů bez ustání odmítal. V roce 1927 americký obchodní atašé v Berlíně sdělil představitelům hlavních společností, že základním zdrojem opozice vůči americkým filmům v Německu jsou „profesionální novinoví kritici reprezentující tisk, který je rovněž zapojen do filmového obchodu a touží se osvobodit od konkurence“. Naštěstí „k této opozici není třeba přihlížet, neboť široká veřejnost buď rady kritiků vůbec nečte, nebo se jimi neřídí.“²²⁾ Major F. L. Herron, ředitel zahraničního oddělení MPPDA, byl toho názoru, že:

19) Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts Maurice Petsche, ve funkci 1931–1932 (pozn. red.).

20) M. Petsche, cit. dle *International Review of Educational Cinematography* 4, 1932, č. 2, s. 144.

21) Margaret Dickinson – Sarah Street, *Cinema and State: The Film Industry and the British Government, 1927–84*. London: BFI 1985, s. 2.

22) Douglas Miller, proslov na setkání rady Studio Relations Committee, 25. listopad 1927, MPA.

kulturní argument je jen dalším alibi. I když přijmeme jejich názor, že filmy mají kulturní vliv na komunitu, každá ze zemí, které proti nám nyní prosazují zákon, disponuje státní cenzurní komisí. Každý zahraniční snímek, který do té které země míří, musí být před uvedením schválen touto komisí. Je-li na dotyčných filmech z kulturního hlediska něco škodlivého, mají být zastaveny právě zde.²³⁾

Herronův argument se snažil oddělit kulturní otázky od ekonomických a přitom popřít význam kulturních problémů poukazem na to, že jde jen o maličkost. Navzdory veřejné podpoře, které se průmyslu dostávalo od jednotlivých amerických vlád, ale někteří vládní činitelé na americkém ministerstvu zahraničí opodstatněnost evropského kulturního argumentu v soukromí uznávali.

Spojené státy poprvé ovládly světová filmová plátna během první světové války, kdy byla jejich evropská konkurence z velké části oslabena. Své postavení upevnilo v průběhu dvacátých let prostřednictvím agresivních marketingových postupů. V roce 1922 vytvořily hlavní vertikálně integrované společnosti obchodní sdružení nazvané Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), aby prosazovaly své společné, nekonkurenční zájmy, a jmenovaly prezidentem ministra pošt Willa H. Hayse. Jak ve své studii pro tento sborník podrobně popisuje Jens Ulf-Møller,²⁴⁾ spadalo do této kategorie mnoho aspektů zahraničního obchodu a sdružení MPPDA bylo nesmírně úspěšné v získávání podpory ministerstva zahraničí, částečně díky široce uznávanému vlivu filmů na zvyšování zahraniční poptávky po americkém konzumním zboží. Když se MPPDA koncem dvacátých let dohadovalo o spolupráci s ministerstvem zahraničí, opakovaně se odvolávalo na těžko prokazatelnou statistiku ministerstva obchodu, která ukazovala, že každých třicet centimetrů filmu vyvezeného ze Spojených států přinese obchodu jeden dolar.²⁵⁾

Kromě těchto případných komerčních faktorů představovaly americké filmy pro evropské vlády a producenty problém svojí evidentní univerzální působivostí. Proč byla produkce Hollywoodu tak populární? Zcela jistě přinášela mnohem větší zisky než kterýkoli jiný filmový průmysl a diváky navíc tehdy stejně jako dnes přesvědčoval reklamní stroj amerického průmyslu, aby okázalost výrobních nákladů ztotožňovali s kvalitou produktu. Pro německé či francouzské provozovatele kin spočíval ekonomický zázrak Hollywoodu v tom, že za vyrábění filmy utrácel mnohem více, než si mohl dovolit kterýkoli

23) Herron Haysovi, 13. března 1929, Will Hays Papers, Department of Special Collections, Indiana State Library, Indianapolis (dále Hays Papers).

24) Jens Ulf-Møller, Hollywood's „Foreign War“: The Effect of National Commercial Policy on the Emergence of the American Film Hegemony in France, 1920–1929. In: A. Higson – R. Maltby (eds.), c. d., s. 181–206.

25) Viz např. Julius Klein, What are Motion Pictures Doing for Industry?; Frank A. Tichenor, Motion Pictures as Trade Getters; C. J. North, Our Foreign Trade in Motion Pictures. In: *The Motion Picture in Its Economic and Social Aspects. Annals of the American Academy of Political and Social Science* 128, 1926, s. 79–93, 100–108. Klein byl ředitelem Úřadu Spojených států pro domácí a zahraniční obchod (United States Bureau of Foreign and Domestic Commerce) a North byl vedoucím filmového oddělení ministerstva obchodu, založeného v roce 1926, aby „udržovalo ministerstvo a skrze něj i celý filmový průmysl v co nejúžším kontaktu s příležitostmi zahraničního trhu, ale též s aktivitami naší konkurence, usilující o to omezit uvádění amerických filmů na svém území“. *Film Daily Yearbook*, 1926, s. 854.

tuzemský výrobce, a přitom je prodával mnohem levněji. Už jen tímto samotným faktem promítal Hollywood obrázek amerického materiálního bohatství, jenž byl nezanedbatelným faktorem jeho přitažlivosti.

Ve dvacátých letech prosazoval Hollywood myšlenku, že filmy vytvářejí „mezinárodní jazyk“, který může sdělovat obsahy napříč národními a jazykovými hranicemi.²⁶⁾ Némé filmy byly obzvláště dobře uzpůsobené pro konzumpci v širokém rozmezí různých kulturních kontextů, ale nebylo to ani tak tím, že by promlouvaly nějakým jednotným univerzálním jazykem, jako spíše skutečností, že byly otevřené širokému rejstříku různých interpretací. Jakožto texty byly němé filmy ze své podstaty proměnlivé: měly titulky v různých jazycích, promítaly se různými rychlostmi, byly různě tónované či virážívané a uváděly se s nejrůznějšími hudebními doprovody. Na začátku dvacátých let se evropské distribuční kopie vyráběly z jiných negativů než americké domácí kopie, a to z toho důvodu, že dvojí kopírování negativu mělo za následek nízkou kvalitou. Celá řada filmů se natáčela dvěma vedle sebe stojícími kamerami, ale v případě snímků, které takto natáčeny nebyly, se evropská verze sestříhávala z druhých jetí (*takes*) nebo alternativních ustavení kamery (*set-ups*), čímž občas vznikaly rozdíly, zasluhující obdobu „komentovaných vydání“ (*variorum commentary*).²⁷⁾ Obecněji bylo v povaze tohoto média, že zde převládaly metafory a náznaky. K „upravení“ významu scény bylo možné použít mezititulků, ty však samy o sobě mohly zůstat vágní a eufemistické a diváci narativ konstruovali převážně na základě vizuálních vodítek.

Současně bylo možné němé filmy snáz modifikovat, a tak přizpůsobovat široké škále různých kulturních kontextů. Zásahem státní či regionální cenzury, která postihovala prakticky veškeré hollywoodské produkty vyvážené do zahraničí, často docházelo k odstranění či novému uspořádání scén. Existovaly ale i jiné důvody pro úpravu základního produktu. Distributoři i provozovatelé kin kopie běžně stříhali, aby zkrátili program nebo „vylepšili“ děj. Ve Švýcarsku například provozovatelé kin sestříhávali všechny získané snímky, aby se jim do dvouhodinového programu vešly dva celovečerní filmy, což vedlo americké ministerstvo obchodu ke stížnosti, že „dochází k vystřihávání celých částí, jež jsou nanejvýš důležité pro jasné porozumění snímku“.²⁸⁾ V roce 1927 se již mezititulky, představující hlavní prostředek mezinárodní adaptability, běžně překládaly do šestatřiceti jazyků. Části obrazové stopy filmů byly vystřihávány či přeskupovány, ale titulky bylo možné nápaditě měnit a přizpůsobovat tak, aby vyhovovaly různým národním a kulturním skupinám.²⁹⁾ Hollywoodské postavy tak mohly hovořit jakýmkoli jazykem či nářečím; a vskutku, třeba v případě baltských států mluvily třemi jazyky

26) Viz např. Lamar Trotti, *The Motion Picture as a Business*. Proslov Carla Millikena, tajemníka MPPDA, 3. dubna 1928, MPA. Trotti zastával funkci hlavního tiskového úředníka MPPDA.

27) Viz např. popis rozdílů mezi americkou a evropskou verzí filmu ČTYŘI PŘÍŠERNÍ JEZDCI Z APOKALYPSY ve stati Kevina Brownlowa *Burning Memories*. *Sight and Sound* 2, 1992, č. 7, (NS), London Film Festival Supplement, s. 13. Viz také Stanley Fish, *Interpreting the Variorum*. *Critical Inquiry* 2, 1976, č. 3, s. 465–486.

28) *Trade Information Bulletin*, 1930, č. 694, s. 54. Viz také Richard Abel, *French Cinema: The First Wave 1915–1929*. Princeton: Princeton University Press 1984, s. 54.

29) Edward W. Hullinger, *Free Speech for the Talkies?* Brožura, místo vydání neuvedeno, červen 1929, přetištěno z *North American Review*.

současně, neboť historické a politické okolnosti vyžadovaly, aby se mezititulky překládaly do němčiny, ruštiny a příslušného místního jazyka. Proces překladu tak přinejmenším teoreticky umožňoval změnu čehokoli nevhodného či potenciálně urážlivého. Dalo se vyjít vstříc i těm nejmenším kulturním rozdílům, jak v roce 1927 vysvětlil ve své přednášce pro harvardské posluchače Sidney Kent, generální ředitel společnosti Paramount Famous-Lasky: „Titulky, které používáme zde, nelze použít například v Anglii. Mnoha zdejších výrazů tamní obyčejní lidé nerozumějí, a tak se titulky překládají do standardního jazyka dané země.“³⁰⁾

Srozumitelnost nebyla jediným předmětem diskusí. „Naturalizací“ filmů vedli distributoři diváky k tomu, aby přijali imaginární obsah filmů jako součást vlastního kulturního teritoria. Svět Hollywoodu tak pro fanoušky nepředstavoval cizí zemi, ať byla jejich národnost jakákoli. Diváci prostřednictvím aktivní interpretace chápali hollywoodské filmy v rámci vlastního kulturního kontextu. Chození do kina představovalo po celém světě běžný, zdomácnělý rituál a americké filmy i jejich hvězdy tvořily pro miliony lidí mimo Ameriku významnou součást jejich každodenní zkušenosti. Diváci v zahraničí představovali trh nejen pro samotné filmy, ale také pro fanouškovské časopisy, které posilovaly osobní identifikaci s americkými hvězdami. David Morley a Kevin Robin ve svém článku o dopadu moderních komunikačních technologií na kulturní identitu a „přeměnu Evropy“ vyslovují názor, že „americká kultura posunuje hranice – sociální, kulturní, psychické, lingvistické, geografické. Amerika je nyní uvnitř nás. Stala se součástí evropského kulturního repertoáru, evropské identity.“³¹⁾ Americká populární kultura se již v roce 1921 pro značné části evropské populace stala složkou jejich kulturní identity. V roce 1926 jeden vedoucí pracovník amerického ministerstva zahraničí zaznamenal, že:

pokud by neexistovaly hranice, které jsme vybudovali, nepochybně by k nám americké filmy přiváděly záplavu imigrantů. Za současné situace je ve většině případů přání přijít do této země zmařeno a touha emigrovat se mění v touhu napodobit.

V důsledku toho podle něj „národy Evropy nyní považují Ameriku za arbitra mravů, módy, sportovních zvyklostí a životních norem“.³²⁾ Tito diváci si ale Ameriku představovali v rámci svých vlastních kultur, kde napodobovali Hollywood a popouzelí tím domácí buržoazní nacionalisty. Ke konkrétním případům zdomácnění hollywoodského vlivu docházelo třeba tehdy, když britští rodiče z dělnické třídy svým dětem ve třicátých letech dávali jména Shirley, Marlene, Norma nebo Gary.³³⁾

Jednou z ironií amerického kulturního imperialismu v meziválečném období bylo, že stejně jako evropská elitářská kritika zvráceně zveličovala vliv americké kultury, bylo

30) Sidney Kent, Distributing the Product. In: Joseph P. Kennedy (ed.), *The Story of the Films*. Chicago: Shaw 1927, s. 206, 208.

31) David Morley – Kevin Robins, Spaces of Identity: Communications Technologies and the Reconfiguration of Europe. *Screen* 30, 1989, č. 4, s. 21.

32) James True, Printer's Ink, 4. února 1926, cit. dle Charles Eckert, The Carole Lombard in Macy's Window. *Quarterly Review of Film Studies* 3, 1978, s. 4–5.

33) J. Richards, c. d., s. 27.

v zájmu amerických producentů propagovat představu, že Hollywood patří světu, nikoli pouze Spojeným státům. Producenti na citlivých trzích zastírali původ amerických filmů, čímž umožňovali, aby na sebe tyto filmy braly kulturní zabarvení národů svých spotřebitelů, a chytře tak potlačovali jakýkoli spotřebitelský odpor, jenž by mohl být podnícen otevřenými projevy fangličkaření; a distributoři na několika zahraničních trzích americkou vlajku opravdu vystřihávali. Slavný film PETER PAN (1924) společnosti Player-Lasky byl natočen v „množství“ verzí, kde Peter Pan pokaždé na lodi kapitána Hooka vztyčuje jinou národní vlajku: jak informoval deník *Christian Science Monitor*, „dětí dnes v jedné zemi za druhou mluví o Peteru Panovi, ujištěny pohledem na známý národní prapor o tom, co se beztak celou dobu skrytě domnívaly, že tento vítězný pohádkový hrdina pochází od nich“.³⁴⁾ Původ amerických filmů pomáhala občas zastírat i zahraniční cenzura, když mezititulky typu „Návrat do Ameriky“ měnila na „Návrat domů“.³⁵⁾

Evropští cenzoři amerických snímků se ale projevíli jako mnohem choulostivější v přístupu k zobrazení vlastních kultur než k americkým obrazům Ameriky. Kupříkladu háklivost Francouzů na hollywoodská pojetí cizinecké legie byla sama o sobě pověsná.³⁶⁾ Americký průmysl dělal prostřednictvím MPPDA vše možné, aby těmto dosti specifickým obavám vyšel vstříc.³⁷⁾ Úředníci konzulátů a ambasád, včetně samotných velvyslanců, byli často přivoláváni k projednávání nuancí zápletky nebo zobrazení lokálních prostředí v hollywoodských operetách či melodramatech. Major Herron v roce 1928 poradil studiu Universal, aby přemístilo dějiště rozpracovaného snímku *Grease Paint* z Vídně jinam:

V Rakousku již podléháme kontingentnímu systému. Navrhoval bych, bude-li to možné, přemístit dějiště do Ruska, kde nám nehrozí protesty. Samozřejmě si uvědomuji, že to možná kvůli vídeňskému valčíku a atmosféře nepůjde, je ale lepší ustoupit takovýmto způsobem, než pokračovat a riskovat, že vyvoláme negativní publicitu.³⁸⁾

Jestliže technická i sémantická tvárnost němého média přispěla k úspěchu amerických filmů v zahraničí, vystává otázka, jak si Hollywood dokázal udržet svoji moc na zámořských trzích i po zavedení zvuku na konci dvacátých let. Třebaže se zvukové stopy často omezovaly na synchronizované zvukové efekty a hudbu, nová technologie znamenala, že filmové médium bylo náhle oproti dřívějšímu méně přizpůsobitelné různým kulturním kontextům. Již nebylo možné vystřihovat či přeskupovat sekvence, aniž by došlo ke zničení celých cívek. Sama nahraná hudba mohla způsobit problémy: italští a němečtí provozovatelé kin, zvyklí dodávat k filmům svůj vlastní hudební doprovod, si stěžovali,

34) Rufus Steele, 7 News Stories About the Movies. New York : MPPDA, nedatováno, přetištěno z *Christian Science Monitor*, 3. července 1926, s. 10.

35) Arthur Kelly, oběžník pro ostatní zahraniční distributory, 20. září 1929, 1929 Censorship – Eliminations – Foreign file, Reel 6, MPA.

36) Viz např. Herron Joyovi o BEAU GESTE, 16. května 1928, MPA.

37) Viz např. fond Production Code Administration o případu filmu PLASTERED IN PARIS, 1928. Jason S. Joy, Resume of Dinner-Meeting of the Studio Relations Committee, 17. května 1928, MPA.

38) Herron, oběžník, nedatováno (1928), MPA.

že nové zvukové stopy znějí na vkus jejich zákazníků „příliš americky“. ³⁹⁾ Když začal „zvuk“ znamenat „mluvení“, problém jazykové specifičnosti a ztráta nejednoznačnosti v přístupu k citlivým tématům jen znásobily těžkosti spojené s distribucí nového média do zahraničí. Američtí producenti sice připouštěli, že bude nutné překonat určité problémy, mnozí z nich ale nevyjadřovali žádné obavy z toho, že by jim měl zvuk způsobit ztrátu kontroly nad neanglicky mluvícími trhy. Pro pochopení tohoto optimistického postoje je zapotřebí vzít v úvahu několik faktorů, které ovlivňovaly ekonomický výkon průmyslu mimo Spojené státy.

Načasování přechodu ke zvuku bylo sice diktováno převážně faktory ovlivňujícími domácí trh, došlo k němu však i v relativně příznivé době pro americký exportní obchod, když ještě ostatní evropské průmysly byly jen nedostatečně připraveny na razantní změny v podobě takového zásadního technického pokroku. Po několik let před rokem 1929 byla zahraniční odbytí Hollywoodu zahlcována snímky, jež vytvářely trh kupujících, a to zejména v Evropě. ⁴⁰⁾ Zavedení zákonů předepisujících kvóty přimělo na konci dvacátých let americké distributory k větší selektivnosti při výběru hollywoodských snímků, které vyváželi. Americké společnosti kvůli tomu, aby naplnily předepsané kvóty pro distribuci v tuzemsku vyrobených filmů, nahradily své vlastní levnější produkce snímky, kterým se v Británii přezdívalo „kvótové rychlovky“ (*quota quickies*), tedy levnými, místně vyráběnými tituly, vznikajícími převážně jako balast, který měl naplnit požadavky kvót. ⁴¹⁾ V důsledku tak vzrostla prestiž a přitažlivost amerického produktu. Za těchto podmínek znamenala zvýšená viditelnost místního domácího produktu dvojsečnou zbraň.

Nástup zvuku zvýšil investice do filmového obchodu na každé jeho úrovni. Zavedení nové zvukové technologie omezilo počet dostupných filmů a zvýšilo hodnotu každého snímku pro distributora. Ještě výraznější byly změny v uvádění. Némé filmy se do té doby promítaly prakticky kdekoli, kde byla rovná plocha, včetně malých sálů na zapadlém venkově, jež se jednou či dvakrát do týdne navečer proměnily v kino. Tyto drobné aktivity na cizích územích měly pro americké producenty a distributory mizivou, ne-li nulovou hodnotu, neboť oni vydělávali naprostou většinu svých zisků v klíčových kinech, situovaných do velkých měst. Ve Spojených státech přibližně osmdesát procent tržeb pocházelo z třetiny kin a v zámoří byl rozdíl mezi premiérovými a reprízovými kiny stejně dramatický. V Belgii v roce 1928 mohl být například prestižní americký film půjčen velkému premiérovému kinu za 50 tisíc franků, ale v malém kině pro pozdější uvedení se dalo doufat pouze v obnos čtyř set franků. V Rumunsku byla tato nerovnost ještě větší, sahající od dvou tisíc k šesti stům tisíc lei. ⁴²⁾

39) Guy Croswell Smith Arthur Kellymu, 16. května 1930, O'Brien Legal File, Box 6, Folder 1, United Artists Archive, Wisconsin Center for Theater and Film Research, Madison (dále UA); The European Motion-Picture Industry in 1929. *Trade Information Bulletin*, č. 694, s. 26.

40) George R. C a n t y, The European Motion-Picture Industry in 1927. *Trade Information Bulletin*, 1928, č. 542, s. 15.

41) Ekvivalentní produkce v Německu byly známy pod označením „Kontingent Filme“; některé z nich nebyly nikdy veřejně uváděny. Němci tento systém opustili v roce 1928, kdy jej nahradili systémem importních povolení.

42) George R. C a n t y, The European Motion-Picture Industry in 1928. *Trade Information Bulletin*, 1929, č. 617, s. 34, 58.

Američané vždy spatřovali ve velkých počtech malých a středně velkých kin v Evropě pohromu celé oblasti.⁴³⁾ V éře zvuku mnoho těchto menších kin zavřelo, neboť nová technologie pro ně byla příliš nákladná a němé filmy přestaly být dostupné. Tato kina byla nahrazena novými, většími a centralizovanějšími zařízeními, vybudovanými pro účely zvukového filmu.⁴⁴⁾ V dražších kinech a s dlouhou uváděcí dobou se hrál menší počet pečlivě vybraných snímků. Obecně se pak změny způsobené příchodem zvuku americkým společnostem v zahraničí jevily jako příslib větších a lepších obchodů, a to navzdory specifickým problémům spojeným se zvukovou technologií.

Hlavním faktorem, který na konci dvacátých let v Evropě působil proti Američanům, byla vládní legislativa, specificky zaměřená na to, aby omezila hollywoodský dovoz. Legislativa kvót a kontingentů již byla zavedena, nebo se na její zavedení čekalo v celé řadě evropských zemí, včetně Německa, Británie, Rakouska, Francie a Maďarska. Tyto zákony měly vést k omezení objemu amerického dovozu, ale ve stejné míře posílily tendenci zvukové éry k pečlivějšímu výběru produktů pro vývoz a urychlily vyřazení méně kvalitní části nabídky. Americké ministerstvo obchodu reagovalo na kroky Velké Británie ke zvýšení podílu domácí produkce v britských kinech slovy:

Umírněné odhady dnes uvádějí americký podíl na [britském] ročním dovozovém trhu s celovečerními filmy jako prakticky sedmdesátiprocentní. Tento stav je prospěšnější než předchozí vyšší procenta, neboť posílená britská a kontinentální konkurence tím, že donutila americkou stranu k tomuto počtu, jen eliminovala slabší produkci amerických společností, tedy snímky, jež se dříve objevovaly hlavně v takzvaném vázaném prodeji filmů (*block-booking*).⁴⁵⁾

Podobný model převládl i v mnoha ostatních kvótami se řídících zemích Evropy. Německo, kde kontingentní zákony skutečně snižovaly americké zisky, bylo výjimkou spíše než pravidlem, především proto, že německý průmysl měl mnohem dokonaleji vertikálně integrovanou strukturu než Francie nebo Británie a jeho sektor produkce byl natolik silný, že mohlo dodávat do kin potřebných padesát procent domácích snímků. Z amerického hlediska nebylo hlavním problémem většiny kvót, že byly restriktivní, ale že podléhaly neohlášeným změnám, čímž se z dlouhodobého plánování pro zahraniční oblast stávala marketingová noční můra.⁴⁶⁾

V roce 1929 americké společnosti nějakou chvíli doufaly, že rozvoj zvuku povede k všeobecnému upuštění od kontingentních zákonů.⁴⁷⁾ Uvažovaly tak, že jestliže veřejná poptávka po zvukových filmech potrvá, většina zahraničních společností nebude mít potřebný kapitál a expertizu k tomu, aby naplnily svou stranu kvótových dohod.⁴⁸⁾ Restriktivní

43) Velká Británie, kde se kina často vyznačovala okázalými rozměry a vybavením, tvořila výjimku z obecného evropského modelu.

44) The Motion-Picture Industry in Continental Europe in 1931. *Trade Information Bulletin*, č. 617, s. 19.

45) *Trade Information Bulletin*, č. 617, s. 19 (*block booking* – dohody o půjčování filmů, které nutí kina objednávat si několik filmů naráz; pozn. red.).

46) *Trade Information Bulletin*, s. 694, s. 4.

47) *Trade Information Bulletin*, s. 694, s. 7.

48) Harold Smith pro MPPDA, 14. února 1930. O'Brien Legal File, Box 97, File 5, UA.

zákony ve skutečnosti v různých formách přežívaly dál. Ale přechod ke zvuku opravdu v jednom důležitém smyslu zkřížil plány na omezení cirkulace amerického produktu v Evropě – nikoli v rovině národů, ale napříč kontinentem jako celkem. Různé mezinárodní průmyslové iniciativy, které utvářely hnutí „filmové Evropy“, byly ambiciózní už za němčiny, v neposlední řadě proto, že Evropané, aby mohli soupeřit s Američany dle svých vlastních ekonomických pravidel, museli získat podíl na širším globálním trhu a také dosáhnout rozhodujícího vlivu na svých vlastních územích. Jak ukázal Richard Abel, přinejmenším v jednom ohledu evropské „mezinárodní“ koprodukce prosazované prostřednictvím iniciativ filmové Evropy pouze potvrzovaly americkou dominanci, neboť čím dál víc svým vystupováním napodobovaly Hollywood, „odrážejíce moderní životní styl, jehož hlavní rysy materiálního blahobytu a okázalé konzumpce byly v zásadě americké“.⁴⁹⁾ Jak ale dokládají jiní přispěvatelé tohoto sborníku, v roce 1928 již byla vytvořena řada dočasných seskupení pro evropské koprodukce a zároveň byly uzavřeny dohody a dosáhlo se několika ukázek evropské solidarity. Části této defenzivní spolupráce – spojení a kontrola zvukových patentů soustředěných kolem koncernu Tobis-Klangfilm – se po dvanáct měsíců, od poloviny roku 1929 do poloviny roku 1930, dokonce dařilo bránit vstupu Ameriky na německý zvukový trh; americkému vpádu na evropský zvukový trh překáželo i několik dalších zemí.⁵⁰⁾ V důsledku ale mluvící filmy způsobily roztržství vznikajícího evropského zvukového trhu na dílčí jazykové skupiny. Veškerý pocit soudržnosti, který na počátku pramenil ze společného odhodlání vzdorovat americkému průmyslu, vzal za své lokálním kulturním požadavkem slyšet přízvuky vlastního jazyka. V Itálii například italská cenzurní komise zakazovala po roce 1929 dialog amerických a ostatních zahraničních filmů s vysvětlením, že by vedly Itálie k učení se jiným jazykům na úkor jejich vlastního. Jedno nařízení z roku 1931 požadovalo, aby byly veškeré zahraniční filmy nadabovány, a v roce 1933 bylo uvaleno clo na filmy nadabované mimo Itálii. Podobná omezení dočasně zavedlo i Portugalsko a Španělsko.⁵¹⁾

Stížnost podaná u MPPDA vedoucími představiteli francouzského průmyslu ukázala, na kolik byla již v roce 1930 možnost evropské spolupráce v troskách. Američtí distributoři zahájili bojkot francouzských provozovatelů kin na protest proti místním kontingentním návrhům a Francouzi vzápětí Američany žádali, aby podobně zakročili i proti nové německé legislativě.⁵²⁾ Producenti Francie a Německa se také stále více distancovali od lukrativního britského trhu, čímž ponechávali široké pole Američanům. Sami britští výrobci přijali zvukovou výrobu s nadšením, a projevovali více zájmu o fungující anglický mluvící trh britského impéria nežli o problematickou evropskou arénu. Doufali také v nové příležitosti na americkém trhu a s některými výjimkami byli pochopitelně více motivováni navazovat reciproční distribuční smlouvy přes Atlantský oceán než přes

49) R. Abel, c. d., s. 38.

50) Douglas Gomery, *Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound*. *Yale French Studies* 60, 1980, přetištěno in: Elizabeth Weis – John Belton (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press 1985, s. 28–29.

51) James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*. Bloomington: Indiana University Press 1987, s. 86.

52) Herron Haysovi, 29. července 1930, Hays Papers.

Lamanšský průliv.⁵³⁾ Několik hollywoodských společností včetně Warner Bros., United Artists, Universal a RKO navázalo obchodní spojení s producenty v Anglii nebo tam samy zahajovaly produkce, vedeny potřebou zajistit výroby uspokojující britské kvóty. Problém mluvení různými jazyky ovšem zůstal překážkou v úspěchu amerických zvukových filmů v zahraničí, stejně jako byl významným faktorem selhání evropského obchodního bloku, jak ukazuje několik příspěvatelů tohoto sborníku. Na konci roku 1929 se již neanglicky mluvícímu světu začínaly zajídat narychlo spíchnuté synchronizované verze a nesrozumitelný dialog.⁵⁴⁾ C. J. North, vedoucí filmového oddělení při ministerstvu obchodu, producentům oznámil, že:

Mluvicí filmy přestaly před rokem být novinkou, anglické dialogové snímky se ale tehdy dál promítaly s dosti velkým úspěchem. [...] Tato situace se nyní dramaticky změnila. Filmy v angličtině mají nyní ve většině neanglicky mluvících oblastech mizivou, ne-li nulovou šanci.⁵⁵⁾

Ministerstvo obchodu bylo nicméně přesvědčeno o tom, že průmysl se s touto situací vypořádá metodou „rozvahy a experimentu“.⁵⁶⁾ Opuštění velké a výnosné části zahraničního obchodu nepřipadalo v úvahu. Průmysl se jednoduše musel přizpůsobit novým podmínkám prostřednictvím ekonomicky racionálních úprav obchodních a výrobních postupů, a to formou experimentů s dabingem, titulkováním a jazykovými verzemi. Během tohoto období experimentování, když Hollywood odhalil relativní nepopulárnost jazykových verzí, se zdálo, že se americký průmysl paradoxně ocitl ve stejné souhře okolností, která přiváděla k zoufalství jeho zahraniční konkurenty již od časů první světové války. Americké jazykové verze se vždy jevily jako kompromis – nebyly ani opravdovým výrazem lokálních pocitů, ani nedosahovaly věhlasu Hollywoodu. Vyšší kapitálové vybavení nebylo v případě těchto snímků možné, neboť cílové trhy byly příliš malé na to, aby vykompenzovaly velké investice, ale méně nákladným produkcím zase scházela přitažlivost, jež by ospravedlnila jejich relativně nízké náklady.

Otitulkované filmy se setkaly na řadě trhů s uspokojujícím ohlasem, obzvláště v Latinské Americe, kde se takovýmto produktům dávala přednost před filmy nadabovanými či vyrobenými ve standardní kastilské španělštině. Z podobných důvodů připadala divákům v Portugalsku nesnesitelná brazilská portugalština herců, obsazovaných americkými

53) Viz např. pojednání Adrewa Higsona v tomto svazku o Dupontových koprodukcích.

54) Objevily se dokonce i zprávy o polských a francouzských divácích, kteří se bouřili při promítání fušersky převedených amerických filmů. Viz Ginette Vincendeau, *Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple Language Versions*. In: A. Higson – R. Maltby (eds.), c. d., s. 207–224 (český překlad: *Hollywoodský babylon. Nástup zvukového filmu a jazykových verzí. Iluminace* 16, 2004, č. 2, s. 5–20). Viz též Martine Danan, *Hollywood's Hegemonic Strategies: Overcoming French Nationalism with the Advent of Sound*. In: A. Higson – R. Maltby (eds.), c. d., s. 225–248; Joseph Garnicarz, *Made in Germany: Multiple Language Versions and the Early German Sound Film*. In: A. Higson – R. Maltby (eds.), c. d., s. 249–273; Mike Walsh, *Options for American Foreign Distribution: United Artists in Europe, 1919–1930*. In: A. Higson – R. Maltby (eds.), c. d., s. 132–156.

55) C. J. North, *Meeting Sound Film Competition Abroad*. *Commerce Reports*, 10. listopadu 1930, s. 374.

56) *Trade Information Bulletin*, č. 694, s. 4.

společnostmi, a požadovali místo toho verze s titulky.⁵⁷⁾ Jak ukazují tyto příklady, podtitulky v některých případech mohly nejen vyřešit problém překladu, ale také zmírnit některé z problémů, pramenících z kulturní specifičnosti, kterou se vyznačovala zvuková výroba, a to tím, že znovu zavedly některé z výhod sémantické přizpůsobivosti, kterou dříve skýtaly němé mezititulky. Diváci sice slyšeli, že se děj odehrává v cizím jazyce, význam byl ale méně specificky určen tím, že byl pouze naznačen ve zhuštěné podobě a v místním jazyce. Se specifickými kulturními problémy se bylo možné vyrovnat prostřednictvím drobných změn a úprav v samotných titulcích. Současně ale existence zvukové stopy znamenala, že radikální změny obsahu na lokální úrovni byly obecně nemožné a zodpovědnost za splnění širších požadavků mezinárodního publika se tedy vracela do bodu výroby. Proces titulkování byl sám o sobě nenáročný a levný: dialog byl v newyorských kancelářích hlavních výrobců analyzován a zhuštěn na základní soupis anglických titulků, které bylo možné během distribuce přeložit do libovolného počtu cizích jazyků. V Evropě byl ale úspěch otitulkovaných kopií nespolehlivý, zejména na větších trzích, kde vždy existovala konkurence ze strany místních produkcí. Právě s ohledem na evropský trh proto americké společnosti pokračovaly v experimentech s dabingem.

Prvotním problémem dabingu bylo, že existující technologie nedokázaly smíchat či přesně synchronizovat jednotlivé zvukové stopy. Na konci roku 1930 se pomocí vynálezu vícestopé Movioly podařilo tato omezení překonat a hudba a efekty tak mohly být míchány s odděleně zaznamenanými hlasovými stopami. Dabing jedné kopie nebyl zvlášť nákladný – v roce 1933 Spojené státy odhadovaly náklady na dabing filmu do španělštiny na tři apůl tisíce dolarů – ale závisel na vlastnictví či pronájmu dabingové dílny a příslušného personálu.⁵⁸⁾ To bylo ekonomicky uskutečnitelné jen v případě hlavních jazykových skupin – španělštiny, němčiny a francouzštiny – a italštiny, která představovala zvláštní případ vzhledem k vládnímu zákazu cizích jazyků ve filmu. Německo a Francie zavedly omezení požadující, aby se dabing do jejich národních jazyků vyráběl na jejich domácí půdě, čímž si chtěly zajistit podíl na hollywoodském podnikání a snad i udržet určitou kontrolu nad používáním vlastního jazyka.⁵⁹⁾ Ani pro tyto trhy nebyly zdaleka všechny produkty dabovány, neboť se tento proces pokládal za vhodný pouze v případě akčních snímků s minimem dialogů. Důvody nebyly pouze technického rázu. Jak ukazuje Ginette Vincendeauová ve svém textu pro tento sborník, i když si neanglicky mluvící obecnstvo nakonec na rozpojení hlasu a těla zvyklo, pocit zcizení se vždy mohl vrátit. Řešením byl pro Hollywood modus produkce vyznačující se estetikou zaměřenou na akci: jedna z otřepaných pravd zahraniční distribuce říkala, že snímkům, u nichž objasnění zápletky a vývoj příběhu závisely na dialogích, známým v průmyslu jako filmy typu „walk and talk“ („chod a mluv“), se na neanglicky mluvícím trhu dařilo podstatně hůř

57) *Trade Information Bulletin*, 1932, č. 797, s. 56.

58) G. F. Morgan Arthuru Kellymu, 21. července 1933, W. P. Philips file, Box 2, Folder 3, UA.

59) To nemělo vždy vytoužený efekt, neboť Harold L. Smith v roce 1935 konstatoval, že nikdo z těch, kdo v Paříži řídili dabingový proces, nebyl ve skutečnosti Francouz. MGM se ideálu přiblížilo nejvíc s ženou polského původu, která, jak se Smith domníval, byla naturalizovaná ve Francii. Smith Herronovi, 7. února 1935, W. P. Philips file, Box 2, Folder 3, UA.

než snímkům akčním.⁶⁰⁾ Skutečnost, že Hollywood upřednostňoval filmy akce, alespoň zčásti vyplývala z jeho závazků vůči zahraničnímu trhu.

Dabované verze byly kulturně a sémanticky mnohem méně tvárné než ty otitulkované, ale i ony skýtaly jistý prostor pro úpravy na cestě filmu ze studia k divákům. Potenciálně urážlivé drobnosti bylo možné odstranit v procesu překladu a v Evropě zpravidla použití mateřského jazyka místního obyvatelstva často pomohlo děj lokálně zasadit a zastříti zahraniční původ produktu. Publika se mohla dále oddávat konzumpci produktu, jenž byl diplomaticky umístěn někde mezi „autentickým“ světem Hollywoodu s jeho mezinárodními konotacemi kouzla a fantazie na jedné straně a domáctější a osobnější sférou, odpovídající kultuře a zkušenosti diváka, na straně druhé. Třebaže dabing a titulky představovaly pouze částečná řešení zcizujících účinků cizojazyčných hlasů, úpravy dialogů dále představovaly hollywoodský originál jako mezinárodní a sjednanou verzi, která tím či oním způsobem oddělovala zvukovou a obrazovou stopu, jako lokální variantu. Toto rozštěpení zvuku a obrazu stavělo do popředí akt konzumpce místo hollywoodského aktu produkce.

Paradoxně tedy začátkem třicátých let působila nutnost připravovat různé verze pro různé jazykové skupiny ve prospěch hollywoodského globálního obchodu, nikoli proti němu: za prvé narušovala soudržnost filmové Evropy a za druhé znovu obnovovala část oné flexibility formy a významu, která v minulosti usnadňovala přijetí němých filmů po celém světě. Největší výrobní problém vyvstávající ze zavedení zvuku představovala pro Hollywood po zbytek desetiletí asi anglicky mluvící oblast. Tento kolektivní trh, sestávající zejména z britského impéria a tvořící více než padesát procent zahraničních tržeb, bylo třeba zásobovat americkým domácím produktem, a to pokud možno s minimem kulturních zásahů. Problémů s tím spjatých bylo tolik, že MPPDA dokonce diskutovalo o možnosti vyrábět zvláštní britské verze „všech snímků, které by jinak mohly být vykládány jako cizí jejich politice [...], aby se dalo maximálně těžit z tržeb, kterých se tam dá dosáhnout“; a opravdu, stejná mixážní technologie, která umožnila dabing, umožnila též „rekonstrukci“ zvukových filmů pro neamerické anglicky hovořící trhy.⁶¹⁾ Tato nákladná varianta byla ovšem obhajitelná pouze jako východisko z nouze; anglicky mluvící trh bylo třeba brát v úvahu víc než kterýkoli jiný trh již v průběhu běžného psaní scénáře a výroby hollywoodských filmů.

Podobné přizpůsobení detailů nemohlo ovšem uspokojit obecnější kulturní obavy majora Hoarea z vlivu amerických filmů, mravů a jazyka. Nic by je neuspokojilo. Major pravděpodobně řekl víc, než tušil, když naznačil, že Hollywood hrozí vytvořit „pokolení mladých, kteří budou náležet všem třídám“. Velká část převládajících obav z vlivu americké kultury souvisela s jejím zvláštním ohlasem u dělnických publik. Elitářské kritice, která masovou kulturu líčila jako něco, co je ve svém pojetí americké a co konzumují jen dělnické vrstvy a ženy, se podařilo pouze potvrdit, že část oblíbenosti této kultury spočívala v jejích ideologicky podvrtných demokratických předpokladech. Tyto filmy nabízely

60) Sam Morris Jacku Warnerovi, 12. listopadu 1937, JLW Correspondence, Box 59, Folder 8, Warner Bros. Archive, Department of Special Collections, University of Southern California.

61) Jason Joy E.A. Howeovi, 16. června 1931, Milly Case File, Production Code Administration Archive, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.

evropským dělnickým publikům únik do imaginární utopické společnosti zvané „Hollywood“, ve které neúprosnost třídních kategorií buď neexistovala, nebo nebyla zřetelně kódována. Používání amerických idiomů a sémiotických systémů obecně nabídlo evropským publikům imaginární možnost nikoli odmítnutí třídních rozdílů, nýbrž útěku před nimi. Ačkoli jazyková bariéra fungovala do určité míry jako místo odporu, utopičnost Hollywoodu byla posílena i vzdáleností zahraničních publik od specifických forem amerického společenského kódování, jež bylo v hollywoodských filmech vepsané. Přízvuk Jamese Cagneyho tak ztratil své specifické třídní kódování a byl zevšeobecněn jako „americký“, neodlišen, řekněme, od přízvuku Williama Powella. Naopak v každé evropské národní kinematografii po příchodu zvuku vstoupily do hry různé přízvuky jako nevyhnutelné znaky společenské třídy. Je známo, že britská dělnická obecnost protestovala proti britským filmům, které podle nich byly, jak uvádí *World Film News*, „zuřivě snobské“ (upper-class).⁶²⁾

Očekávání, že diváci raději uslyší britské než americké hlasy, se dočkalo nepřijemného zklamání, když dělnická publika zejména ve Skotsku a na severu Anglie reagovala nenávisťně a posměšně na přízvuky a manýrismus londýnské scény. Paradoxně jim tak byly bližší filmy, které se ve třicátých letech považovaly za cizí kulturu.⁶³⁾

Utopičnost Hollywoodu náležela k tomu, co z Hollywoodu složitým způsobem činilo součást evropských kultur a zároveň něco od nich odděleného, „známou cizí“ zemi ve sférách uvnitř evropských představ. „Americká“ kultura – přinejmenším ta, kterou reprezentoval Hollywood, americká populární hudba a konzumní zboží v americkém stylu – se tak zálučně „naturalizovala“ uvnitř hostitelských kultur. Bylo asi jen málo Francouzů, kteří by chtěli být Němci, málo Italů, kteří by chtěli být Brity, ale téměř každý toužil být Gary Cooperem nebo Jamesem Cagneyem, a Greta Garbo či Marlene Dietrich ukazovaly, že je to možné i navzdory vlastní národnosti či dokonce přízvuku. Jestliže byl Hollywood cizí zemí, představoval rovněž imaginární domov pro každého, koho oslovoval. A jestliže oslovoval především ženy a dělnickou třídu, znamenalo to další hrozbu buržoaznímu nacionalismu. Proto ten hysterický tón v Hoareově obavě o mladé, jež byli svedeni cizí kulturou stejnosti. Philip Schlesinger ukázal, že národní či etnická identita souvisí stejně tak se zahrnutím, jako s vyloučením, a že „rozhodujícím faktorem pro definici společenské skupiny se takto stává sociální hranice, která tuto skupinu vymezuje vůči ostatním skupinám [...], nikoli kulturní realita uvnitř těchto hranic“.⁶⁴⁾ V tomto smyslu je identita „systémem vztahů a reprezentací“, jenž nese v samotném svém jádru rozdíl a rozlišování. „Za rasismem, výrazným misogynstvím a fobiemi z cizí kultury, cizích ideologií a nepřátel mezi námi“ se podle Jamese Donalda „skrývá hrůza z toho, že bez známých hranic se všechno zhroutí do nediferenciovaného, miasmatického chaosu;

62) *World Film News*, 2, 1937, č. 2, s. 13, cit. dle J. Richards, c. d., s. 32.

63) Robert Murphy, *Coming of Sound to the Cinema in Britain. Historical Journal of Film, Radio and Television* 4, 1984, č. 2, s. 158.

64) Philip Schlesinger, *On National Identity: Some Conceptions and Misconceptions Criticised. Social Science Information* 26, 1987, č. 2, s. 235.

že identita se rozpadne“.⁶⁵⁾ Buržoazní kulturní nacionalismus definoval masovou kulturu jako americkou, aby se vymezil vůči ostatním národním kulturám. Tyto nacionalismy ve svém prosazování představy hranic vyžadovaly nějaké Jiné, vůči němuž by se vymezily. „Americká kultura“ byla pro tento účel využívána různými evropskými elitami ve dvacátých a třicátých letech, stejně jako v jiných dobách. Napětí mezi evropskými národy ve třicátých letech ale bránilo rozvoji jakékoli koherentní strategie odporu proti „americké invazi“. Jestliže se vznikající evropské kulturní nacionalismy v této době významným dílem definovaly právě vědomou opozicí k „americké kultuře“, byly rovněž vymezeny jeden vůči druhému a jejich nacionalistické antagonismy směřovaly ve skutečnosti více k sobě navzájem než proti americkému modelu, využívanému jako kontrastní pozadí pro vlastní definici.

Přeložil Jakub Kučera

Přeloženo z anglického originálu:

Richard Maltby – Ruth Vasey, „Temporary American Citizens“:
Cultural Anxieties and Industrial Strategies in the Americanisation of European Cinema.
In: Andrew Higson – Richard Maltby (eds.), „Film Europe“ and „Film America“.
Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939.
Exeter : University of Exeter Press 1999, s. 32–55.

Citované filmy:

Beau Geste (Herbert Brenon, 1926), *Čtyři příšerní jezdcí z Apokalypsy* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*; Rex Ingram, 1921), *Peter Pan* (Herbert Brenon, 1924), *Plastered In Paris* (Benjamin Stoloff, 1928).

Poznámka o autorech:

Richard Maltby (1952) je profesorem screen studies na Flinders University v Adelaide v Austrálii, kde od roku 1997 působí jako ředitel School of Humanities. Dříve působil na University of Exeter ve Velké Británii, kde založil Bill Douglas Centre for the History of Cinema and Popular Culture. Je autorem a editorem řady knih o recepčních dějinách amerického filmu a mezinárodních obchodních a kulturních vztazích Hollywoodu. Americkou mainstreamovou produkci chápe primárně jako komerční kulturu (bez hodnotícího zabarvení) a zkoumá ji empiricky založenými historickými metodami. Z bibliografie: *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus* (Metuchen, N.J. : Scarecrow Press 1983), *Dreams for Sale: Popular Culture in the Twentieth Century* (ed.; London : Harrap 1989), *Hollywood Cinema: An Introduction* (1995; 2. vyd.:

65) James Donald, How English Is It? Popular Literature and National Culture. *New Formations* 6, 1988, s. 32.

Malden, MA : Blackwell 2003), *American Movie Audiences: from the Turn of the Century to the Eearly Sound Era* (ed. s Melvyn Stokes; London : BFI 1999), *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies* (ed. s Melvyn Stokes; London : BFI 1999), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences* (ed. s Melvyn Stokes; London : BFI 2001), *Hollywood Abroad: Audiences And Cultural Exchange* (ed. s Melvyn Stokes; London : BFI 2005). Sborník „*Film Europe*“ and „*Film America*“: *Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920–1939* (ed. s Andrewem Higsonem; Exeter: University of Exeter Press 1999) získal v roce 2000 cenu Jeana Mitryho za filmovou historii.

Ruth Vaseyová je specialistkou na historii amerického filmu, na systémy regulace a cenzury v kinematografii, japonský film a globalizaci audiovizuálních médií. Doktorát získala z amerických studií na University of Exeter, nyní působí na Flinders University v Adelaide. Její monografie *The World According to Hollywood, 1918–1939* (Madison, Wis. : University of Wisconsin Press 1997) získala cenu „Kraszna-Kraus Moving Image Book Award“. V současnosti pracuje se svým manželem R. Maltbym na knize *Reforming the Movies: Politics, Censorship, and the Institutions of the American Cinema, 1908–1939* a na projektu digitální verze archivu MPPDA.

Články

V MEZÍCH ZÁKONA
(HOLLYWOODU)*Gustav Machatý „ve službách“ Metro-Goldwyn-Mayer*

Jiří Horníček

Když v únoru 1939 Gustav Machatý nastupoval v ateliérech Metro-Goldwyn-Mayer k režii svého prvního amerického celovečerního filmu V MEZÍCH ZÁKONA (WITHIN THE LAW),¹⁾ měl za sebou dva roky pobytu v Los Angeles vyplněné příležitostnou scenáristickou spoluprací a režijními záskoky u několika projektů společnosti MGM. Po patnácti letech strávených v Hollywoodu (1936–1951) se filmografie českého režiséra rozrostla o jeden středometrážní a dva celovečerní tituly. Vzhledem k tomu, že za předchozích deset let působení v Evropě Machatý realizoval osm filmů, nelze se divit, že ani on sám americké angažmá za příliš úspěšné nepovažoval. Ve stručné rekapitulaci svého života v emigraci sepsané v Německu v roce 1961 jako příčinu malé pracovní vytíženosti uvádí mj. mimořádně tvrdou profesní konkurenci zesílenou příchodem politických uprchlíků z Evropy, problémy s odborářskými organizacemi jednotlivých filmařských profesí a nedůvěru ze strany ředitele studií MGM Louise B. Mayera.²⁾

V následujícím textu bych chtěl přiblížit některé okolnosti Machatého ojedinělé hollywoodské mise a naznačit problémy jeho přizpůsobení se tamním podmínkám. Nesoulad autorské režisérské osobnosti se zaběhnutým výrobním systémem firmy MGM budu demonstrovat na vzniku filmu V MEZÍCH ZÁKONA, jehož historii se pokusím rekonstruovat na základě interní korespondence studia a korespondence vedení MGM s představiteli cenzurního Haysova úřadu.

Za hollywoodským angažmá

Dne 4. října 1936 se na stránkách *New York Times* objevila rozsáhlejší zpráva o českém režisérovi Gustavu Machatém, který právě v tu dobu příplul z Evropy do New Yorku, aby vzápětí pokračoval v cestě do Los Angeles. Jako důvod návštěvy je v článku uveden režisérův záměr seznámit se s novými trendy prosazujícími se aktuálně ve filmové

1) V minulosti byl tento film uváděn v pražském archivním kině Ponrepo pod názvem MIMO ZÁKON, který není přesným překladem originálního anglického titulu.

2) Srov. Gustav Machatý, *Schilderung meiner Emigration*, 10. ledna 1961. Filmarchiv Austria.

metropoli, přičemž podle autora příspěvku není vyloučeno, že by v případě atraktivní nabídky mohla být Machatého cesta završena uzavřením kontraktu s některým z hollywoodských studií.³⁾ Tato strohá a poměrně neurčitá informace ohledně filmařovy profesionální budoucnosti ve Spojených státech neodrážela zcela přesně skutečný stav věcí, přinejmenším fakt, že minimálně od června 1936 vedl Machatý různá jednání se zástupci vícero zámořských společností, na základě jejichž výsledků mínil zamířit do USA.

Oproti novinám v Americe český tisk nezpochybňoval Machatého angažování Hollywoodem (*Večerní České slovo* zmiňuje jako příštího možného zaměstnavatele United Artists a producenta Alexandra Kordu),⁴⁾ a to paradoxně už v červnu, v době probíhajících jednání, kdy ještě neexistovala finální dohoda s žádným z amerických filmových koncernů, jak lze soudit z režisérova telegramu odeslaného z Karlových Varů filmovému agentu Paulu Kohnerovi 7. července 1936. Machatý se v něm domáhá Kohnerova vyjádření ve věci ukončení karlovarských rozhovorů s Carlem Laemlem jr. (členem rodinného „klanu“ spojeného s výrobní značkou Universal) a zároveň požaduje kontakt na člověka ze studia Metro-Goldwyn-Mayer pro nová jednání.⁵⁾

Orientace na Universal příliš nepřekvapuje vzhledem k Machatého a Kohnerovým užším vazbám k této společnosti z předchozích let. Paul Kohner, syn majitele kina v českých Teplicích, totiž dříve pracoval pro Universal jako produkční a Gustav Machatý ve stejném studiu vystřídal několik (byť většinou podřadnějších) profesí při svém prvním pobytu v USA ve dvacátých letech. Ovšem v roce 1936 tato společnost procházela obchodní krizí, která vyústila v příchod nového silného investora a v oslabení pozice původních vlastníků, což byl pravděpodobný důvod, proč jednání s Laemlem jr. nepřinesla kýžený konkrétní výsledek. Nicméně náznaky, že Machatého hledání zámořského obchodního partnera původně vedlo několika směry, stejně jako písemné svědectví o Kohnerově podílu na přípravě příjezdu českého režiséra do Spojených států, narušují u nás dosud tradovanou verzi přímého spojení mezi Machatým a vedením MGM, konkrétně s ředitelem Louisem B. Mayerem.⁶⁾

Stejně tak uvedení EXTASE v USA v červenci 1936 svádělo ke zkreslující domněnce, že se jednalo o akci připravenou společností MGM v rámci propagace její nové režiséřské akvizice. Ve skutečnosti šlo o neplánovanou shodu okolností, kdy souběžně s Machatého úsilím o zajištění hollywoodského angažmá se americkému distributorovi, společnosti Eureka Productions, podařilo po dlouhých bojích s tamní cenzurou dostat do kin režisérův mezinárodně nejznámější titul, i když pouze v některých částech USA. Do skupiny tolerantnějších regionů Spojených států patřila i Kalifornie, takže premiérové promítání EXTASE na západním pobřeží v Grand International Theater v Los Angeles mohlo jejímu

3) Srov. John T. M c M a n u s, Two Visiting Directors. *New York Times*, 4. října 1936.

4) Srov. Filmový režisér Gustav Machatý se chystá do Hollywoodu. *Večerní České slovo*, 16. června 1936.

5) Srov. Christian C a r g n e l l i, „He was a great man once“. *Bruchstückhaftes aus leben und werk des europäischen filmexilanten Gustav Machaty*. In: Ch. C a r g n e l l i (ed.), *Ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood*. Wien: Synema 2005, s. 23.

6) „Ještě v době, kdy byl zaneprázdněn natáčením *Baletek*, dostal od šéfa koncernu Metro-Goldwyn-Mayer, Louise B. Mayera pozvání s výhodnou smlouvou.“ J. B r o ŝ – M. F r í d a, Gustav Machatý. *Legenda a skutečnost* (3). *Film a doba* 15, 1969, č. 6, s. 316.

tvůrci pomoci k získání žádané publicity, stejně jako obnovené uvedení tohoto titulu již za režisérovy přítomnosti v Hollywoodu.⁷⁾

Uzavření smlouvy s MGM završilo proces postupného vyvazování se Machatého z prostoru české kinematografie už dříve signalizovaný režisérovou volbou filmových témat, jejich formálním ztvárněním a častou spoluprací se zahraničním produkčním zázemím (KREUTZEROVA SONÁTA; ŠVEJK V CIVILU; NOCTURNO). Machatého trvale odměřený postoj k českému filmovému průmyslu dokládají režisérovy opakující se výpady v tisku, které sice měly často podobu anekdotických prohlášení, ale najdeme mezi nimi i pokus o komplexnější kritiku. Mám na mysli rozsáhlý příspěvek publikovaný na počátku roku 1934 v týdeníku *Přítomnost*. Zde otištěný výčet nešvarů domácí filmové produkce zahrnoval také ostrou kritiku cenové politiky tehdy monopolních barrandovských ateliérů provozovaných vlivnou společností A-B. Podle vyjádření Machatého nutila A-B neúměrně vysokými cenami ostatní produkční firmy a těmito firmami zaměstnané filmaře k nepřiměřeně rychlé práci bez ohledu na výslednou kvalitu natočených děl. Jak se později ukázalo, stala se tato část Machatého textu prologem k rozsáhlejší diskusi vedené na stránkách *Přítomnosti* k tomuto tématu. Nutno dodat, že Machatého námitky a navrhovaná řešení se s odstupem času ukázaly být zcela opodstatněné, viz úpravy obchodních ceníků firmy A-B Barrandov z poloviny roku 1936.⁸⁾

Z perspektivy Machatého další kariéry je tento text důležitý také proto, že jeho převládající kritický tón se v samotném závěru mění v režisérovo veřejné „sbohem“ české kinematografii.

Četl jsem seznam vyrobených českých filmů za minulý rok. Ani jeden jsem nevyrobil já. Snad proto, že jsem českému filmu otevřel cestu v Holandsku, Holandské Indii, Francii, Norsku, Dánsku. Snad proto, že jsem začal od piky a předem jsem nechtěl podporovati šlendrián. Snad proto, že jsem chtěl vyrábět dobrý film a ne dovozní povolení. Na dotazy, proč nic nedělám, musil jsem odpovědět, že nevím. A proto také raději se stanu filmovým emigrantem, než abych se připojil k prznění tak krásné věci, jakou je film.⁹⁾

Zatímco ve zmíněném článku z počátku roku 1934 dává Gustav Machatý českým filmovým podnikatelům za příklad Hollywood, hlavně co se pečlivosti přípravy scénářů týká, při příjezdu do USA se americkým novinám svěruje nejen se svým obdivem, ale také s některými výhradami k tamní produkci. Mezi oblíbenými tvůrci jmenuje jak stále režiséry svého budoucího zaměstnavatele (Clarence Brown, W. S. Van Dyke), tak tvůrce působící u konkurenčních studií (Frank Capra) nebo pracující pro MGM jen příležitostně (Rouben Mamoulian). Při hodnocení konkrétních filmů Machatý už více uplatňuje obchodní diplomacii, když za aktuální vrchol americké výroby označuje romantický příběh

7) Srov. Debated Film to Be Shown at Theater. *Los Angeles Times*, 12. července 1936; „Ecstasy“ Will Open Monday. *Los Angeles Times*, 12. prosince 1936.

8) Srov. Zpráva obchodní a situační přednesená na schůzi správní rady A-B dne 11. května 1936. Národní filmový archiv v Praze, fond AB (nezpracováno), kart. 126, Valné hromady. Zápisy 34–40.

9) Gustav Machatý, Jejich zákazník – jejich pán. Glosy prakticky k českému filmu. *Přítomnost* 11, 1934, č. 4 (24. 1.), s. 58.

MGM nazvaný SEQUOIA, jehož důležitými protagonisty byla vedle herců i divoká zvířata. Hovoří-li Machatý obecně o hollywoodské produkci, vytýká jí nadbytečný dialog, který samotný příběh zatlačuje do pozadí, a přílišnou snahu o pobavení diváka. „V Hollywoodu stále volají po zábavě a kratochvíli – ale to je málo, říká. Lidé chtějí vidět obraz sebe samých [...] toho nejnějnějšího. Ale zároveň se mohou i bavit tím, co vidí.“¹⁰⁾

Na stránkách *Los Angeles Times* Machatý sám sebe charakterizuje jako tvůrce soustředícího se na určitý společenský problém, pro jehož zprostředkování hledá adekvátní filmové výrazové prostředky, přičemž coby příklad uvádí EXTASI, kde banální zápletku „boy meets girl“ použil k zobrazení obecných lidských problémů, přičemž v tomto konkrétním případě je bez bližšího vysvětlení zmíněna eugenika. Podobně zkratkovitým způsobem se odkazuje ke D. W. Griffithovi, a to metodou výběru méně známých herců, resp. neherců, což shrnuje do efektního prohlášení: „Raději budu vytvářet z lidských bytostí herce než z herců lidské bytosti.“¹¹⁾

Navzdory určitým nejasnostem, snad i kvůli malému rozsahu tohoto atypického rozhovoru, je z citovaných ukázek zřejmé, že Machatý se snažil americké divácké veřejnosti prezentovat jako režiséra, který ztotožňuje filmovou tvorbu s uměním a který z tohoto přístupu ke kinematografii nechce příliš slevit. Z dostupných dobových materiálů nelze jednoznačně prokázat, zda se tato vyjádření a „mediální“ (sebe)prezentace Gustava Machatého shodovala s představami vedení MGM. Každopádně opravdovou příležitostí k potvrzení profesionálních a uměleckých ambicí tato společnost Machatému neposkytla.

Studio MGM a Haysův úřad

Trvalý přísun profesionálně nejzdatnějších filmařů z Evropy do Spojených států byl ze strany šéfů tamních studií motivován snahou o zušlechtnění vlastní produkce, zvýšení její divácké atraktivnosti a z toho plynoucí vidinou obchodního úspěchu v boji s domácí a zahraniční konkurencí. Proto při výběru režiséra či potenciální herecké hvězdy hrála důležitou úlohu přítomnost komerčně úspěšného titulu ve filmografii dotyčného (dotyčné). Z tohoto pohledu se Machatého situace v době příjezdu do Hollywoodu, tj. vyhlídky na budoucí kariéru hollywoodského režiséra jeví poměrně slibně. V jeho případě takovéto komerční doporučení představovala EXTASE, která v mnoha evropských zemích vzbudila velký rozruch a jejíž kopie se díky přispění významného zámořského distributora – Motion Picture Export Corporation patřící společnosti Universal Pictures Company – dostaly do zemí Střední a Jižní Ameriky.¹²⁾ Kromě světového vřelého EXTASE lze k Machatého výhodám přičíst i částečnou znalost hollywoodského prostředí získanou při jeho předchozím pobytu v Los Angeles v první polovině dvacátých let.

Obě tyto přednosti však českému filmaři nepřinesly potřebnou důvěru ze strany šéfů MGM a kýženou nabídku samostatné režijní práce. Jestliže při hledání hollywoodského

10) Philip K. Schueer, Town Called Hollywood. *Los Angeles Times*, 11. října 1936.

11) Tamtéž. V souvislosti s Griffithem Machatý pravděpodobně naráží na film STRUGGLE z roku 1931, kdy skromnější produkční podmínky se projeví i v hereckém obsazení.

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

angažmá Machatý mohl využít kontakty filmové agentury Paula Kohnera, během vlastního působení u MGM podobnou podporu ze strany některého z tamních producentů pravděpodobně postrádal. A těžko se dá předpokládat, že by Kohner po uzavření Machatého smlouvy mohl zásadním způsobem ovlivnit vnitřní personální politiku studia patřícího coby součást kinematografického koncernu Loew's Inc. mezi tzv. velkou hollywoodskou pětku (MGM, Paramount, Fox, Warner Bros. a RKO). Obří podnikatelská „říše“ Loew's Inc. vznikla postupným spojováním původní sítě newyorských divadel vlastněných Marcusem Loewem, nejprve s produkční firmou Metro Pictures (1920) a později se společností Goldwyn (1924), čímž se definitivně zrodila výrobní značka MGM. Vlastní vedení koncernu (tzn. Loew a od jeho úmrtí v roce 1927 Nicholas Schenck) sídlilo v New Yorku, zatímco řízením studií MGM v Los Angeles byl pověřen Louis B. Mayer.

Právě Louise B. Mayera Machatý zpětně považoval za hlavní překážku bránící mu v úspěšném pokračování filmařské kariéry. Toto zdůvodnění režisérova rozpačitého začátku u MGM by potvrzovala i všeobecně známá Mayerova osobní angažovanost při „náboru“ nových hereckých a režisérských hvězd realizovaném během jeho opakovaných služebních cest do Evropy. Na druhou stranu, např. Douglas Gomery upozorňuje na možné přeceňování Mayerova vlivu a rozhodovacích pravomocí, neboť se domnívá, že obraz Mayerovy moci a ztotožnění jeho jména s firmou byly spíše výsledkem promyšleně udržované mediální popularity, zatímco opravdové vůdčí osobnosti firmy, Loew a Schenck, zůstávaly v pozadí. V souvislosti s hodnocením Mayerovy pozice uvnitř Loew's Inc. je třeba také připomenout vliv Irvinga Thalberga, jenž přišel k MGM z Universalu ve dvacátých letech a zásluhou atraktivnější a tedy úspěšnější dramaturgie se údajně těšil stále větší Schenckově důvěře, čímž se Mayerovo postavení pravděpodobně oslabovalo, i když v rámci úřední hierarchie zůstával Thalbergovým přímým nadřízeným.¹³⁾

Nicméně Machatého pocit Mayerova téměř absolutistického uplatňování moci mohl mít své reálné opodstatnění vzhledem ke specifické situaci, která ve studiu nastala po Thalbergově úmrtí v září 1936. Těžko dnes tvrdit, že za jeho přítomnosti by měl Gustav Machatý větší naději na okamžité uplatnění svých schopností. Ale Thalberg byl rozhodně typem producenta, který mohl mít k Machatému coby autoru kontroverzního filmového díla mnohem blíže než Mayer už proto, že i dříve se nebál podílet na provokativních tématech jako v případě filmu ZRŮDY režiséra Toda Browninga. Odlišnosti základních postojů těchto dvou manažerských osobností si všímá Patrick Brion, jenž u Thalberga jako hlavní profesní rys uvádí náklonnost a odvahu k filmařské inovaci, zatímco Mayera charakterizuje jako stoupence tradičních hodnot rodiny a demokracie.¹⁴⁾

Jestliže tedy přijmeme obraz Mayera coby zastánce konzervativního způsobu života, alespoň co se jeho zobrazení na filmovém plátně týká, pak je pro nás pochopitelnější Mayerův možný „strach“ z režiséra, kterého dílo se setkal v mnoha evropských zemích u části publika s nevraživou reakcí a především trvale naráželo na obstrukce ze strany amerických cenzurních úřadů. Odrazující byl i fakt, že snahy o uvedení EXTASE v USA

13) Srov. Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System: A History*. London : BFI 2005, s. 33.

14) Srov. Patrick Brion, *L'aventure exemplaire de la Metro-Goldwyn-Mayer*. In: Alain Masson (ed.), *Hollywood, 1927–1941*. Paris : Éditions Autrement 1991, s. 108.

a příjezd Gustava Machatého do Hollywoodu proběhly v časech opětovného zostření cenzury, které vystřídaly benevolentnější období mezi roky 1930 až 1934.

Obchodní sdružení Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) známé jako tzv. Haysův úřad už od svého založení v roce 1922 měl za úkol udržovat křehké příměří mezi filmovými podnikateli a částí veřejnosti obviňující kinematograf z negativního vlivu na společenskou morálku. Haysův úřad ve své podstatě představoval preventivní orgán, jenž svým právem veta měl chránit filmové výrobce před natáčením nevhodných scén, které by později neprošly cenzurním řízením. Šlo tedy o zvláštní formu cenzury pracující v intencích hollywoodských studií, které si ji zřídily na svoji obranu před útoky různých občanských a náboženských organizací. Tento tlak konzervativní části společnosti zesílil právě v první polovině třicátých let v reakci na údajně příliš laxní přístup filmových výrobců k dodržování tzv. Haysova kodexu určujícího, co divák může na plátně spatřit, aniž by tím utrpěl morální újmu.

Aby uklidnil veřejnost a podal důkaz o bdělosti jím řízené instituce, Hays zavedl 22. června 1934 Production Code Administration (PCA), v jehož rámci se zpřísnil dohled nad výrobky filmových společností, které musely zasílat všechny scénáře a filmy ke schvalovacímu řízení pod pohrůzkou pokuty 25 tisíc dolarů. Gomery jako další důvod tehdejší zvýšené aktivity Haysova úřadu uvádí změnu politické situace v souvislosti se sílící pozicí demokratů a zvolením Franklina D. Roosevelta prezidentem USA, čímž se narušila dosud poklidná koexistence MPPDA a hollywoodských studií pod ochranou spřízněných republikánských politiků.¹⁵⁾ Vlastní cenzurní činnost PCA vykonávala sedmičlenná komise pod vedením Josepha Breena – bývalého novináře, „římskokatolického laika“,¹⁶⁾ otce šesti dětí. Členové Breenovy komise, z nichž nejbližší k filmovému oboru měl bývalý majitel kina, připomínkovali předložené scénáře a filmy, přičemž často pracovali jako neoficiální poradci předjímající možné způsoby, jak sdělit či ukázat sporné věci.

Všechny tyto schvalovací procesy, ať už v rámci cenzurního řízení a nebo v rámci fungování filmového studia, kde dominantní postavení náleželo producentům, absolutně nekorespondovaly s Machatého přístupem k filmové tvorbě, se způsobem režijní práce, na jaký byl zvyklý z Evropy. Ve výrobním systému MGM bylo velmi obtížné, pro Machatého tehdy asi neuskutečnitelné, mít svoje dílo pod takovou kontrolou, jakou mu dříve umožňovala jeho přímá účast v různých fázích vzniku filmu (námět, scénář, režie, střih, někdy i produkce), viz příklady z jeho korespondence s vedením společnosti Slaviafilm při vzniku EXTASE.¹⁷⁾

První zkušenosti se studiovým systémem

Pro velké hollywoodské společnosti bylo typické časté přeobsazování režisérů, což národně odráželo pozici této profese v hierarchii studiového systému ve třicátých letech.

15) Srov. D. Gomery, c. d., s. 175.

16) Tamtéž, s. 176.

17) Srov. Jiří Horníček, Machatého Extase. Historie vzniku filmu a některé aspekty jeho prezentace. *Iluminace* 14, 2002, č. 2, s. 31–42.

Včetně MGM, jehož vedení „považovalo režiséra, až na několik výjimek – King Vidor, Clarence Brown, George Cukor – za řemeslníka, který hýbe s herci a kamerami z místa na místo, za technika, jehož prací bylo efektivně režírovat scénu, na které se producent a scenáristé už předtím dohodli.“¹⁸⁾ Málokdo si mohl být jistý, že film, který začal natáčet, také dokončí, jak to dokazují četná strohá oznámení uveřejňovaná v té době ve specializovaných časopisech *Hollywood Reporter* a *Variety*.

Pomineme-li pořízení několika ilustračních záběrů k filmu DOBRÁ ZEMĚ – tzv. process shots, tedy záběry určené k dalšímu laboratornímu zpracování, např. ke zhotovení prolínaček apod., lze za první doloženou režisérskou zkušenost Gustava Machatého považovat krátkodobý záskok za dočasně nemocného kolegu Clarence Browna¹⁹⁾ u natáčení historického melodramatu MARIE WALEWSKA. Na rozdíl od materiálů American Film Institute Machatý svoji pracovní příležitost dává do souvislosti s tehdy probíhající stávkou, jejíž narušení mu údajně v budoucnu přineslo soustavnou nepřízeň tamních odborů. Ovšem tuto diskriminaci dokládá až na příkladech ze čtyřicátých let, kdy se chtěl uplatnit jako scenárista a střihač, takže není jasné, zda skutečně a v jaké míře to ovlivnilo jeho kariéru režiséra.²⁰⁾ Na jaře 1937 v Hollywoodu skutečně probíhala stávka, která se však přímo dotýkala jiných profesí než režisérů sdružených v té době ve své vlastní samostatné organizaci (Screen Directors Guild). Navíc v rámci stávky se rozvinula bitva několika odborářských svazů nebo spíše jejich předáků o získání monopolního zastoupení hollywoodských zaměstnanců při jednáních s představiteli studií, jejichž zájmy pak v podstatě hájili.²¹⁾

Ať už byly vztahy odborů a Machatého na sklonku třicátých let jakékoli, vedení MGM nepochybně v té době uvažovalo, že českému režisérovi svěří realizaci celovečerního titulu MADAME X. Studio Machatého oslovilo, aby začal pracovat na své scenáristické verzi sentimentálního příběhu ženy, kterou manžel kvůli zanedbání péče o dítě vyžene z domu, načež se ona stane prostitutkou. Nebyl sám, komu byl zadán tento úkol, zcela v duchu stále funkčního systému Irvinga Thalberga, jehož metoda spočívala „ve vytvoření několika pracovních týmů v rámci jednoho projektu, z jejichž práce pak vznikla verze, která byla natočena a plnila kina Loewovy korporace. Thalberg skvěle decentralizoval způsob výroby, přičemž měl řadu produkčních asistentů, kteří byli odpovědní za jednotlivé projekty.“²²⁾

Dne 22. června 1937 Machatý odeslal svoji úpravu začátečních scén filmu, která zahrnovala 19 stran, viceprezidentu studia Eddie Mannixovi.²³⁾ Zhruba o dva týdny později přinesly noviny zprávu, že Gustav Machatý byl nahrazen režisérem Samem Woodem.²⁴⁾

18) Scott E y m a n, *Lion of Hollywood. The Life and Legend of Louis B. Mayer*. New York : Simon and Schuster 2005, s. 157.

19) Srov. *American Film Institute Catalog*. Title: Conquest (1937).

20) Srov. G. M a c h a t ý, *Schilderung meiner Emigration*. 10. ledna 1961. Filmarchiv Austria.

21) Srov. D. G o m e r y, c. d., s. 188.

22) Tamtéž, s. 104.

23) Srov. *MADAME X. Screenplay section by Gustav Machaty*. (22. června 1937). Academy of Motion Picture Arts and Sciences (dále AMPAS), Beverly Hills, Turner/MGM Script Collection.

24) Srov. *News of the Screen. New York Times*, 6. července 1937.

Na další reálnou šanci režírovat u MGM Machatý čekal zhruba jeden rok, během kterého byl touto společností propuštěn a posléze zase angažován. Přitom každý takový odklad snižoval pravděpodobnost získání nové nabídky i proto, že hollywoodská studia v té době absorbovala další a další filmaře, a to nejen ty, kteří toužili po zámořské kariéře, ale také ty, kteří hledali v Los Angeles azyl před zhoršující se politickou situací v Evropě. Pro kritické období válečných čtyřicátých let Jan-Christopher Horak uvádí počet přes 500 německých židovských uprchlíků prchajících do Hollywoodu z Hitlerova berlínského filmového průmyslu.²⁵⁾

V roce 1938 se přece jen znovu naskytla příležitost u MGM, byť šlo o krátkometrážní film NESPRÁVNÁ CESTA. Výchovný snímek o dvojici mladých delikventů, kteří doplatí na svoji vzpouru proti rodičům vedenou naivní představou o životě, patřil do filmové série nazvané „Zločin se nevyplácí“ a nabídl Machatému cennou příležitost konečně si vyzkoušet samostatnou režii. Vzhledem k přetlaku kvalitních režisérů u MGM nebyl Machatý jediným talentovaným filmařem (Jacques Tourner, Fred Zinnemann, Joseph Losey), jehož jméno najdeme u některého z dílů této série realizované od roku 1935 do roku 1947.²⁶⁾

Na počátku roku 1939 se Kohnrově agentuře přece jen podařilo dopomoci českému režisérovi k další pracovní zakázce od MGM,²⁷⁾ i když podle Machatého tuto příležitost umožnily přátelská pomoc jednoho z významných producentů studia Bernieho Hymana a skutečnost, že Louis B. Mayer se tehdy delší čas nenacházel v Los Angeles.²⁸⁾ Ať už byly důvody jakékoli, vlastní rozhodnutí o obsazení postu režiséra proběhlo asi velmi rychle, když uvážíme, že natáčení započalo na začátku února a scénář filmu, který ve chvatu dokončoval Charles Lederer, byl Machatému podle dochované korespondence zaslán 28. ledna 1939.²⁹⁾

V MEZÍCH ZÁKONA

Hlavní hrdinka filmu, Mary Turnerová, pracuje jako prodavačka v Gilderově obchodním centru. Je neprávem obviněna z krádeže klenotů a kvůli neoblomnosti svého zaměstnavatele odsouzena do vězení, kde se spřátelí s recidivistkou Agnes. Ve vězeňské knihovně začne studovat právní předpisy a současně plánuje pomstu Gilderovi a jeho rodině. Po odpykání trestu vyhledá Agnes, jejímž prostřednictvím naváže kontakt se skupinou gangsterů vedenou Joem Garsonem. Znalostí zákonů a schopností využít je ve svůj prospěch si záhy získá jejich respekt. S pomocí gangu se Mary podaří připravit Gilderův obchodní dům o větší finanční částku, aniž by tento podvod byl v rámci platných zákonů postižitelný. Hlavní část pomsty ovšem směřuje na Gilderova syna Richarda, s nímž Mary naváže milostný vztah a nakonec se bez vědomí otce za něho provdá. Když při prvním setkání s Gilderem st. odhalí

25) Srov. Jan-Christopher H o r a k, Sauerkraut and Sausages with a Little Goulash: Germans in Hollywood, 1927. *Film History* 17, 2005, č. X, s. 243.

26) Srov. Bernard D r e w, *Motion Picture Series and Sequels. A Reference Guide*. New York and London : Garland Publishing Inc. 1990, s. 90–92.

27) Srov. Ch. C a r g n e l l i, c. d., s. 29.

28) Srov. G. M a c h a t y, *Schilderung meiner Emigration*. 10. ledna 1961. Filmarchiv Austria.

29) Srov. J. J. Cohn to Miss Farrell (28. 1. 1939). University of Southern California (dále USC), Los Angeles, MGM Collection, Lou Ostrow.

svoji totožnost, rozhodne se Gilder s pomocí svého právníka a soukromého detektiva nastražit past na Garsonův gang. Mary chce zloděje před léčkou varovat a vydá se v noci do Gilderovy vily, kde má dojít k loupeži obrazu. Když Garson zjistí pravý stav věcí, zastřelí nastrčeného zrádce a z vily uteče. Jelikož se Mary ocitne v podezření z vraždy, vezme Richard obvinění na sebe. Zatímco se Mary snaží sehnat důkazy ve prospěch manžela, přihlásí se policii skutečný vrah – Joe Garson. Mary pochopí, že Richarda opravdu miluje a uvědomí si bláhovost své touhy po pomstě. Následuje usmíření s Richardovým otcem.

I skrze stručný přehled děje prosvítá poněkud umělá konstrukce zápletky a skoro přemrštěná touha po rodinné a společenské harmonii, která má mít funkci happy endu. Těžko se domnívat, že právě tyto motivy filmu V MEZÍCH ZÁKONA Machatého přitahovaly na jeho realizaci. Spíše ho zaujalo téma vzpoury hlavní postavy proti vlastnímu osudu a proti ctnostně se tvářící části společnosti (zvláště když hlavní postavou byla žena). Samozřejmě, Machatý se nenacházel v situaci, že by mohl podobné nabídky odmítnout, i když šlo o titul patřící do tzv. skupiny B-filmů, které dodnes bývají evropskou odbornou veřejností posuzovány jako podřadné produkty zámořské produkce. Toto přehlíživé hodnocení vychází z jejich nižších rozpočtů a od toho odvislého jednoduššího technického provedení, přičemž se zapomíná, že se jednalo o specifickou kategorii filmů určenou pro určitý okruh kin. Navíc v provedení B-filmů existovaly u jednotlivých společností v úrovni finančního zajištění výrazné rozdíly. Například štáby nízkorozpočtových titulů MGM disponovaly v rámci Hollywoodu nejvyššími rozpočty (zhruba půl milionu dolarů). MGM věnovala natáčení B-filmů velkou péči. V roce 1939, kdy se ostatní studia pohybovala ve finančních ztrátách, Loew's Inc. vykázal zisk devět a půl milionu dolarů, o který se z velké části zasloužila právě promyšlená strategie výroby filmů této „nižší“ kategorie.³⁰⁾

Z dostupných materiálů vyplývá, že v případě filmu V MEZÍCH ZÁKONA Machatý až do zahájení natáčení neměl prakticky žádný vliv na podobu scénáře, jehož příprava započala v polovině října 1938. Kromě Charlese Lederera a Edith Fitzgeraldové, kteří jsou uvedeni v titulcích, se práce zúčastnili také Leonard Lee a Jack McGowan. V závěrečné fázi byl za úpravy ve scénáři plně odpovědný pouze Lederer, jenž poslední dílčí změny prováděl ještě 21. února 1939, tedy v době, kdy už se natáčení filmu takřka chýlilo ke konci. Tyto úpravy reagovaly především na instrukce Breenovy komise, která připravovaný projekt sledovala už od chvíle, kdy jí byl 30. září 1938 doručen předběžný návrh modernizace stejnojmenné divadelní hry Bayarda Veillera, předtím již několikrát zfilmované, naposledy v roce 1930 stejným studiem pod názvem PAID, s Joan Crawfordovou v režii Sama Wooda.

Při četbě zmíněného návrhu modernizace divadelního námětu se zdá, jako by jeho autor (Robert Arthur) nevnímal aktuální přísnější postoj filmové cenzury. Už charakterizace hlavních hrdinů překvapuje znatelnými sympatiemi pro postavy pohybující se ve zločnickém prostředí (Agnes; Joe Garson). Nositelem těchto sympatií je inspektor Burke, mladý policista moderního typu, pro kterého podvodníci a zločinci, na rozdíl od jeho staršího kolegy, zůstávají stále lidskými bytostmi. Burke postrádá jednoznačný odstup

30) Srov. D. Gomerly, c. d., s. 104–106.

od zločineckého podsvětí i kvůli projevované náklonnosti k Mary, čímž se vlastně stává rivalem nejen pro mladého Gildera, ale také gangstera Garsona. (V konečné verzi filmu se inspektor Burke stane v podstatě okrajovou postavou.)³¹⁾ Ovšem naprosto neprozíravým a netaktickým se ukázalo být příliš shovívavé nahlížení touhy po pomstě coby důležitého motivačního prvku dívčina vězeňského sebevzdělávání, proti kterému se Breenova komise důrazně ohradila, aniž by ovšem vzala v potaz nespravedlivé potrestání hlavní hrdinky. „Kód výslovně uvádí – Pomstu nelze v moderní době ospravedlňovat. Od počátku do konce jsou sympatie namířeny proti silám práva a pořádku a hrdinčino neetické (ne-li kriminální) jednání je ospravedlňováno.“³²⁾

V čilé korespondenci vedené v následujících měsících, kterou občas „zpestřily“ osobní schůzky Josepha Breena s producenty MGM, se neustále vrací požadavek na zobrazení morálně spravedlivé společnosti s jasně vymezenými hranicemi mezi stoupenci dobra a zla. Náznaky ambivalence plynoucí např. z povahy postav a jejich sociálního zařazení se staly terčem většiny výhrad, přestože tato nejednoznačnost byla ústředním tématem filmu, jehož hrdinové se při svých podvodech pohybují „v mezích (literary) zákona“.

Na „obhajobu“ cenzurní instituce je třeba uvést, že s morálním odsouzením se u ní setkala i Gilderova léčka na Garsonův gang, a to především fakt spolupráce s jedním ze zločinců, kterého majitel obchodního domu uplatí ke zradě. Jelikož v původní verzi se na přípravě léčky podílel i státní policista McGuire, požádala Breenova komise, aby McGuire „opustil“ policejní řady a „stal“ se soukromým detektivem.³³⁾ V této z dnešního pohledu kuriózní přetahované mezi cenzurním úřadem a studiem MGM najdeme i několik případů nerespektování zaslaných připomínek, jak vyplývá z jejich porovnání s konečnou podobou konkrétních scén filmu. Ovšem v dostupných písemných dokumentech se neobjevuje důkaz o tom, že by Breenova komise někdy ustoupila ze svého stanoviska, i když z nich lze usuzovat na občasné pokusy filmařů obejít některá nařízení, jak to dokazují opakované výzvy ke změně scény, v níž si Mary užívá první koupele po propuštění z vězení. „Jestliže sami nenacházíte způsob, jak zásadně upravit tuto sekvenci, doporučujeme vám, abyste alespoň vyřadili tu část, v níž se Mary utírá ručníkem. Jinými slovy, dostaňte ji z vany hned do koupacího pláště a stále pečlivě dbejte, aby nedošlo k urážlivému či svůdnému odhalení její postavy.“³⁴⁾ (To se zásluhou střihu také stalo.)

Gustav Machatý už měl předchozí zkušenosti s inscenací záběrů, u nichž bylo třeba dopředu zvažovat, zda budou z hlediska vydání cenzurního povolení ještě přijatelné. Ale při natáčení EXTASE na Slovensku filmový štáb pracoval v podstatě nezávisle, odtržen od pražského kinematografického centra, a nemusel čelit bezprostřednímu a soustavnému tlaku, jak se to dělo v tomto případě. Díky systému MGM se únavné martyrium

31) Srov. *Suggestion for Modernization – Within the Law*. (30. 9. 1938 – Robert Arthur). AMPAS, Beverly Hills, Turner/MGM Scripts Collection.

32) *Within the Law*. Letter from J. Breen to L. B. Mayer (4. 10. 1938). AMPAS, Beverly Hills, MPAA/PCA Collection.

33) Srov. *Within the Law*. Letter from J. Breen to L. B. Mayer (13. 2. 1939). AMPAS, Beverly Hills, MPAA/PCA Collection.

34) *Within the Law*. Letter from J. Breen to L. B. Mayer (7. 2. 1939). AMPAS, Beverly Hills, MPAA/PCA Collection.

neustálého vyjednávání s Breenovou komisí českého režiséra naštěstí přímo nedotýkalo, neboť tím se většinou zabývala trojice producentů – Bernie Hyman, Joe J. Cohn a Lou Ostrow. Změny, které tito dojednali, měly nejtvrďší dopad na práci Charlese Lederera, jehož povinností bylo co nejrychleji začlenit aktuální připomínky do scénáře.

Machatého pozici inscenátora předem dodaného textu nasvědčuje i směr (a osud) několika návrhů scenáristických úprav, které zaslal produkci filmu 2. a 3. února 1939. V prvním dopise adresovaném Hymanovi a Cohnovi, jenž obsahuje návrhy ke třem scénám, se soustředí na upřesnění charakteru hlavní ženské postavy. Připsanou scénou obhajoby zákazníkem křivě nařčené kolegyně činí dívku sympatičtější tím, jak její povahu obohacuje o smysl pro čest a spravedlnost. (Cit pro dramatický paradox Machatý prokazuje krátkou poznámkou, že dotyčná dívka by mohla být skutečnou zlodějkou náramků.) Zbývající dvě poznámky se týkají změn v inscenaci scén směrem k jejich zdramatizování. Provedené úpravy argumentuje buď psychologickým účinkem na diváka (Mary u soudu mlčí, nevyhrožuje pomstou a divák tedy zůstává v určité nejistotě dalších událostí) nebo psychologii postav (Gilder st. je při konfliktu s Mary vystaven tlaku přihlížející společnosti apod.).³⁵⁾ Druhý soubor navrhovaných změn datovaný 3. února je zajímavý dost zásadním posunem v charakteru postavy vězeňské knihovnice, z které Machatý vytváří oběť manželových peněz a společenského vlivu (viz rubriku Edice a materiály v tomto čísle *Iluminace*).

Jak je patrné, Machatý se snažil o vyhrocení konfliktu mezi postavami reprezentujícími dvě prostředí, v nichž se příběh odehrává; konfliktu mezi zločinným podsvětím, jehož členové jsou přes porušování zákonů nositeli obecných lidských kvalit, a ctnostně se tvářícím, ale přitom pokryteckým měšťáctvím, tzv. spořádaných občanů. V tomto střetu režisérovy sympatie, které se snaží přenést také na diváka, jednoznačně náleží Mary, zcela v rozporu s opatrnějším pojetím hlavní hrdinky prosazovaném Breenovou komisí, podle něhož dívčíno právo na pomstu musí být zcela zpochybněno. Předloženými návrhy úprav, z nichž se do konečné podoby filmu nedostal ani jediný (!), se Machatý pravděpodobně pokusil nejen vylepšit dosavadní verzi scénáře, ale současně mu jistě šlo také o pozvednutí vlastní prestiže coby filmaře a režiséra, které se u MGM jistě netěšil v takové míře, na jakou byl zvyklý z Evropy. Ironií osudu se právě v této době (únor 1939) odborové sdružení (SDG) vedené Frankem Caprou rozhodlo k razantnímu vystoupení vůči metodám řízení ředitelů amerických filmových korporací završenému hrozbou stávky. Výsledkem protestu bylo mj. přiznání práva režisérům podílet se na vzniku scénáře, mít možnost ovlivňovat výběr hereckého obsazení a spolupracovat při závěrečném sestřihu filmu.³⁶⁾

Takto vydobytým výsadám se už dříve dostávalo některým privilegovaným režisérům, k nimž ovšem Machatý točící v Hollywoodu svůj první celovečerní titul nepatřil. Proto se musel smířit s faktem, že příprava řady filmových sekvencí probíhala bez jeho přímé účasti, což také souviselo s úzkou specializací jednotlivých profesí v rámci studiového systému. Vzhledem ke snaze producentů o co nejrychlejší průběh natáčení a tedy co

35) Srov. G. Machaty to B. Hyman and J. J. Cohn (2. 2. 1939). USC, Los Angeles, MGM Collection, Lou Ostrow.

36) Srov. D. Gomery, c. d., s. 193.

nejefektivnější synchronizaci všech složek (herců, ateliérových staveb apod.) s dalšími projekty MGM je zřejmé, že Machatý se věnoval především režijnímu vedení herců. Hlavní odpovědnost za výběr celkových záběrů či městských a vězeňských pozadí tak připadla producentu Lou Ostrowovi, který kvůli tomu mobilizoval studiový archiv a nechal si promítnout filmy POSLEDNÍ GANGSTER a PAID.³⁷⁾ Podobu montáže vězeňské sekvence, která rychlým sledem záběrů překlenuje společný čas Mary a Agnes v ženské káznici, na základě návrhu scenáristy vytvořil specialista MGM na stříhové a trikové efekty Peter Balbusch.³⁸⁾ Ovšem ani režijní post nezůstal výsadou Machatého, neboť v rámci rychlého tempa práce byly na několik dní ustaveny dvě natáčecí skupiny, které fungovaly paralelně, jedna pod vedením Machatého, druhá řízená Georgem B. Seitzem, specialistou na B-filmy, který inscenoval i záběry s herci.³⁹⁾

Z dochovaných archivních pramenů není možné odvodit Machatého reakci na takovéto „narušení kompetencí“. Vzhledem ke svým předchozím osobním zkušenostem s personální politikou MGM mohl být na něco takového připraven. Nicméně doposud hladká komunikace mezi režisérem a producenty, pomineme-li výše zmíněné pokusy o vylepšení scénáře, se narušila 17. února, kdy se ze strany Gustava Machatého nakupilo hned několik požadavků hrozících, že by se plynule běžící studiový mechanismus mohl přece jen trochu zadrhnout. Ve vzkazu adresovaném Joe Cohnovi neskrývá Lou Ostrow mírné znepokojení nad Machatého přáním přetočit sekvenci pořízenou Seitzem a dále nad nečekanou otázkou ohledně dekorace jídelny v Gilderově domě, s níž se původně nepočítalo. Ovšem hlavní důvod, kvůli kterému se na Cohna obrací, tkví v režisérových obavách ohledně právě natočených nočních scén loupeže v Gilderově knihovně.⁴⁰⁾

Jestli Machatým zpochybňované záběry byly přetočeny či nikoli, z interní korespondence MGM nacházející se v pozůstalosti Lou Ostrowa nevyplývá. Ale nabízí se spíše otázka, zda Machatým projevenou důslednost, resp. obezřetnost ve věci kvality těchto sekvencí nevnívalo vedení studia jako výraz malé profesionality ze strany svého zaměstnance. Každopádně 16. března přinesly *Los Angeles Times* v souvislosti s premiérou V MEZÍCH ZÁKONA krátkou zprávu, že český režisér natočil tento film za osmáct dní.⁴¹⁾ Už o den dříve tytéž noviny informovaly o Machatého odchodu od MGM a přípravě nového projektu ve spolupráci se scenáristou Albrechtem Josephem a dávným známým z Československa, producentem Aussenbergem, na příběhu s prozatímním názvem *Girl of Ecstasy*, který by se měl odehrávat ve Vídni v období obsazení Rakouska nacisty.⁴²⁾

Tento plánovaný projekt nevyšel. Gustav Machatý do svého návratu do Evropy natočil v USA už pouze jeden titul – ŽÁRLIVOST. Film v některých sekvencích technickým

37) Srov. S. Petschnikoff to E. Hannan, L. Ostrow, P. Ballbusch (2. 2. 1939). USC, Los Angeles, MGM Collection, Lou Ostrow.

38) Srov. P. Balbusch – Prison Work Montage, to L. Ostrow (4. 2. 1939). USC, Los Angeles, MGM Collection, Lou Ostrow.

39) Srov. S. Petschnikoff to J. J. Cohn (16. 2. 1939). USC, Los Angeles, MGM Collection, Lou Ostrow.

40) Srov. L. Ostrow to J. J. Cohn (17. 2. 1939). USC, Los Angeles, MGM Collection, Lou Ostrow.

41) Srov. Hedda Hopper's Hollywood. *Los Angeles Times*, 16. března 1939.

42) Srov. Edwin Schallert, Machaty Plans „Ecstasy“ Sequel. *Los Angeles Times*, 15. března 1939.

provedením méně dokonalý (zadní projekce), ale zachyceným motivem emigrantské zkušenosti v Los Angeles mnohem osobnější a pocitově působivější. Snad i proto, že Machatého jméno najdeme v titulcích zase zmíněno vícekrát (scénář, režie, produkce).

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)

Poznámka autora:

Tato studie vznikla díky podpoře Grantové agentury České republiky (grantový projekt registrován pod číslem 408/05/2091).

Poděkování Edwardu Comstockovi z University of Southern California v Los Angeles za vstřícnost a pomoc při vyhledávání archivních pramenů a Věroslavu Hábovi z NFA za upřesňující připomínky k textu.

V mezích zákona

(*Within the Law*)

Metro-Goldwyn-Mayer, 1939

Režie: Gustav Machatý. **Námět:** stejnojmenná divadelní hra Bayarda Veillera. **Scénář:** Charles Lederer, Edith Fitzgerald. **Kamera:** Charles Lawton. **Střih:** George Boemler. **Hudba:** Dr. William Axt.

Hrají: Ruth Hussey (Mary Turner), Tom Neal (Richard Gilder), Paul Kelly (Joe Garson), William Gargan (Cassidy), Paul Cavanagh („English Eddie“ Morton), Rita Johnson (Agnes), Samuel S. Hinds (Gilder st.), Lynne Carver (June), Sidney Blackmer (George Demarest).

Další citované filmy:

Dobrá země (Good Earth; Sidney Franklin, 1937), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Extase* (Gustav Machatý, 1932), *Kreutzerova sonáta* (Gustav Machatý, 1926), *Madame X* (Sam Wood, 1937), *Marie Walewska* (Conquest; Clarence Brown, 1937), *Nesprávná cesta* (Wrong Way Out; Gustav Machatý, 1938), *Nocturno* (Gustav Machatý, 1935), *Poslední gangster* (Last Gangster; Edward Ludwig, 1937), *Sequoia* (Chester M. Franklin, 1934), *Švejk v civilu* (Gustav Machatý, 1927), *Vyrovnání* (Paid; Sam Wood, 1930), *Zápas* (Struggle; David W. Griffith, 1931), *Zrůdy* (Freaks; Tod Browning, 1932), *Žárlivost* (Jealousy; Gustav Machatý, 1945).

SUMMARY

WITHIN THE LAW (OF HOLLYWOOD)

Gustav Machatý "in the Services" of Metro-Goldwyn-Mayer

Jiří Horníček

Gustav Machatý is one of the few names in the Czech film industry who, during the 1930s, managed to break into Hollywood as a filmmaker. In this historical study I first try to bring to light some of the circumstances surrounding the director's engagement in the Metro-Goldwyn-Mayer studio. I then reflect on the possible reasons why Machatý was not able to achieve lasting success overseas, while at the same time focusing on the first three years of his sojourn in the USA. I explore the conditions under which the studios were run at that time, with particular focus on MGM. Of the factors which could have negatively influenced Machatý's career overseas, I chiefly examine the situation in the MGM management, the state of film censorship and the implementation of censorship measures by the Hays office. In the second half of the text, I concentrate on the making of Machatý's feature film *WITHIN THE LAW*, through which I demonstrate the problems this eminent director had adapting to the MGM production code. I attempt to identify to what extent censorship affected the final version of the film and via which division of work roles within the individual filmmaking professions. For this I mainly use archive sources – the studio's internal correspondence and the correspondence between MGM management and representatives of the Hays office, i.e. members of the so-called Breen Commission.

Translated by Linda Paukertová

Články

PONĚMČENÝ HOLLYWOOD V PRAZE

*Recepce „německých verzí“ a popularita zahraničních filmů
v pražských kinech počátkem třicátých let¹⁾*

Petr Szczepanik

Tato případová studie se zabývá uváděním a recepcí zahraničních filmů na československém trhu v době rané zvukové kinematografie. Hlavním předmětem zkoumání jsou zde tzv. „německé verze“ převážně amerických filmů, na jejichž příkladu se pokusím ukázat relativní popularitu německé a americké produkce s ohledem na jejich kulturní, nikoli čistě jazykové atributy. Německé verze, uváděné v pražských kinech v letech 1929–1934, hrály důležitou roli ve veřejné diskusi o kulturních a politických aspektech zvukového filmu a také ve vyjednávání o mezinárodní orientaci československého filmového trhu a výroby. Byly často považovány za hrozbu pro dominanci českého jazyka ve veřejné sféře a nepřímo i pro budoucí existenci československé kinematografie jako takové.

Popularita filmů jako nástroj recepční historie

V historických studiích o filmovém obchodu se při určování podílu produkce jednotlivých proveniencí a role importérů na lokálních trzích obvykle vycházelo z dat o cenzurovaných filmech a o počtech titulů nabízených v distribuci. Z této interpretace statistik obecně plynul závěr o dlouhodobém dominantním postavení USA na národních filmových trzích Evropy od 20. let do současnosti, které bylo přerušováno jen dočasnými změnami státních regulací dovozu (např. kontingenty, kvótami a následnými americkými bojkoty evropských národních trhů v době raného zvukového filmu, později omezeními trhu za druhé světové války a centrálním řízením a programovou orientací na vybrané země za vlády totalitních režimů).²⁾ Jak ukázal ve své přelomové studii o roli amerických

1) Tato studie vznikla díky podpoře Grantové agentury České republiky (grantový projekt registrován pod číslem 408/03/D174). Jedná se o přepracovanou a rozšířenou verzi příspěvku „The practices of exhibition and reception of German films in Czechoslovakia of the early 1930s“, který byl přednesen na konferenci „18. Internationaler Filmhistorischer Kongress“ (Cinegraph, Hamburg, 16.–20. 11. 2005).

2) Srov. Zdeněk Štábla, Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky /1906–1939/. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: ČFÚ 1992, s. 5–48; Gernot Heiss – Ivan Klimeš, Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové

filmů v Německu (resp. NSR v poválečné době) v letech 1925–1990 Joseph Garncarz, tento přístup začíná být problematický především v momentě, kdy se z kvantitativní převahy ve filmové nabídce vyvozují závěry o největším obchodním úspěchu, diváckých preferencích a celkové ekonomické a kulturní dominanci Hollywoodu v Evropě.³⁾ Garncarz provedl radikální změnu v práci s prameny a statistickými údaji: po kritice a vyhodnocení dostupných údajů o obchodních výsledcích distribuce, prodeji lístků, uváděcích dobách a diváckých preferencích (většinou v podobě žebříčků popularity ve filmových časopisech a filmových cen) dospěl k závěru, že v Německu byly až do roku 1971 výrazně nejpopulárnější a obchodně nejúspěšnější filmy německé, nikoli americké. Již od 60. let probíhal proces amerikanizace německé filmové produkce a postupný příklon publika k americkému žánrovému filmu, ale Hollywood začal ve smyslu komerční úspěšnosti a popularity dominovat až v dalším desetiletí. Pokud se do té doby dostaly hollywoodské tituly do „top ten“ žebříčků, jednalo se o filmy, které nějakým způsobem odpovídaly normám německé populární kultury (námětem, žánrem, typem hereckých hvězd atd.). Tento závěr může vést k dalekosáhlému přehodnocení rozšířených představ o globální nadvládě Hollywoodu jakožto univerzální formy zábavy.⁴⁾

Přesun pozornosti od dat o produkci a ceně k datům o komerčním úspěchu a diváckých preferencích, který je základním metodologickým východiskem přítomné studie, kromě toho může přispět k přehodnocení celkového obrazu národní filmové kultury. Uvádění a recepce totiž určují identitu národní kinematografie neméně význačným způsobem jako oblast produkce nebo národní tradice reprezentovaná ve filmech jako kulturních textech.⁵⁾ Přítomná studie si ale klade za cíl skromnější úkol. Analýza popularity filmových produktů podle národních proveniencí v pražských kinech let 1929–1934 zde nemůže být provedena v úplnosti a celé komplexnosti, protože pro tento účel by bylo třeba získat další typy dat, což mi dosud zpracované prameny neumožňují. Zaměřím se pouze na zjednodušené kritérium popularity, měřené průměrnou dobou premiérového uvádění v pražských kinech, kterou budu rekonstruovat na základě dostupných statistických

hospodářství v politické krizi třicátých let. In: G. Heiss – I. Klimeš (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let / Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*. Praha – Brno : NFA – Rakouský ústav pro východní a jihovýchodní Evropu, odbočka Brno – PVS Verleger 2003, s. 303–391; ze zahraničních publikací srov. např. Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–1934*. London: BFI 1986.

- 3) Joseph Garncarz, *Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany, 1925–1990*. In: David W. Ellwood – Rob Kroes (eds.), *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam : VU University Press 1994, s. 122–135. Na Garncarze nedávno přímo navázal Peter Krämer v příspěvku *Hollywood and Germany: Notes on a History of Cultural Exchange*. Předneseno na konferenci „Media in Transition: Globalization and Convergence“, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA, 10.–12. května 2002. Online: <http://cms.mit.edu/conf/mit2/Abstracts/PeterKramer.pdf>.
- 4) Viz např. překlad studie Richarda Maltbyho a Ruth Vasey v přítomném čísle *Iluminace*. Její autoři ovšem vycházejí převážně z britských pramenů a Velká Británie se v této otázce od Německa a pravděpodobně i ostatních evropských zemí lišila: index popularity britských a amerických filmů zde byl ve 30. letech víceméně totožný. Viz John Sedgwick, *Cinema-going Preferences in Britain in the 1930s*. In: Jeffrey Richards (ed.), *The Unknown 1930s: An Alternative History of the British Cinema 1929–1939*. London – New York : I. B. Tauris 1998, s. 1–36.
- 5) Srov. Andrew Higson, *The concept of national cinema*. *Screen* 30, 1989, č. 4, s. 36–46.

údajů a s jejíž pomocí se pokusím vyvodit relativní rozdíly v popularitě nejdůležitějších národních produkcí na místním trhu v daném časovém výseku.

Jak ukázaly výzkumy historika britského filmu 30. let Johna Sedgwicka, používajícího pro své výpočty rovnice tzv. POPSTAT indexu, je popularitu filmů na národním trhu třeba hodnotit v závislosti na řadě dalších parametrů, daných především pečlivou diferenciací distribučních cyklů a kin: v závislosti na rozlišení předpremiéry, premiéry, reprízy a obnoveného uvedení, na velikosti kina, jeho komerčním statusu na filmovém trhu (tzn. vztahu k distributorům: zda kino obvykle uvádí filmy v předpremiéře, premiéře, nebo repríze; jaká je odtud odvozená cena lístků), potenciální výši tržeb kina, na horizontální struktuře vlastnictví skupin kin a na tzv. vertikální integraci (vazbách mezi výrobcí, distributory a řetězci kin).⁶⁾ Aplikace tohoto modelu by si vyžádala další samostatný výzkum, a proto se zde omezím pouze na hrubé a globální odhady popularity jednotlivých množin národních produkcí (nikoli jednotlivých hvězd, žánrů nebo výrobců, jak to dělá Sedgwick), vypočítané jako průměrná délka premiérového uvádění v Praze (v týdnech, přičemž pokud premiéra proběhla ve více kinech, uvádím součet týdnů). Tento postup ospravedlňuji předpokladem, že při dodržení homogenity vzorku (hrané zvukové filmy v pražské premiéře) a vysoké roviny obecnosti (národní produkce jako celky) se chyby způsobené nerozlišováním dalších parametrů minimalizují.

Výhodou údajů obsažených v hospodářských přehledech Jiřího Havelky,⁷⁾ ze kterých zde vycházím, je to, že jsou poměrně neselektivní a homogenní: zahrnují celkový korpus premiérově uváděných filmů v hlavním městě a ve skupině podobných kin, včetně jazykových mutací a ozvučených němých filmů. Nevýhodou Havelkových dat je naopak omezení na premiéry zvukových filmů převážně v premiérových kinech hlavního města (bez zohlednění repríz, uvádění němých filmů, menších a mimopražských kin), členění podle kalendářních let, a nikoli sezón, a především absence údajů o návštěvnosti a výnosech z uvádění filmů podle národních proveniencí, které Havelka začíná selektivně používat poprvé až pro rok 1937 a které – kdyby se je podařilo rekonstruovat – by mohly pomoci zpřesnit závěry vyvozené z průměrných hracích dob.

Metoda výpočtu popularity z průměrného premiérového uvádění jistě není nejpřesnější (nejpřesnější je naopak kritérium kasovního úspěchu, jak dokládá J. Sedgwick), ale není ani neobvyklá: využil ji sám Havelka,⁸⁾ z českých filmových historiků Z. Štábla⁹⁾ a byla aplikována i v zahraničních statistikách, např. v žebříčcích popularity německého oborového časopisu *Filmblätter*. Pokud jde o zaměření na pražské premiéry, Havelka si je pro své statistiky hracích dob nevybral náhodou. Naprostá většina těchto premiér probíhala v tzv. premiérových kinech, která pochopitelně nemohou reprezentovat celkové spektrum kin, ale při nedostatku jiných pramenů nabízejí relativně čistý vzorek vhodný pro analýzu, obzvláště v domácích podmínkách, kde síť kin byla značně

6) V Sedgwickově rovnici figuruje doba uvádění také, ale jen jako jedna z proměnných. Srov. John Sedgwick, *Cinema-going Preferences in Britain in the 1930s*.

7) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství I. Zvukové období 1929–1934*. Praha: Čefis 1935.

8) J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství IV*. Praha: Knihovna filmového kurýru 1938, s. 67.

9) Z. Štábla, *Vývoj filmového obchodu*, s. 28.

heterogenní a vertikální integrace neexistovala.¹⁰⁾ Tato skupina přibližně 22 kin nebyla vytvořena nijak nahodile nebo *ad hoc*, nýbrž jednalo se o kina s vlastní organizací, Sdružením premiérových kin, přičleněným k Ústřednímu svazu kinematografů, které dodržovalo „společný postup a cenovou politiku“.¹¹⁾

Výpočet průměrné doby uvádění nemůže suplovat výzkum popularity ani výzkum kulturní recepce v jejich celistvosti, ale poskytne obecnou představu o inklinacích domácího publika k jednotlivým národním a jazykovým kategoriím filmové nabídky a o proměnách těchto inklinací v rámci období tzv. raného zvukového filmu. Nejdůležitějším přínosem těchto nově vygenerovaných údajů je to, že nabízejí kvalitativní alternativu k běžně uváděným kvantitativním datům o přítomnosti jednotlivých importérů na českém filmovém trhu a přesunem důrazu z produkce na uvádění umožní upřesnit některé představy o pozici těchto národních proveniencí v českých kinech.

Hlavním rozdílem mezi sestavováním korpusu filmů pro určení popularity na jedné straně a pro potřeby běžných filmografií na straně druhé je odlišná datace: kritériem pro řazení a dataci filmů zde může být pouze premiéra, nikoli rok výroby nebo datum schválení pro distribuci, protože ty nemají žádný vliv na recepci (byť samotné stáří filmu na recepci vliv má, zvláště v době překotného technického pokroku počátkem 30. let). Výsledné rozdíly vzniklé touto změnou kritéria jsou větší než by se mohlo zdát, protože běžně docházelo k tomu, že film byl uveden až řadu měsíců poté, co prošel domácí cenzurou (často tedy až v následujícím roce), ve výjimečných případech mohlo dojít ke zpoždění i o několik let. Druhá specifičnost níže použitých čísel je dána zavedením zvláštní kategorie pro německy mluvené verze amerických, britských, francouzských ad. zahraničních filmů, což by mělo vést k přesnějšímu obrazu diváckých preferencí podle národních proveniencí. Při hodnocení dat o počtu a uvádění těchto verzí je ovšem třeba zohlednit fakt, že Havelkovy seznamy, které mi sloužily jako hlavní zdroj informací, zahrnují pod pojem „verse“ nejen tzv. jazykové verze (*multiple-language versions*), ale také dabing a synchronizace voice-over komentáře v dokumentárních filmech. Třetí z níže připojených tabulek pak ukazuje žebříčky nejpopulárnějších hraných zvukových filmů, uvedených v pražských premiérách v letech 1929–1934. Tento typ přehledu, který byl sestaven na základě stejného typu dat, umožní obohatit stupnici národních produkcí o faktor jednotlivých komerčních hitů.

Historie recepce a diváckých preferencí také umožňuje navázat na podněty současné sociální a kulturní historiografie filmu (inspirované školou *Annales*), která svým modelem multitemporálních a multidimenzionálních dějin kinematografie nastolila otázku komparace historických perspektiv (mikro/makro, lokální/globální) a plurality historických časů a která se pokouší řešit problémy velkých celků prostřednictvím konstruování homogenních sérií dat. Například italský filmový historik Gian Piero Brunetta zdůraznil, že v různých rovinách kinematografie se uplatňují různá časová tempa: čas proměn uměleckého jazyka se liší od rytmu střídání technologií, posunů v názorech kritiků či

10) Skutečnost, že kina u nás provozovaly spolky, a nikoli filmové společnosti, poskytuje další důvod, proč považovat průměrné hrací doby za relativně autentické ukazatele popularity, protože se tím snižuje pravděpodobnost netržních manipulací ve prospěch určité národní proveniencie ze strany kin.

11) J. H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství IV*, s. 67.

od „biorytmů“ publika a setrvačnosti společenského života jako celku.¹²⁾ Podle této představy by braudelovskému krátkému trvání odpovídaly jednorázové události jako například okouzlení technickou novinkou synchronního zvuku, prvenství amerických talkies v Evropě, zavedení kontingentu či veřejné nepokoje na protest proti němčině v českých kinech, zatímco v hlubší vrstvě by v rytmu dlouhého trvání sociálního času přetrvávaly vývojové tendence mentalit, návyků a inklinací určitých skupin diváků, geopolitických celků a širších společenských struktur. V případě české kinematografie počátku 30. let je možné do různých časových temp zařadit i různé roviny konstruování národní identity a mezinárodních preferencí.

Uvádění zahraničních filmů a navštěvování kin

V krátkém období druhé poloviny roku 1929 a první poloviny roku 1930, kdy byly v rychlém sledu ozvučovány desítky kin na československém území, aniž by došlo k instalaci snímací zvukové aparatury v některém z domácích studií, se zdálo, že český filmový trh se bude orientovat spíše na Spojené státy. Je dobře známo, že během roku 1929 došlo k expanzi hollywoodských talkies do většiny západní Evropy, kde si získaly značnou popularitu jako technické novinky a vyprovokovaly urychlení rozjezdu národních produkcí zvukových filmů. Podíváme-li se na čísla o uvádění zvukových filmů v roce 1929 v Praze, zjistíme, že k největším trhákům patřily jednoznačně americké filmy, které dosahovaly až 12 týdnů premiérové hrací doby (SINGING FOOL, BÍLÉ STÍNY). I nejúspěšnější němé české filmy z roku 1929 měly mnohem kratší doby uvádění (6 týdnů se v Praze promítal EROTIKON a PRAŽSKÉ ŠVADLENKY).¹³⁾

Ale již v následujícím roce 1930 se situace rapidně změnila. Do kin se dostaly první německé zvukové filmy a hned dosáhly vysoké úspěšnosti, přičemž nejviditelnější koherentní skupinou hitů se staly filmové operety Gézy von Bolváryho (DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU, 17 t., DOZNĚLA PÍSEŇ, 8 t., TANGO PRO TEBE, 7 t.). Americké filmy si udržely výraznou kvantitativní převahu a stále byly často velmi oblíbené (PŘEHLÍDKA LÁSKY, NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID), ale nedosáhly tak spektakulárních úspěchů a společenské odezvy jako DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU a v průměru se uváděly téměř o týden kratší dobu než filmy německé. Přibližně 27procentní rozdíl v popularitě německých a amerických filmů se poté udržel jako konstanta po celé období raného zvukového filmu, tj. do r. 1934. Výpočet doby průměrného premiérového uvádění různých zahraničních produkcí (americké, německé, francouzské, britské) dokázal, že německé filmy byly po celé toto období bezkonkurenčně nejpopulárnější, a to navzdory anti-německému diskursu žurnalistů a politiků a navzdory podvrtným aktivitám nacionalistů v kinech a na ulicích v polovině roku 1930.¹⁴⁾

12) Srov. Gian Piero Brunetta, History and Historiography of Cinema. *Cinema & Cie* 2001, č. 1, s. 98–108; Germain Lacasse, Cent temps de cinéma ou le cinéma dans les temps de l'histoire. *Cinemas* (speciální číslo *Le Temps au cinéma*) 5, 1994, č. 1–2 (podzim), s. 15–39.

13) Určitou roli v extrémních délkách premiérového uvádění amerických filmů mohla hrát i absence širší nabídky: německé zvukové filmy dorazily do Prahy až další rok a čerstvě ozvučená kina musela rychle amortizovat půjčky na nákup a instalaci drahé aparatury.

14) Srov. Nancy M. Wingfieldová, Film jako otázka národní identity. *Iluminace* 8, 1996, č. 4, s. 8.

Jestliže průměrná doba uvádění činila v roce 1930 u amerických filmů 2,5 týdne a u německých 3,4, pak české zvukové filmy s 9,6 týdne získaly bezkonkurenčně největší popularitu v rámci celého spektra národních proveniencí. K největším hitům patřily tituly C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK a FIDLOVAČKA, přičemž první z nich se stal přímo symbolem nečekaného triumfu domácí produkce. Popularita českých filmů vzhledem k ostatním národním proveniencím sice v dalších letech klesala úměrně s nárůstem kvantity československé produkce, nicméně i nadále si udržela suverénní prvenství.

V letech 1930–1934 se v pražských kinech poměrně masivně prosadil nový fenomén, který by mohl poskytnout doplňkový klíč ke konstrukci národní identity českého filmového publika a jeho mezinárodních preferencím: v roce 1930 se do domácí distribuce dostala první sada neněmeckých filmů v německých jazykových úpravách. Nabízí se proto otázka, zda kalkulace některých zahraničních výrobců a distributorů, předpokládajících větší inklinaci domácího publika k německému než k anglickému nebo jinému cizímu jazyku, odrážela i skutečné preference českých diváků.

Praktiky uvádění zahraničních filmů na československém trhu lze schematicky rozdělit do sedmi základních kategorií, z nichž všechny se uplatňovaly v pražských kinech již od roku 1930:

- originální verze s podtitulky (příp. mezititulky);
- jazykové verze;
- dabing;
- postsynchronizace komentáře v dokumentech;
- tzv. mezinárodní neboli kontinentální, příp. kombinované verze (zvukové verze se zpěvem, ruchy a neartikulovanými hlasovými projevy, kde jsou nezpívané cizojazyčné dialogy nahrazeny hudbou a podtitulky nebo mezititulky);
- originální verze s českými vsuvkami;
- němé verze zvukových filmů.

Jak nepřímo dokládají explicitní poukazy na absenci titulků v novinových článcích, bylo titulkování nejpozději od roku 1930 v Praze všeobecně přijímanou normou, ačkoli některé z první vlny talkies, uváděných v druhé půli roku 1929 a v roce 1930, mohly být předváděny bez překladu nebo jen s minimem titulků. Novináři pokládali české titulky za standard a komentovali je jen v případech, kdy chtěli upozornit na jejich absenci nebo kritizovat nekvalitní překlad či jazykové chyby.¹⁵⁾ Pomineme-li tuto standardní kategorii, čili originální verze s vkopírovanými podtitulky, byly z hlediska recepce nejdůležitější a nejdiskutovanější skupinou filmů předváděných kolem roku 1930 jako „české verze“ nikoli české jazykové verze (ve smyslu *multiple-language versions*),¹⁶⁾ ale spíše verze

15) Např. distributor německé verze ATLANTICU byl opakovaně kritizován za to, že kopii dodal bez českých titulků. Viz Odpor proti německým zvukovým filmům. Nové snahy po třech porážkách německé verze. *České slovo*, 14. 3. 1930, č. 63, s. 9; J. V. J., Atlantic bricht alle Rekorde (Ale o jeho osud metali los...). *České slovo*, 7. 3. 1930, č. 57, s. 15.

16) Ty byly vyrobeny jen čtyři: tři českojazyčné verze filmů produkovaných společností Paramount v joinvilleských ateliérech – TAJEMSTVÍ LÉKAŘOVO, SVĚT BEZ HRANIC a ŽENA, KTERÁ SE SMĚJE – a ŠŤVANÍ LIDÉ, česká verze Fehérových GEHETZTE MENSCHEN.

s českými vsuvkami a tzv. mezinárodní verze.¹⁷⁾ Obecně lze říci, že angličtina zněla v pražských kinech méně často, než jak by tomu nasvědčovaly počty dovezených filmů, protože v mezinárodních verzích byla nahrazována synchronizovanou hudbou a titulky. Nejdůležitější – z hlediska recepce – skupinu filmů spadajících do kategorie jazykových verzí v užším smyslu naproti tomu tvořily nikoli česky mluvené verze, ale německé verze amerických filmů vyráběné americkými společnostmi. Totéž lze říci o dabingu: první hrané filmy dabované do češtiny byly uvedeny v roce 1934, ale první americký film dabovaný do němčiny se v Praze hrál již v lednu 1930. Situace byla odlišná v oblasti celovečerních dokumentárních filmů, kde bylo v letech 1930–1934 předváděno 70 % cizích titulů v originální verzi a téměř 30 % (12 ze 42) postsynchronizováno českým komentářem, zatímco jen jeden americký dokument byl přeložen do němčiny.

Podle mých výpočtů, při nichž jsem vycházel jednak z Havelkových statistik, jednak z údajů o zvukových stopách cenzurovaných filmů ve *Věstnicích ministerstva vnitra*,¹⁸⁾ se v letech 1930–1934 dostalo do pražských kin celkem 50 německých verzí zahraničních celovečerních hraných filmů. 11 z nich bylo dabováno nebo synchronizováno, dva byly vyrobeny jen v německé verzi a zbytek byly jazykové verze. Největší skupinu tvořily filmy vyrobené a distribuované americkými společnostmi a jejich filiálkami: Paramountem (11), MGM (7) a Foxem (4), další výraznou skupinu představovaly výrobky British International Pictures (6), jejichž domácí distribuci zajišťovala společnost Slavia.

Pozice německých verzí v pražských kinech se rázně změnila na přelomu let 1934 a 1935. Ve vyhlášce ministerstva obchodu č. 131.126/34 ze 14. listopadu 1934 (s doplňkem č. 6320/35 s platností od 24. ledna 1935) bylo stanoveno, že dovoz filmů „bude povolován jenom v jazykové versi československé a v jazykové versi země původu.“ Příslušný paragraf se výslovně týkal také dabingu: „Dubbovati dovezené filmy pro předvádění v Československu do jiného jazyka jest dovoleno jenom v případech, kdy filmy tyto byly dubbovány především do jazyka československého.“ Explicitně se zde nařizovala také

17) K četným mezinárodním verzím patřily např. téměř všechny výrobky Foxu z roku 1930 a také některé tituly ostatních amerických výrobců uvedené v Praze v letech 1930 a 1931 (např. *Fordova PONORKA S 13* nebo *KARNEVAL UMĚLCŮ* s Charlesem Farrellem vyrobené Foxem, *LOŮ KOMEDIANTŮ* Universalu), někdy i filmy německé (např. *Lamačova SENSACE*), ale také zahraniční žurnály z roku 1930. Viz měsíční seznamy cenzurovaných filmů ve „Filmových hlídkách“, jež byly součástí *Věstníku ministerstva vnitra Republiky československé*. K diskusi o mezinárodních verzích srov. ksž [Karel Smrž], Všechny předváděné Foxovy filmy... *Rozpravy Aventina* 5, 5. 6. 1930, č. 36, s. 461; ksž [K. Smrž], Předvádění Foxfilmu... *Rozpravy Aventina* 6, 9. 10. 1930, č. 3, s. 34–35; ksž [K. Smrž], Rozdíl mezi původní mluvenou verzí... *Rozpravy Aventina* 6, 19. 11. 1930, č. 9, s. 106. K nejkomentovanějším filmům s českými vsuvkami patřily *HOLLYWOOD REVUE* a *PARAMOUNT REVUE*, ale české vložky či prology se objevily i v dalších titulech.

18) Soupisy filmů schválených, nebo naopak zakázaných cenzurním sborem pro československou distribuci byly měsíčně zveřejňovány v tzv. „Filmové hlídce“ *Věstníku ministerstva vnitra Republiky československé*. V soupisech „Filmové hlídky“ se již od druhé poloviny roku 1930 objevovaly cenné upřesňující informace o zvukové stopě, např. „zvukový s německým dialogem“, „zvukový bez dialogů“, „zvukový s českým úvodem a anglickým dialogem“, „zvukový s angl. dialogem a franc. písní“, „zvukový s část. angl. a něm. dialogem“. Komparací s dobovými reklamami a s Havelkovými seznamy, kde jsou až na výjimky označeny všechny „verze“, je tedy možno dosáhnout značné přesnosti v diferenciaci mezi zahraničními filmy s českými vsuvkami, „internacionálními verzemi“ a jazykovými verzemi či dabingem.

povinnost titulkování všech zahraničních filmů v originálním znění: „Veškeré kopie dovezených filmů, předváděné v jazykové versi některé menšiny, musí být opatřeny vkopírovanými titulky v jazyce československém. Titulky musí být zhotoveny v tuzemsku.“ Vyhláška zároveň vyhrazovala prostor pro udělování výjimek vázaných specifickými podmínkami. O jaký druh výjimek šlo především, lze odvodit z následující verze vyhlášky z 23. ledna 1937: „Do němčiny dubbované filmy mají být předváděny pouze v místech, kde je více než 50 % obyvatel německé národnosti.“¹⁹⁾ Havelka v komentáři k tomuto usnesení navíc uvádí, že zákazem mají být postiženy především německé verze amerických filmů.²⁰⁾ Pro rok 1935 bylo ještě cenzurou schváleno k distribuci 16 německých verzí amerických, britských, francouzských a italských filmů, ale žádný z nich se již nedočkal pražské premiéry. Bylo uvedeno pouze několik maďarských a dánských produktů, jež Havelka označuje jako německé verze. Německé verze amerických a anglických filmů se do pražských kin vrátily až roku 1938 (verze šesti amerických a jednoho anglického snímku). Za specifických podmínek druhé světové války pak německé verze neněmecké produkce (hlavně italské a francouzské) doslova zaplavily česká kina a neněmecké zahraniční filmy v originálním znění se dostaly do menšiny.²¹⁾

Snahy o zákaz nebo alespoň regulaci uvádění německých verzí v Praze se sice objevovaly již před rokem 1934, ale nebyly příliš úspěšné. 26. září 1930 byla z podnětu Zemského svazu kinematografů pod tlakem zářijových demonstrací zřízena „Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů“, kde zasedali zástupci Zemského úřadu, policejního ředitelství, Obchodní komory a Zemského svazu kinematografů a jejímž úkolem bylo omezit předvádění filmů s německými dialogy na 3–4 premiéry ve velké Praze.²²⁾ V prosinci téhož roku svaz publikoval zvláštní oznámení, ve kterém nařizoval, aby kina označovala zvukovou verzi a jazyk dialogů ve všech tištěných reklamách a programech.²³⁾ Komise rovněž deklarovala zákaz uvádění všech německých verzí a v dubnu 1932 prohlásila, že „bude bezvýhradně trvat na svém původním usnesení, podle něhož nepřipustí v Praze předvádění filmů výroby americké, anglické, francouzské a j., jsou-li opatřeny německým dialogem“.²⁴⁾ Z vyjádření lze usuzovat, že tento zákaz byl poprvé vydán již minimálně o rok dříve a rozeslán majitelům kin jako zvláštní oběžník. Jenže aktivity této samoregulační komise se od počátku setkaly s odporem distributorů, kteří chtěli exploatovat všechny německé verze, které již měli zakoupeny. Vliv komise byl proto slabý již

19) J. Havelka: *Čs. filmové hospodářství I*, s. 5–9; J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství III. Rok 1936*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1937, s. 19. Soupis 342 míst (254 v Čechách, 78 na Moravě, 10 na Slovensku), kde se směly hrát německé verze, byl publikován in: J. Havelka, *Seznam čs. kin podle stavu 1. května 1937*. Praha: Knihovna filmového kurýru 1937.

20) J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství III*, s. 40.

21) Viz J. Havelka, *Filmové hospodářství v Zemích českých a na Slovensku 1939–1945*. Praha: Čs. filmové nakladatelství 1946, s. 40.

22) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin Čs. Kinematografie 1896–1945*. III. Praha: ČSFÚ (interní tisk) 1990, s. 164–164; Komise pro distribuci dovážených zvukových filmů. *Filmový kurýr* 4, 28. 11. 1930, č. 48, s. 1.

23) *Filmový kurýr* 4, 5. 12. 1930, č. 49, s. 1.

24) V Praze se nesmějí předvádět německé verze. *Filmový kurýr* 6, 29. 4. 1932, č. 18, s. 1.

od jejího založení, a dále slábl od počátku roku 1931.²⁵⁾ Nejpádňším důkazem je pohled na soupis německých verzí, které se v letech 1931 a 1932 promítaly v pražských kinech (viz tabulka č. 4).²⁶⁾ Od roku 1932 se snahy komise staly bezpředmětnými díky kontingentu.

Poněmčený Hollywood: recepce „německých verzí“

Popularita „německých verzí“ ovšem byla od počátku až do roku 1934, kdy jejich uvádění v Praze víceméně skončilo, jednoznačně nízká. Přesto se jich již druhý rok 1931 v pražských kinech objevil trojnásobek oproti roku předchozímu, což jasně vypovídá o tom, jak výrobci a distributoři hodnotili národní identitu českého publika a kulturní charakter lokálního trhu.²⁷⁾ V následujících letech počet německých verzí cizích filmů postupně klesal až téměř na nulu.²⁸⁾ Jediným titulem, který se zařadil mezi nejúspěšnější skupinu snímků, byla německá verze francouzského filmu NETOPÝR, která ale za svou oblibu pravděpodobně vděčila tomu, že v ní hrála Anny Ondráková a režíroval ji Karel Lamač.

Německé verze měly specifický kulturní význam vzhledem k přítomnosti angličtiny v českých kinech, což je nejzjevnější ve vztahu k britským titulům z období kontingentu (1932–1934). Kdybychom vycházeli z údajů o distribuci, zdálo by se, že britské společnosti, těžící z embarga hlavních amerických dovozců, v této době svými produkty Prahu přímo zaplavily, ale po odečtení německých verzí britských filmů se ukazuje, že britská angličtina zněla v domácích kinech jen velmi sporadicky, dokonce méně často než němčina z neněmeckých produkcí. Zároveň je ale zřejmé, že popularitou se německé verze nemohly rovnat americkým filmům v originálním znění, ale především a s mnohem větším rozdílem původním německým produktům. České publikum tedy zřetelně rozlišovalo mezi kulturními a estetickými hodnotami spojenými s původními německými filmy na jedné straně a do němčiny převedenými filmy na straně druhé a neřídilo se pouze kritériem vyšší srozumitelnosti.

Ačkoli velká část novinářů denního tisku, a někdy dokonce i publicisté oborových časopisů, vystupovali tak, jako by si neuvědomovali dlouhodobou přitažlivost německé produkce pro české diváky a zdůrazňovali nacionalistické zájmy a obavy z tzv. germanizace, v dobovém diskursu se objevily také výpovědi, které dokazují, že soulad mezi českým publikem a německými filmy byl v kontrastu k cizosti pociťované vůči filmům americkým všeobecně známou skutečností. Toto povědomí se projevovalo především v periodikách

25) H., Kdo je vinen? *Filmový kurýr* 5, 20. 3. 1931, č. 12, s. 1.

26) Výjimečným případem byl v tomto ohledu skandál spojený s policejním zákazem německé verze českého filmu AFÉRA PLUKOVNÍKA REDLA. Viz H., Těžká práce distribuční komise. *Filmový kurýr* 5, 13. 3. 1931, č. 11, s. 1.

27) Německých verzí bylo tehdy v pražských kinech víc než filmů ze všech ostatních zemí mimo ČSR, USA a Německo dohromady.

28) V roce 1932 se naopak začínají množit zahraniční přírodní a cestopisné dokumenty s postsynchronizovaným českým komentářem, z nichž první se ovšem objevil již roku 1930, a od roku 1934 i hrané filmy dabované do češtiny.

nastavených kriticky k pravicovým nacionalistickým tendencím, čili v *Právu lidu* a *Českém slově*:

Ukazuje se, jak přes všechny politické sympatie a nesympatie z války a převratu, přes všechno hromadné ježdění do západní ciziny a přes všechno zuřivé učení se francouzštině a angličtině v poválečných letech, tkvíme stále hluboko v oblasti německých vlivů, německého ovzduší myšlenkového i citového. Musí se vidět a slyšet, s jakou rozkoší reaguje při tomto filmu české publikum, když rozumí německému slovu a vtipu, aniž je nuceno vyčkávat na překlad českých titulků. Při anglických a francouzských mluvených filmech, byť byly umělecky sebe cennější, nikdy jste zdaleka nic takového nezažili. Je nebezpečí nyní hlavně v tom, aby velká mezinárodní produkce filmová, pracující ve mnohojazyčných verzích, vidouc tento nepopíratelný úspěch německého zvukového filmu u nás, nezařadila šmahem Prahu a Československo do německé reprodukční oblasti. Nač riskovat české verze a zvyšovat jimi výrobní náklad filmů, když je možno odbýti u nás tak lehce znění německé!²⁹⁾

Z citátu je zřejmé, že již v průběhu roku 1930 se německé verze rychle konstituovaly jako svébytný objekt kulturních obav a ohnisko diskusí o hospodářské budoucnosti československé kinematografie.³⁰⁾

Praxe uvádění německých verzí se v českém tisku setkala s jednoznačně negativním přijetím a stala se zdrojem různých zákroků ze strany oborových svazů, spolků a státních úřadů. Německé verze se hlavně zpočátku (roku 1930) jevíly jako důkaz toho, že zahraniční výrobci a distributoři mají tendenci začlenit Československo do kategorie německo-jazyčných trhů a že – přes údajné přísliby některých z nich – neplánují systematictější výrobu českých verzí. Karel Smrž výmluvně vyjádřil své rozhořčení nad možností, že by tento druh hybridních produktů na českém trhu trvale nahradil originální verze:

Pomýšlí-li zdejší filiálka M.G.M. uvést tento film [TOUHA KAŽDÉ ŽENY] v německých nebo smíšených územích, nelze proti tomu ničeho namítat. Kdyby měl však býti promítán v Praze nebo v jiných místech českých, bylo by třeba proti jeho uvedení co nejrozhodněji protestovati. Nikdo se nepozastaví nad tím, bude-li hrán německy film vyrobený v Berlíně, ale připustíme-li, aby anglicky mluvené filmy americké byly u nás hrány v německých verzích, zařadíme se sami do německé oblasti a po prvním pokusném balonku zaplaví nás německými verzemi všechny americké výroby.³¹⁾

Stejný názor opakovaně zazníval z článků *Filmového kurýru*, který reprezentoval především zájmy Zemského svazu kinematografů v Čechách. Základním argumentem kritiků

29) O německých filmech a jejich nebezpečí kulturním. *České slovo*, 25. 9. 1930, č. 227, s. 5.

30) Na rozdíl od termínu *multiple-language versions*, jazykové verze, který je zaveden v současných filmově-historických pracích, odkazoval dobový termín „německá verze“ k mnohem širšímu sémantickému poli, tj. k jakékoli náhradě původní řeči filmu, přičemž pojem „verze“ mohl mít v dobovém diskursu ještě obecnější dosah, a sice mohl označovat jakýkoli film, u nějž byl určován způsob jeho uvedení (včetně „originální verze“).

31) ksž [Karel Smrž], *Touha každé ženy*. *Lidové noviny* 38, 6. 6. 1930, č. 284, s. 11.

zde byla „zjevná snaha Ameriky, udělat si z Československa německou exploitační kolonii“.³²⁾ Pro majitele kin, kteří v průběhu roku 1930 nelibě sledovali pokles obliby amerických talkies, nebyly hlavní motivací kritiky ani tak obavy z germanizace, protože protesty proti uvádění populárních německých filmů by byly z ekonomického hlediska kontraproduktivní, jako spíše teorie, že výroba německých verzí brzdí příchod češtiny do kin, od kterého si slibovali zvýšení zisků: „Budou-li u nás i nadále promítány německé mluvicí filmy, nedojde nikdy k výrobě českých verzí v zahraničí [...]. Pak by k nám cizina importovala německý mluvicí film, po př. jen jeho versi, jak se již stal pokus z Ameriky.“³³⁾ *Národní politika* vyjádřila tutéž obavu v nacionalistickém duchu:

V těchto německých verzích amerických filmů tkví podle názoru domácích filmařských kruhů velké nebezpečí, ježto americké výrobny naši republiku lehce by mohly zařaditi po úspěchu německých verzí v Praze do německého rayonu svých zájmů a požadavek českých verzí potom nedal by se již u amerických producentů filmových uplatniti.³⁴⁾

První články o německých verzích, odrážející jejich kulturní recepci, se objevily v souvislosti s projekcí snímku *PROSTÁ DUŠE* 14. ledna 1930 v kině *Passage*, což byl výrobek *United Artists* s původním názvem *LUMMOX*, jehož německy dabovaná verze nesla název *DER TOLPATSCH*. Je paradoxní, že tento americký výrobek byl v novinách komentován jako první německy mluvený film v Praze. Díky rychlosti, s jakou se dostal do Prahy, jsou české recenze unikátním dokladem rané kulturní recepce dabingu:

Pražská filmová obec měla včera v poledne v biografu „*Passage*“ malou sensaci: první německy mluvený film, který přivezli *United Artists*. Protože pak Němci jsou důkladní, je to hned stoprocentní mluvený film. Tedy především bez hudby a jejího doprovodu sedíte jako v divadelním hledišti a posloucháte usazenou melodramatickou americkou historii o nemotorné, srdečné, láskyplné, krutě osudem stíhané služce, která v české transkripci překřtěna na *PROSTOU DUŠI*, kdežto německá verze jí říká drsněji *TOLPATSCH*, což znamená asi *Nemehlo*. Hraje ji skvěle nová americká herečka Winifred Westoverová, chvílemi připomínající robustní Lehmannovou, chvílemi jemně trpitelskou Bergnerovou. Hraje ji však skvěle jen dokud neotevře úst. Neboť dodatečným nahráním německého textu na místo původního anglického vzniká trapný nesoulad: pohyb mluvicích úst se neshoduje se slovem, které z nich vychází. Herečka na obraze otevírá ústa pro jiné slabiky a pro jiné shluky hlásek nežli se ozývají z reproduktoru. Tak je to se všemi rolemi ve filmu. A nad to ještě hlasy mají mrtvou, neoduševnělou barvu a chvílemi zdají se přicházeti cize, z docela jiné vzdálenosti, nežli naznačuje iluze obrazu. Technicky je to mnohem nedokonalejší nežli jiné americké zvukové a mluvicí filmy, které k nám dosud přišly a zdá se, že je to jen vina této násilné německé synchronisace.

32) Troufalost Ameriky, s. 2.

33) Provedou kina generální stávkou? Před zákazem německých mluvených filmů. *Filmový kurýr* 4, 30. 5. 1930, č. 22, s. 1.

34) Předvádění německých verzí amerických filmů v pražských biografech. *Národní politika*, 24. 9. 1930, č. 263.

Ten, kdo se domníval, že německy mluvený film může být našemu obecenstvu bližší nežli anglické, bude velmi zklamán: tahle němčina je chvílemi stejně nesrozumitelná jako bývá angličtina lidem, kteří ji neovládají. Něco jiného by to snad bylo, kdyby to byl opravdu německý film, hraný německými herci. Takto to není ani ryba ani rak a dokonce už žádný politický problém. Většina pozvaných českých diváků to pocítovala jako pravou úlevu, když na konec bylo slyšeti kousek hudby aspoň z kočovného kolovrátku [...].³⁵⁾

V dubnu 1930 následoval v kině Avion další, (pravděpodobně) dabovaný britský film se slavnou dvojicí dánských komiků Carlem Schenstrømem a Haraldem Madsenem PAT A PATACHON V RAKETOVÉM OMNIBUSU. Další měsíc měla v kině Passage premiéru první německy mluvená jazyková verze britského snímku HAI TANG. Ale ještě v květnu 1930 bylo stále běžné mluvit o „německých verzích“ primárně jako o dabovaných filmech, nikoli jazykových verzích:

Je totiž nutno rozlišovat mezi mluvícím filmem vyrobeným v Německu a mezi americkými filmy v německé verzi. [...] Verse jsou vyráběny většinou dodatečnou synchronisací anglického filmu. Osoby na plátně mluví jiným jazykem, než se ozývá z mluvícího aparátu. Menšina filmů je vyráběna skutečně pro každou versi s jinými herci. Amerika, vycházejíc z předpokladu, že většina našich návštěvníků ovládá němčinu spíše než kterýkoli jiný jazyk, pokusila se k nám dovážet tyto německé verse. Bylo proti nim spontánně protestováno [...] teprve, když sem byly dovezeny verse německé. Proti anglicky mluveným filmům, pokud je nám známo, neozval se nikdo. A přece, je-li protestováno teprve teď, vyzní protest silněji jako protest proti tomu, že je to jazyk německý a nikoli jako prostý projev pro film v české verzi.³⁶⁾

Podrobnější pozornost byla věnována jazykové verzi amerického filmu Victora Sjöströma s českým distribučním názvem *Touha každé ženy*, jež byla promítnuta žurnalistům v červnu 1930, ale premiéry se dočkala až v příštím roce. Čeští novináři si dobře všimli, že Vilma Bánkyová a Henry Armetta, kteří vystoupili v hlavních rolích amerického originálu i německé verze, nemluví německy jako rodilí mluvčí: „[...] její němčina je nemožná stejně jako němčina představitele Itala, který vlastně po celý film skuhrá a jeho herecký výkon je pod úrovní.“³⁷⁾

První jazykovou verzí, která se stala zdrojem politického konfliktu mezi distributorem a českými nacionalisty, byl ATLANTIC E. A. Duponta, unikátní případ mezi jazykovými verzemi díky své výpravnosti a nákladné produkci, jenž byl uveden 15. srpna 1930 v kině Fénix. Přesněji řečeno, jednalo se o konflikt mezi distribuční společností a majitelem kina, Čs. červeným křížem, který pozdržel jeho uvádění a kritizoval praxi promítání německy mluvících filmů v Praze.³⁸⁾

35) í, Poněmčený film v Praze. *České slovo*, 15.1. 1930, č. 13, s. 5.

36) Josef T r o j a n, Proti německému mluvícímu filmu? *Právo lidu*, 31. 5. 1930.

37) Troufalost Ameriky: Pro ČSR stačí přece německá verze! *Filmový kurýr* 4, 1930, č. 22, s. 2.

38) Viz N. M. W i n g f i e l d o v á, Film jako otázka národní identity, s. 8.

Celková situace uvádění německých filmů v Praze se vzápětí zdramatizovala vlivem protiněmeckých demonstrací koncem září 1930. Tyto události byly již dostatečně podrobně popsány,³⁹⁾ a proto se jim zde nebudu podrobněji věnovat. Zaměřím se zde pouze na výmluvný detail ze zpráv, které do Berlína o demonstracích posílalo německé vyslanectví v Praze. Ačkoli vyslanec Walter F. Koch bral protiněmecké projevy v rámci tzv. „Tonfilmaffäre“ obecně velmi vážně a byl nastaven kriticky k reakcím úřadů a politiků, i on si uvědomoval, že negativní postoj k německy mluvícím filmům zastávají jen úzké, politicky motivované skupiny obyvatel, a že široké vrstvy českého diváctva mají německý film naopak v oblibě. Svou hypotézu, že za nepokoji stojí americké půjčovny, které ztrácejí na českém trhu odbyt, podpořil pozorováním, že „ve dvou známých pražských kinech byly americké zvukové filmy opakovaně promítány před prázdným hledištěm“. Popularita německých filmů se mu naproti tomu jevila mnohem vyšší:

V Praze bydlí přibližně 30.000 Němců. Počet návštěvníků představení německých zvukových filmů tudíž dovoluje učinit logický závěr, že velká část českého obyvatelstva chodí na německé filmy. Vysvětlení spočívá v tom, že Češi většinou ne-li mluví, tedy alespoň rozumějí německy, zatímco angličtinu neznají.⁴⁰⁾

Ačkoli ještě kolem 23. září 1930 si Masarykův lidovýchovný ústav na uvádění německých verzí oficiálně stěžoval u státních úřadů,⁴¹⁾ obecně již v době protiněmeckých demonstrací nepatřily německé verze k hlavním tématům veřejné debaty, protože pozornost se plně soustředila na německé trháky typu DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU a NESMRTELNÝ LUMP, které přitahovaly do kin překvapivé množství českých diváků: „Dnes však, kdy se promítají v Praze mluvící filmy neněmeckého původu v německých verzích, ty listy, které zahájily boj s předvídaným na druhé straně výsledkem proti německým mluvícím filmům, mlčí, dokonce tyto filmy inserují.“⁴²⁾ Byť byl problém německých verzí zastíněn diskusemi o původních německých a prvních českých zvukových filmech, jejichž úspěch změnil představy veřejnosti o budoucnosti české kinematografie, proces veřejné diskuse o německých verzích přetrvával po celý rok 1930 a v oslabené míře až do roku 1933. Nicméně verze se až do doby 2. světové války již nikdy nedostaly do centra pozornosti denního ani oborového tisku.

Kromě několika výjimek byly názory na uvádění a ekonomickou i estetickou hodnotu německých verzí, vyjadřované v denním a oborovém tisku, jednoznačně negativní. Důvody a argumenty takového hodnocení ovšem mohly být různé. První typický přístup směřoval německé filmy s německými verzemi a společně je označoval za nástroj germanizace,

39) Viz N. M. Wingfieldová, c. d.; Dagmar Moravcová, *Československo, Německo a evropská hnutí 1929–1932*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 2001.

40) Manfred Alexander (ed.), *Deutsche Gesandtschaftsberichte aus Prag. Teil III.*, S. 298. Rukopis (bude publikován in: *Veröffentlichungen des Collegium Carolinum Bd. 49/III*). Jinde Koch navíc uvedl, že film DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU vidělo 300 tisíc diváků, ačkoli počet pražských Němců se odhaduje na 30–35 tisíc. Viz D. Moravcová, c. d., s. 201.

41) Předvádění německých verzí amerických filmů v pražských biografech. *Národní politika*, 24. 9. 1930, č. 263.

42) Zbytečné národnostní nedorozumění. *Filmový kurýr* 4, 5. 9. 1930, č. 36, s. 1.

jež byla považována za největší hrozbu pro rozvoj české kultury a národní jednoty. Některé z těchto tvrzení dokonce odkazovaly na Rakousko-Uhersko a tehdejší praxi dvojjazyčnosti, která skončila po vzniku republiky zavedením povinného českého překladu všech veřejných nápisů, což se vztahovalo i na filmové mezititulky a podtitulky.

Druhý, sofistikovanější typ kritiky byl artikulován v oborových časopisech, především ve *Filmovém kurýru*, jenž byl díky svým vazbám na majitele kin logicky proti všem restrikcím dovozu, včetně německé produkce. Podle kinomajitelů spočívalo hlavní nebezpečí německých verzí, jak bylo již uvedeno výše, v zamezení americké výroby českých jazykových verzí a dabingu.

Třetí přístup, charakteristický pro filmovou kritiku, zdůrazňoval estetickou a kulturní podřadnost verzí obecně a žádal distribuci originálů:

Milieu a atmosféra filmu v cizině natáčeného neodpovídaly mentalitě národa, v jehož řeči byl film natáčen. Kromě toho platí pro americké verze, zvláště německé, které jsme měli příležitost u nás shlédnout, že jim chybějí dobré herecké výkony, kterých nemohlo být dosaženo pro špatný výběr hereckého materiálu v Americe v jiné řeči než anglické.⁴³⁾

Ačkoli recenze konkrétních německých verzí často odkazovaly k přítomnosti německého jazyka neutrálním tónem, někdy se samotný princip výroby verzí stal argumentem pro kritiku. To bylo časté v případě filmů, v nichž vystupovali herci, kteří nemluvili německy jako rodilí mluvčí, například Buster Keaton v německy mluvené jazykové verzi snímku *Frigo, svůdce žen*:

Tato americká fraška se k nám uvádí, kdoví proč, ve špatné německé versi, Frigo v ní mluví docela anglickou němčinou, němečtí herci jsou tu vesměs podprůměrní [...].⁴⁴⁾

Chápeme konečně, že při této koncepci filmu zvolila zdejší filiálka místo původní verze anglické, jež by byla zcela nesrozumitelná, raději versi německou, z jejíchž dialogů se divák alespoň doví, oč tu jde. Pro Bustera Keatona, těžce zápasícího s nejprostšími německými slovy, jest to však bohužel další handicap.⁴⁵⁾

Jako příklad kritiky zaměřené na kulturní specifičnost originálního prostředí děje, které je v rozporu s německými dialogy, je možné uvést recenzi německé verze Kordova a Pagnolova filmu *MARIUS*, jenž měl pražskou premiéru 6. května 1932 v kině Adria:

Škoda, že u nás je předváděna německá verze upravená Alfredem Polgarem: vidět scény ze skutečné Marseille se Starým přístavem, jeho bary, před nimiž jsou vyloženy ústřice, vidět nejružnější zástupce pestrého marseillského obyvatelstva a slyšet při tom Alberta Bassermann a [Jakoba] Tiedtkeho mluvit německy je cosi

43) Problém řečí a verzí. *Filmový kurýr* 5, 17. 7. 1931, č. 29, s. 1.

44) Dr. O. R., Nové filmy v Praze. *Frigo* musí mluvit. *České slovo*, 6. 11. 1931, č. 258, s. 11.

45) ksž, *Frigo – svůdce žen*. *Rozpravy Aventina* 7, 1931, č. 9, s. 70–71.

protismyslného a rušivého. Jsou-li vkopírovány české podtitulky, bylo by daleko logičtější promítat originální francouzskou verzi.⁴⁶⁾

Reakce tisku, českých úřadů, oborových svazů a podnikatelů na německé verze lze chápat jako jedinečný výraz procesu osvojování zvukového filmu a vyrovnávání se s problémem cizojazyčnosti, jehož přítomnost ve veřejném životě zvukový film zviditelněl a posílil. Protože české verze zahraničních filmů tvoří zanedbatelnou složku uváděné produkce a protože český dabing se začal rozvíjet až se značným zpožděním, jsou reakce na německé verze vzácným dokladem o tom, jak se česká kultura a filmový průmysl vyrovnávaly s problémy rozštěpení těla a hlasu, překladu a kulturní adaptace, jež jsou tak charakteristické pro raný zvukový film jako celek.

Dlouhé trvání v dějinách filmové recepce

Celková čísla o popularitě různých národních produkcí jednoznačně ukazují, že vysoká obliba amerického zvukového filmu měla charakter krátkodobého boomu, jednorázové senzační události probíhající jako určitý povrchový výkyv v orientaci domácí recepce, která se již od roku 1930 začala profilovat do stabilnější hierarchie preferencí, kde na prvním místě stál dlouhodobě český film a na druhém film německý, od roku 1935 pak americký. Tato hierarchie již neměla charakter krátkodobé události, ale delšího procesu probíhajícího v pomalejším časovém rytmu, který si udržel svou povahu i po počátečním extrémním výkyvu, kdy české filmy roku 1930 převýšily svou popularitou téměř čtyřnásobně americké tituly z téhož roku a dvojnásobně dokonce i americkou produkci z předešlého, „amerického“ roku 1929. Na této stabilnější tendenci příliš nezměnil ani konec kontingentu, který znamenal obnovení dovozu nových produktů společností sdružených v MPAA, což by se na první pohled mohlo jevit jako podnět k většímu zájmu českého publika o hollywoodské filmy, mezi nimiž se opět ve větší míře objevily vysokorozpočtové velkofilmy. Zájem o americké filmy se ale v roce 1935 zvedl jen o 8 % vzhledem k roku předchozímu, z 2,3 na 2,5 týdne, v následujícím roce ještě mírně na 2,6 t. a v letech 1937 a 1938 opět klesal na 2,5 a 2,2 t. Výraznou změnou naopak začíná procházet obliba filmu německého. Počínaje rokem 1935 se zájem českého publika o německou produkci strmě snižuje: nejprve klesne o 30 % v roce 1935 (2,1 t.), pak po mírném nárůstu následujícího roku (2,3 t.) opět silně klesá: na 1,8 t. (1937) a 1,5 t. (1938). Česká produkce si udržuje trvalé prvenství, byť i zde dochází k mírnému poklesu: 4 t. (1935); 3,5 (1936); 3,9 (1937); 3,6 (1938).⁴⁷⁾ Důvody poklesu popularity německého filmu po roce 1934 v této studii, zaměřené primárně na rané zvukové období, nemohu plně rozkrýt, nicméně lze předpokládat, že významnou roli sehrály změny v německém filmovém

46) F. K., Marius. *Lidové noviny* 10. 5. 1932, č. 238, s. 5.

47) V těchto doplňkových výpočtech se omezují na dobu do začátku druhé světové války a jako zdroj využívám Havelkovy ročenky: *Čs. filmové hospodářství II.–V.* Praha: Knihovna filmového kurýru 1936–1939. Od roku 1936 vycházím z Havelkových vlastních součtů týdnů premiérových hracích dob pro jednotlivé národní provenience a odečítám od nich údaje odpovídající verzím.

průmyslu samotném, které se na zahraničním trhu nezačaly projevovat hned po nástupu nacistického režimu, ale až po několika letech. Dalším důvodem zkracování hrací doby nejen u německých, ale i u českých filmů, mohl být konec kontingentu, kdy celkově vyšší počet filmů (zvláště amerických, o které byla veřejnost předchozí roky částečně ochuzena) mohl vytvářet tlak na rychlejší střídání nasazovaných titulů.

Stejná vývojová křivka, složená ze dvou výkyvů v počátečním stavu (extrémní popularita amerického a pak českého filmu) a následné stabilizace hierarchie český/německý/americký film, se v rámci zkoumaného období 1929–1934 ukazuje i na základě žebříčku hitů. V prvním roce americkým zvukovým filmům nekonkurovala žádná další zvuková národní produkce, ale jejich vysokou oblibu je možné měřit srovnáním s mnohem nižší návštěvností českých němých filmů z téže doby (ty dosáhly průměrně 3,1 týdne). V dalších letech se americké filmy vyšplhaly na přední příčky obliby již jen zcela výjimečně.

Co můžeme vyčíst z relativní popularity „německých verzí“? „Německé verze“ byly především výrazně méně populární než německé filmy v běžném smyslu, tedy produkce označené a chápáné jako německé – průměrně o 25 %. Na základě tohoto čísla lze bezpečně usoudit, že kalkulace amerických výrobců a jejich distributorů, kteří údajně uvažovali o začlenění Československa do německy mluvících trhů, neodrážely skutečné preference domácích diváků. Vyšší popularita německých, a dokonce i amerických filmů jasně dokazuje, zaprvé, že publikum stavělo estetické a kulturní hodnoty filmů výše než pouhou srozumitelnost (kterou nabízely verze převádějící angličtinu do němčiny), a za druhé, že německé filmy tvořily nejpobulárnější část dovážených výrobků nejen z důvodu jazykové blízkosti, ale především z důvodu blízkosti kulturní. Pokud stanovíme lokální kritérium pro kvantitativní definici hitu jako osm týdnů premiérového uvádění (což je číslo, které se jeví jako nejvhodnější pro český filmový trh první poloviny 30. let), bude jedinou německou verzí ve skupině nejúspěšnějších filmů za celé zkoumané období Lamačův NETOPÝR, který se liší od ostatních verzí především obsazením české hvězdy Anny Ondrákové.

Podobně i v případě amerických filmů zjišťujeme, že po počátečním krátkodobém boomu v druhé polovině roku 1929 se hollywoodské produkty v letech 1930–1934 dostaly do skupiny trháků již jen třikrát, v letech 1931 a 1932 (oproti 27 českým a 10 německým hitům za dobu 1930–1934), a to díky titulům PŘEHLÍDKA LÁSKY, KOUZLO VALČÍKU a NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID. Každý z těchto filmů je nápadně evropský, ba dokonce německý buď svým stylem, námětem, žánrem nebo hvězdným obsazením. KOUZLO VALČÍKU a PŘEHLÍDKA LÁSKY jsou filmová opereta a hudební romantická komedie, obě režírované Ernstem Lubitschem s Mauricem Chevalierem v hlavní roli, zatímco NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID, natočený podle předlohy E. M. Remarque, se odehrává v německém maloměstě a na německo-francouzské frontě první světové války. Nebyly to tedy westerny, horory, muzikály ani revue, ale typ filmů, na jaký byl český divák zvyklý z ostatní evropské, především německé produkce. Hlavní skupinu zahraničních hitů v českých kinech, tvořenou německými filmy jako DVĚ SRDCE VE 3/4 TAKTU, NA ZÁPADNÍ FRONTĚ 1918, PRIVÁTNÍ SEKRETÁŘKA nebo KONGRES TANČÍ, lze najít rovněž v seznamech nejpobulárnějších filmů na německém trhu té doby, které sestavil Joseph Garnarz.⁴⁸⁾ Vůdčí postavení české zvukové

48) J. Garnarz, *Hollywood in Germany*, s. 123.

produkce z období 1930–1934 je v součtu hitů ještě zřetelnější než v průměrných číslech odvozených ze souhrnu národní produkce: českých trháků se tehdy v kinech objevilo třikrát více než německých a dokonce devětkrát více než amerických, přičemž bezkonkurenční superhvězdou pražských kin se stal Vlasta Burian, jehož filmy obsadily první místa v letech 1930–1933.

Zdá se tedy, že role amerických filmů v českých kinech v době raného zvuku by měla být přehodnocena ve světle popularity a že význam německé produkce pro konstituování kulturního obrazu zvukového filmu v ČSR byl větší, než by bylo možné předpokládat pouze na základě dat o nabídce v distribuci. Srovnávací vzorek „německých verzí“ ukazuje, že vyšší popularita německých filmů nebyla zapříčiněna vyšší srozumitelností jazyka, ale spíše kulturní blízkostí příběhů a ikonografie německé populární kultury, jejíž osvojování českým publikem se vyvíjelo dlouhodoběji a v pomalejším historickém čase, než byl rychlý čas technických novinek a senzací, jaké nabídly americké talkies v druhé půli roku 1929. Sociální rovina mentalit se totiž vyznačuje výrazně pomalejším historickým časem:⁴⁹⁾ v této rovině byly české země stále součástí rakousko-německých sfér vlivu, což se projevilo – navzdory známým demonstracím proti německy mluvícím filmům – vysokou návštěvností německých představení raných zvukových filmů, která byla pro tehdejší filmové publicisty nepochopitelná.

Pro hlubší pochopení historických zákonitostí recepce v dějinách české kinematografie bude ovšem potřeba provést další výzkumy, které budou pracovat s širším spektrem pramenů a dat než přítomná studie. Dosavadní výsledky zde prezentovaného výzkumu totiž nechávají řadu problémů otevřených. Kdybychom hledisko popularity, čili poptávky, zpětně konfrontovali s daty o nabídce, nabízí se otázka, jaké byly vlastně kauzální vztahy mezi kvantitou nabídky a poptávky, proč distribuce nereagovala pružněji na divácké preference. Umožňovaly tuto situaci konkrétní praktiky amerických filiálék v Praze, které i na přeplněném českém trhu⁵⁰⁾ dokázaly hollywoodským filmům zajistit kvantitativní výhodu, ačkoli německé produkty byly žádanější? K těmto agresivním praktikám s cílem eliminovat konkurenci i za cenu snížených zisků mohlo patřit zvláště tzv. *block-booking*, nucené půjčování filmů po celých balíčcích za velmi nízkou cenu. Balíček obvykle obsahoval jeden „zaručený“ hit a pak skupinu méně atraktivních filmů, přičemž tato skupina mohla být tvořena 10, 15, ale také až 40 tituly. Ačkoli tuto techniku znali již od počátku 20. století i evropští výrobci a distributoři, byli to pouze Američané, kdo ji dokázali efektivně využít, protože vyráběli filmy v dostatečné kvantitě a díky velkému domácímu trhu se jim vrátily náklady bez ohledu na zahraniční distribuci, a tudíž je mohli v cizině půjčovat za extrémně nízké ceny. Ve Francii tato taktika vedla k masivnímu vytlačování domácí nabídky, na což si místní výrobní společnosti roku 1929 stěžovaly ambasádě USA. Američanům podle nich nebylo možné konkurovat, protože „půjčovali své filmy za jakoukoli cenu, která třeba ani nepokrývala opotřebení kopií, jen proto, aby nám tím

49) Srov. analýzy různých projevů tohoto fenoménu v hlavních národních filmových kulturách Evropy in Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies, 1939–1990*. London: Routledge 1991.

50) K problému nedostatku hracích termínů a vysokého přebytku distribuční nabídky vzhledem k reálné potřebě, kterému čelili dovozci do ČSR od druhé poloviny 20. let do zavedení kontingentu, srov. G. Heiss – I. Klimeš, *Kulturní průmysl a politika*, s. 310.

zablokovali přístup do kin“.⁵¹⁾ Související strategií amerických výrobců a distributorů bylo tzv. *blind booking*, nucené půjčování filmů, které majitelé kin ještě nemohli vidět nebo se informovat o jejich obsahu a kvalitě, protože často ještě ani nebyly dokončeny. Obě tyto metody byly zakázány britským zákonem „Cinematograph Films Act of 1927“ a v samotných Spojených státech začaly být v téže době předmětem právních sporů, ale například ve Francii zůstaly legální do roku 1934.⁵²⁾ V ČSR byl sice ve směrnicích ministerstva obchodu pro povolovací praxi v dovozu z roku 1931 zakotven zákaz „navěšování programů“ a „prodeje naslepo“, ale jak v této souvislosti v roce 1935 upozornil Jiří Havelka, pravidla se příliš nedodržovala nebo obcházel.⁵³⁾

Pokud by byl prokázán signifikantní vliv těchto distribučních strategií na hrací doby amerických filmů v pražských kinech, hypotéza o reálné nižší popularitě, a tím i nižším kulturním vlivu hollywoodských produktů vzhledem k filmům německým a českým, by se tak dále upevnila. Další otázkou je, jaký byl vlastně účinek bojkotu českého trhu ze strany velkých amerických výroben v době kontingentu (1932–1934), kterému předcházela drastický propad diváckého zájmu o americké filmy, a zda si Američané na jeho konci vyjednali nějaké zvláštní podmínky, které nejsou zřejmé z vyhlášek. Měl tento bojkot a dočasný úbytek americké nabídky za cílený následek přesycenost domácího publika německým zbožím a byl příčinou obnovení poptávky po hollywoodských výrobcích po roce 1934? Tyto otázky zde ovšem musíme nechat nezodpovězeny, protože jejich řešení přinese jen další výzkum v archivech amerických výrobců a v pramenech dokumentujících fungování lokální distribuce a uvádění.

51) Cit. in: Jens Ulff-Møller, Hollywood's „Foreign War“: The Effect of National Commercial Policy on the Emergence of the American Film Hegemony in France, 1920–1929. In: Andrew Higson – Richard Maltby (eds.), „Film Europe“ and „Film America“. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter: Exeter University Press 1999, s. 202.

52) Za upozornění na možný vliv těchto amerických distribučních metod děkuji Ivanu Klimešovi. K americkým právním bojům o *block-booking* srov. J. A. Aberdeen, Block Booking Battle in Congress. Online: http://www.cobbles.com/simpp_archive/blockbook_neely.htm. K zákazu *block-booking* v „Cinematograph Films Act of 1927“ srov. „British Official Publications Collaborative Reader Information Service“. Online: <http://www.bopcris.ac.uk/cgi-bin/displayrec.pl?searchtext=Cinematograph+Films+Act&record=/bopall/ref8001.html>. Pro dobový český popis tohoto zákona a zákazu *blind-booking* srov. „důvodovou zprávu“ doprovázející návrh filmového zákona z roku 1929, in: I. Klimeš (ed.), *Osnova zákona k podpoře domácí filmové výroby*. *Iluminace* 9, 1997, č. 4, s. 159. K francouzsko-americkým sporům o *block-booking* srov. J. Ulff-Møller, Hollywood's „Foreign War“, s. 187–188.

53) Směrnice určovaly provádění vyhlášky MPOŽ z 9. 11. 1931 č. 129.606/31, která přerazovala dovoz zvukových hraných filmů do povolovacího řízení. Zákaz „navěšování (navazování) programů“ a „prodeje naslepo“ dokazuje, že tato praxe byla v předchozích letech na českém trhu běžná. Text vyhlášky srov. in: *Věstník ministerstva průmyslu, obchodu a živností* 12, 1931, s. 686; Srov. též J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství* I., s. 4. Srov. též návrh ministerských směrnic pro provádění povolovacího řízení in: Archiv Ministerstva zahraničních věcí, III. sekce 1918–1938, k. 407, č.j. 139497/31.

Tabulka 1.

Dlouhometrážní hrané zvukové filmy v české distribuci (na základě dat z cenzury)

	1929	1930	1931	1932	1933	1934
ČSR	–	8	23	24	44	37
Německo	–	74	151	82	87	74
USA	48	149	145	36	19	24
Francie	–	10	20	21	29	22

Tabulka 2.

Popularita dlouhometrážních hraných zvukových filmů podle národní provenience

	1929		1930		1931		1932		1933		1934	
ČSR	–	–	5	9,6	18	6,2	23	7	29	5,1	32	5,1
Německo	–	–	36	3,4	106	2,7	121	2,9	73	3,9	81	3
USA	20	4,8	136	2,5	116	2,1	45	2	24	2,7	24	2,3
Francie	–	–	14	2	11	1,5	13	2,8	24	3	26	3
německé verze	–	–	7	2	21	2	15	2,4	4	–	3	–

Průměr obliby za 1929 (1930) – 1934	
1. ČSR	6,6
2. Německo	3,2
3. USA	2,7
4. Francie	2,5
5. německé verze	2,4

Tabulka č. 2 udává:

1. počet hraných zvukových filmů určité národní provenience uvedených v pražské premiéře (zvlášť jsou uvedeny údaje o německých verzích neněmeckých, nikoli ovšem českých, filmů);
2. průměrnou dobu premiérové hrací doby (v týdnech – zaokrouhloeno na jedno desetinné místo).⁵⁴⁾

54) V případě, že je počet filmů v dané kategorii nižší než pět, nevypisuji průměrnou dobu uvádění, protože při takto nízkém počtu by číselný údaj o průměru mohl být zavádějící. V počtech amerických filmů nejsou započteny německé, španělské a italské verze amerických filmů; totéž platí i pro filmy francouzské; ve výpočtech obliby českých filmů nejsou započteny německé verze českých filmů, americké filmy s českými mluvenými vložkami a synchronizované verze němých filmů, jsou zde naopak započteny české jazykové verze (nikoli verze dabované) zahraničních filmů. Do německých verzí zahraničních filmů jsem nezapočítával tituly, které Havelka (*Čs. filmové hospodářství I*) označuje jako německé verze rakouských a švýcarských filmů a dále německé verze zahraničních dokumentů. Datace filmů se neřídí tak jako hlavní Havelkovy hlavní seznamy datem cenzury, nýbrž datem premiéry (dle seznamu premiér na s. 177–198).

Tabulka 3.

Žebříček nejpůvodnějších hraných zvukových filmů v pražských kinech 1929–1934⁵⁵⁾

rok	Film	země	týdny
1929	SINGING FOOL (Lloyd Bacon, 1928)	USA	12
	BÍLÉ STÍNY (White Shadows in the South Seas; W. S. Van Dyke, 1928)	USA	12
	ČTYŘI ĎÁBLOVÉ (Four Devils; Friedrich Wilhelm Murnau, 1928/29; ozvuč. verze)	USA	11
	LOĎ KOMEDIANTŮ (Show Boat; Harry A. Pollard, Arch Heath, 1929)	USA	9
	ARCHA NOEMOVA (Noah's Ark; Michael Curtiz, Darry F. Zanuck, 1928)	USA	8
1930	C. A K. POLNÍ MARŠÁLEK (Karel Lamač, 1930)	ČS	22
	DVĚ SRDCE VE ¾ TAKTU (Zwei Herzen im Dreiviertel-Takt; Géza von Bolváry, 1930)	N	17
	PŘEHLÍDKA LÁSKY (The Love Parade; Ernst Lubitsch, 1929)	USA	12
	FIDLOVAČKA (Svatopluk Innemann, 1930)	ČS	12
	NESMRTELNÝ LUMP (Der Unsterbliche Lump; Gustav Ucicky, Joe May, 1930)	N	9
	NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID (All Quiet on the Western Front; Lewis Milestone, 1930)	USA	9
	NA ZÁPADNÍ FRONTĚ 1918 (Westfront 1918; Georg W. Pabst, 1930)	N	8
	DOZNĚLA PÍSEŇ (Das Lied ist aus; Géza von Bolváry, 1930)	N	8
1931	TO NEZNÁTE HADIMRŠKU (Karel Lamač – Martin Frič, 1931)	ČS	14
	KOUZLO VALČÍKU (The Smiling Lieutenant; Ernst Lubitsch, 1931)	USA	12
	MUŽI V OFFSIDU (Svatopluk Innemann, 1931)	ČS	12
	PRIVÁTNÍ SEKRETÁŘKA (Die Privatsekretärin; Wilhelm Thiele, 1931)	N	9
	MILÁČEK PLUKU (Emil Artur Longen, 1931)	ČS	9
	TŘETÍ ROTA (Svatopluk Innemann, 1931)	ČS	9
	ON A JEHO SESTRA (Karel Lamač – Martin Frič, 1931)	ČS	8
	POSLEDNÍ BOHÉM (Svatopluk Innemann, 1931)	ČS	8
	KONGRES TANČÍ (Der Kongreß tanzt; Erik Charell, 1931)	N	8
1932	LELIČEK VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESA (Karel Lamač, 1932)	ČS	17
	ŠENKÝŘKA „U DIVOKÉ KRÁSY“ (Svatopluk Innemann, 1932)	ČS	12
	PÍSNÍČKÁŘ (Svatopluk Innemann, 1932)	ČS	12
	ANTON ŠPELEC, OSTROSTŘELEC (Martin Frič, 1932)	ČS	11
	PŘED MATURITOU (Vladislav Vančura, 1932)	ČS	10
	FUNEBRÁK (Karel Lamač, 1932)	ČS	9
	NETOPÝR (La Chauve-souris; Pierre Billon, Karel Lamač, 1931)	F (n)	8
	SŇATKOVÁ KANCELÁŘ (Svatopluk Innemann, 1932)	ČS	8

55) Pro každý rok vybírám tituly, které dosáhly alespoň osmi týdnů premiérového uvádění. Je-li stejný počet týdnů u více filmů, upravuji pořadí podle toho, který titul měl pražskou premiéru dříve. Pro české překlady používám výhradně původní distribuční názvy. „(n)“, a „(f)“, značí, že jde o německou, respektive francouzskou verzi.

ILUMINACE

Petr Szczepanik: Poněmčený Hollywood v Praze

1932	MALOSTRANŠTÍ MUŠKETÝŘI (Svatopluk Innemann, 1932)	ČS	8
	QUICK (Robert Siodmak, 1932)	N	8
	CIKÁNSKÁ SYMFONIE (The Blue Danube; Herbert Wilcox 1932)	VB(f)	8
	KANTOR IDEÁL (Martin Frič, 1932)	ČS	8
	QUICK (Robert Siodmak, 1932)	N	8
	CIKÁNSKÁ SYMFONIE (The Blue Danube; Herbert Wilcox 1932)	VB(f)	8
	KANTOR IDEÁL (Martin Frič, 1932)	ČS	8
	POD CIZÍ VLAJKOU (Unter falscher Flagge; Johannes Meyer, 1932)	N	8
	FANTOMAS (Fantômas; Pál Fejös, 1932)	F	8
	ZAPADLÍ VLASTENCI (Miroslav J. Krňanský, 1932)	ČS	8
1933	POBOČNÍK JEHO VÝSOSTI (Martin Frič, 1933)	ČS	15
	MADLA Z CIHELNY (Vladimír Slavínský, 1933)	ČS	10
	OKÉNKO (Vladimír Slavínský, UFA, 1933)	ČS	9
	CESTA DO ŽIVOTA (Puťovka v žizň; Nikolaj Ekk, 1931)	SSSR	8
	PÍSEŇ PRO TEBE (Ein Lied für dich; Joe May, 1933)	N	8
	U SVATÉHO ANTONÍČKA (Svatopluk Innemann, 1933)	ČS	8
	ŠEST ŽEN JINDŘICHA VIII. (The Private Life of Henry VIII.; Alexander Korda, 1933)	VB	8
	PERNÍKOVÁ CHALOUPKA (Oldřich Kmínek, 1933)	ČS	8
1934	ZLATÁ KATEŘINA (Vladimír Slavínský, 1934)	ČS	12
	ROZPUSTILÁ ČIBI (Csibi, der Fratz / Früchtchen; Max Neufeld, Richard Eichberg, 1934)	Rak	11
	DOKUD MÁŠ MAMINKU (Jan Svíták, 1934)	ČS	9
	MOSKEVSKÉ NOCI (Les Nuits moscovites; Alexis Granowsky, 1934)	F	9
	MÉ SRDCE TOUŽÍ PO LÁSCE (Mein Herz ruft nach dir; Carmine Gallone, 1934)	N	8
	BITVA (La Bataille; Nicolas Farkas, Viktor Tourjansky, 1933)	F	8
	ŽIVOT VOJENSKÝ – ŽIVOT VESELÝ (Jan Svíták, 1934)	ČS	8
	NEZLOBTE DĚDEČKA (Karel Lamač, 1934)	ČS	8

Tabulka 4.

*Soupis německých verzí, uvedených v pražských kinech v letech 1930–1934*⁵⁶⁾

1930

- Prostá duše* (Der Tolpatsch – Lummo; Herbert Brenon, 1930) dabing, USA, Passage, 14. 1. 1930.
Pat a Patachon v raketovém omnibusu (Pat und Patachon im Raketenomnibus – The Rocket Bus / Alf's Carpet; W. P. Kellino, 1929) dabing [?], GB Avion 2; 25. 4. 1930.
Hai Tang (Hai-Tang. Der Weg zur Schande; Richard Eichberg, 1929/1930 – The Flame of Love; Richard Eichberg – Walter Summers, 1929/1930) MLV, GB, Passage 3, 9. 5. 1930.
Atlantic (Atlantic; A. Dupont, 1929 – Atlantic; A. Dupont, 1929) MLV, GB; Fénix 5; 15. 8. 1930.
Kibic (Der Kibitzer – The Kibitzer; Edward Sloman, 1930) dabing [?], USA; Kotva 1; 29. 8. 1930.
Sensace divadla Tivoli (Sensation des Theaters Tivoli – Gold Diggers of Broadway; Roy del Ruth, 1929) dabing [?], USA; Passage 1; 3. 10. 1930.
Moc a marnost milionů (Millionen sind nicht alles – Such Men Are Dangerous; Kenneth Hawks, 1930) částečně MLV [?], částečně „mezinárodní verze“, USA, Fénix 1, 17. 10. 1930.

1931

- Neděle života* (Sonntag des Lebens; Leo Mittler, 1930 – The Devil's Holiday; Edmund Goulding, 1930) MLV, USA; Olympic 1; 13. 2. 1931.
Touha každé ženy (Die Sehnsucht jeder Frau; Victor Sjöström, 1930 – A Lady to Love; Victor Sjöström, 1930) MLV, USA; Kotva 1; 6. 3. 1931.
Olympia (Olympia; Jacques Feyder, 1931 – His Glorious Night; Lionel Barrymore, 1929) MLV, USA; Metro 1; 20. 3. 1931.
Anna Christie (Anna Christie; Jacques Feyder, 1930 – Anna Christie; Clarence Brown, 1929/1930) MLV, USA; Lucerna 4; 3. 4. 1931.
Mys ztracených lidí (Menschen im Käfig; E. A. Dupont, 1930 – Cape Forlorn; E. A. Dupont, 1930) MLV, GB; Fénix 1; 27. 4. 1931.
Poslední píseň (Liebeslied; Constantin J. David – Gennaro Righelli, 1930 – La canzone dell'amore; Gennaro Righelli, 1930) MLV, I; Valdek 1; 15. 5. 1931.
Znáš-li onen kraj pohádkový (Kennst Du das Land... Der Roman zweier Menschen; Constantin J. David, 1931 – Terra madre; Alessandro Blasetti, 1931) MLV, I; Avion 1; 3. 7. 1931.
Monsieur le Fox (Monsieur Le Fox; Hal Roach, 1931 – Men of the North; Hal Roach, 1930) MLV, USA; Hollywood 1; 17. 7. 1931.
Čokoládová princezna (Kopfüber ins Glück; Hans Steinhoff, 1930 – Chacun sa chance; Hans Steinhoff – René Pujol, 1930) MLV, F; Metro 1; 14. 8. 1931.

56) Tento soupis byl sestaven na základě komparace řady zdrojů, mj. Havelkových seznamů, „Filmových hlídek“ *Věstníku ministerstva vnitra*, filmografické databáze American Film Institute, filmografických databází jazykových verzí, které sestavil německý filmový historik Hans-Michael Bock, jemuž tímto děkuji za pomoc, a také s využitím dobových recenzí a reklam v českém tisku. Tituly jsou řazeny dle data pražské premiéry; u každého je uveden nejprve český distribuční titul, v závorce pak titul německé verze, režisér německé verze (v případě, že se jedná o jazykovou verzi), originální titul, režisér původní verze, rok výroby, za závorkou typ verze (MLV čili jazyková verze, nebo dabing, případně „jen německá verze“, tj. neněmecký film natočený pouze v němčině), země výroby, pražské premiérové kino, počet týdnů premiérového uvádění, datum premiéry. Chybí-li údaj o týdnech premiérové hrací doby, znamená to, že v Havelkových seznamech není film uveden; otazník značí nejistotu ohledně typu verze: zda šlo o dabing, nebo MLV, případně o neněmecký film vyrobený pouze v německé verzi.

- Jeho přítelkyně Anetta* (Seine Freundin Annette; Felix Basch, 1930 – The Lady Lies; Hobart Henley, 1929) MLV, USA; Avion 1; 14. 8. 1931.
- Je Mary Duganová vinna?* (Mordprozeß Mary Dugan; Arthur Robison, 1930 – The Trial of Mary Dugan; Bayard Veiller, 1930) MLV, USA; 2 (Koruna 1, Radio 1); 14. 8. 1931.
- Maska padá* (Die Maske fällt; Wilhelm Dieterle, 1930 – The Way of All Men; Frank Lloyd, 1930) MLV, USA; Olympic 2; 28. 8. 1931.
- Snoubencova vdova* (Die Bräutigamswitwe; Richard Eichberg, 1931 – Let's Love and Laugh; Richard Eichberg, 1931) MLV, GB; Avion 3; 4. 9. 1931.
- Přepojme na Hollywood* (Wir schalten um auf Hollywood; Frank Reicher, 1931; za využití scén z filmu *The Hollywood Revue of 1929*; Charles Reisner, 1929) jen němec. verze, USA; Hollywood 1; 18. 9. 1931.
- Va banque!* (Va Banque. Alles oder Nichts; Erich Waschneck, 1930 – Le joker; Erich Waschneck, 1930) MLV, F; Koruna 2; 25. 9. 1931.
- Tropické noci* (Tropennächte; Leo Mittler, 1930 – Dangerous Paradise; William A. Wellman, 1930) MLV, USA; Radio 1; 2. 10. 1931.
- Frigo, svědce žen* (Casanova wider Willen; Edward Brophy, 1931 – Parlor, Bedroom and Bath; Edward Sedgwick, 1931) MLV, USA 5 (Radio 1, Roxy 2, Světozor 2); 30. 10. 1931.
- Provdám se za svého muže* (Ich heirate meinen Mann; E. W. Emo, 1931 – Her Wedding Night; Frank Tuttle, 1930) MLV, USA, Passage 2; 27. 11. 1931.
- Rozhodná noc* (Die Nacht der Entscheidung; Dimitri Buchowetzki, 1931 – The Virtuous Sin; George Cukor – Louis Gasnier, 1930) MLV, USA; 3 (Avion 2, Olympic 1); 27. 11. 1931.
- Lidé za mřížemi* (Menschen hinter Gittern; Paul Fejos, 1930/1931 – The Big House; George Hill, 1930), MLV, USA Alfa 3; 4. 12. 1931.
- Co s autem bez peněz* (Ein Auto und kein Geld, Luise Fleck – Jacob Fleck, 1931) jen němec. verze, H; 4 (Hollywood 2, Světozor 2); 11. 12. 1931.

1932

- Koncert* (Das Konzert; Leo Mittler, 1931 – Fashions in Love; Victor Schertzinger, 1929) MLV, F; Světozor 1; 15. 1. 1932.
- Netopýr* (Die Fledermaus; Karel Lamač, 1931 – La Chauve-souris; Pierre Billon, Karel Lamač, 1931) MLV, F; 8 (Fénix 2, Hollywood 3, Světozor 3); 29. 1. 1932.
- Konec světa* (Ende der Welt / La Fin du monde; Abel Gance, 1931) dabing [?], F; Fénix 2, 11. 3. 1932.
- Madame má vycházku* (Madame hat Ausgang. Ein verliebtes Abenteuer; Wilhelm Thiele, 1931 – L'Amoureuse aventure; Wilhelm Thiele, 1931) MLV, F; Metro 2; 8. 4. 1932.
- Dnes líbá Paříž* (Heut' küßt Paris / Die nackte Wahrheit; Karel Anton, 1931 – Nothing But the Truth; Victor Schertzinger, 1929) MLV, F; Praha 2; 22. 4. 1932.
- Seržant X* (Sergeant X; Wladimir von Strischewski [= Vladimir Strijewski], 1931 – Le Sergent X; Vladimir Strijewski, 1931) MLV, F; Alfa 2; 29. 4. 1932.
- Marius* (Zum goldenen Anker; Alexander Korda, 1931 – Marius; Alexander Korda – Marcel Pagnol, 1931) MLV, F; Adria 1; 6. 5. 1932.
- Matčino srdce* (Seed; John M. Stahl, 1931) dabing, USA; 2 (Hollywood 1, Skaut 1); 6. 5. 1932.
- Děvče z Montparnassu* (Das Mädel vom Montparnasse; Hanns Schwarz, 1932 – La petite de Montparnasse; Hanns Schwarz – Max de Vaucorbeil, 1932) MLV, F; Gaumont 2; 13. 5. 1932.
- Dědic krve* (Väter und Söhne; Victor Sjöström, 1930 – Markurells i Wadköping; Victor Sjöström, 1931) MLV, S; Avion 2; 3. 6. 1932.

Dobrodružství gardového důstojníka (Kampf um die Frau (Die Tundra); Friedrich von Maydell, 1931/32 – Erämaan turvissa; Kalle Kaarna – Friedrich von Maydell, 1931), MLV, Fin; Praha 1; 22. 7. 1932.

Každá žena něčím vábí (Jede Frau hat etwas; Leo Mittler, 1930 – Honey; Wesley Ruggles, 1930) MLV, USA; Passage 1; 5. 8. 1932.

Pochodem pochod (Schritt u. Tritt – I kantonnement; Lau Lauritzen, 1932) němec. synchronizace, DK; 3 (Radio 1, Světozor 2); 5. 8. 1932.

Muži kolem Lucie (Die Männer um Lucie; Alexander Korda, 1931 – Laughter; Harry d'Abbadie D'Arrast, 1930) MLV, USA; 3 (Olympic 1, Skaut 2); 11. 11. 1932.

Bum bác! (Knall und Fall / Krudt med knald; Lau Lauritzen, 1931) němec. synchronizace, DK; 4 (Koruna 2, Louvre 2); 2. 12. 1932.

1933

Ingagi (Ingagi; William Campbell, 1931) němec. synchronizace, USA; Skaut 4; 17. 2. 1933.

Stíny londýnských nocí (Der Greifer; Richard Eichberg, 1930 – Night Birds; Richard Eichberg, 1930) MLV, GB; 4 (Koruna 2, Praha2); 31. 3. 1933.

Dobrodružství krále Pausola (Die Abenteuer des Königs Pausole; Alexis Granowsky, 1933 – Les aventures du roi Pausole; Alexis Granowsky, 1933) MLV, F; 6 (Kotva 3, Lucerna 3); 27. 10. 1933.

Pan Saval milionář (Rund um eine Million; Max Neufeld, 1933 – Une fois dans la vie; Max de Vaucorbeil, 1933) MLV, F; 6 (Juliš 3, Passage 3); 1. 12. 1933.

1934

Krok s cesty (Schritt vom Weg – The Man Who Came Back; Raoul Walsh, 1931) dabing, USA; Světozor 1; 10. 8. 1934.

Yankee dvorním radou (Ein Yankee als Hofrat – A Connecticut Yankee; David Butler, 1931) dabing, USA; Fénix 3; 10. 8. 1934.

Plující svět (Die schwimmende Welt, 1931/1932 – Transatlantic; William K. Howard, 1931) dabing [?], USA; Juliš 1; 17. 8. 1934.

Další citované filmy

(mimo tituly uvedené v seznamu hitů a německých verzí):

Aféra plukovníka Redla (Karel Anton, 1931), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Der Fall des Generalstabs-Oberst Redl* (Karel Anton, 1931), *Gehetzte Menschen* (Friedrich Fehér, 1932), *Hollywood Revue* (The Hollywood Revue of 1929; Charles Reisner, 1929), *Karneval umělců* (High Society Blues; David Butler, 1930), *Paramount Revue* (Paramount on Parade; Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Ernst Lubitsch ad.; režie českých vsuvek Charles de Rochefort, 1930), *Ponorka S 13* (Men Without Women; John Ford, 1930), *Pražské švadlenky* (Přemysl Pražský, 1929), *Sensace* (Die vom Rummelplatz; Karel Lamač, 1930), *Svět bez hranic* (Julius Lébl, 1931), *Šťvaní lidé* (Friedrich Fehér, 1933), *Tajemství lékaře* (Julius Lébl, 1930), *Tango pro tebe* (Ein Tango für Dich; Géza von Bolváry, 1930).

Petr Szczepanik, Ph.D. (1974)

Odborný asistent FF MU a vědecký pracovník oddělení teorie a dějin filmu NFA; v současné době člen Graduiertenkollegu „Mediale Historiographien“ ve Weimaru; zabývá se mj. nástupem zvukového filmu v kontextu dějin médií.

(Adresa: szczepan@phil.muni.cz)

SUMMARY

GERMANIZED HOLLYWOOD IN PRAGUE

The Reception of the "German versions" and Popularity of the Foreign Films in Prague Theaters in the Early 1930s

Petr Szczepanik

This article focuses on the ways the imported early sound films were distributed, shown and received in Prague in the period from 1929 till 1934, in particular on the phenomenon of "German versions" of non-German, mostly American films. So-called German versions, widely exhibited in Czechoslovak theaters in the first half of 1930s, played an important role in the public discussion about the cultural and political aspects of sound cinema and also in negotiating the international orientation of the Czechoslovak film market. They were often considered a challenge to the dominance of Czech language in public sphere and implicitly to the future existence of Czech cinema as such.

My basic methodological principle is a shift from data related to production and censorship, which were the most commonly used kind of data in the studies of Czech film history till now, to data relating film exhibition and reception, which often lead to significantly different figures than the previous ones. The main reason for this difference is that many of the films censured for Czech theaters had a premiere one or more years later, or not at all. These data could teach us more about qualitative aspects of moviegoing and reception in the period than the traditional data. Secondary consequence of taking reception point-of-view is that I have to stick to different category of "version" than we are used to within the context of recent scholarly discussion about MLVs. For the period audience, the term German version was referring to any replacement of original language by the German, including MLVs, dubbing and synchronized voice-over commentary in documentaries. A loose inspiration for such reception-oriented approach was so-called POPSTAT index, proposed by British film scholar John Sedgwick, who has studied the popularity of different kinds of films and stars on the national market, and historical research of American films' popularity in Germany, accomplished by Joseph Garncarz. However, for the sake of clarity I don't differentiate between different distribution runs, different kinds of theaters and different vertical distribution ties and I focus only on one kind of homogenous data: the length of the premiere, i. e. the numbers of weeks the particular films were premiered in Prague.

Looking at the popularity index (see Table 2 and 3) we can conclude that "German versions" were much less popular than German films in the usual sense. If we take as a sample the years 1930–1932, when the presence of German versions was the strongest in the period, the resulting difference of popularity in relation to German films is 29%. On the basis of this number we can conclude that the calculations of American producers and their local subsidiaries, who were supposed to include Czechoslovakia into the German-language market, was not accurate enough, because not only German films, but even the American talkies, the popularity of which was quickly dropping since 1930, were predominantly more popular than the German versions. Looking at the global numbers about national proveniences in Prague theaters and their popularity we can formulate a hypothesis that the difference between German films and German versions clearly shows that for Czech audience the more important thing was cultural affinity than language comprehensibility. The factor of comprehensibility was not strong enough to prevail over cultural and aesthetic values ascribed to the exhibited films and over the attachment of Czech audience to the iconography and narrative conventions typical for German and Austrian popular culture. Each of the three American films, which reached the status of "hit" (see Table 3), is strongly European and even German in style or subject. Thus, the role of American films in Czech theaters of early 1930s should be re-considered in terms of popularity and the role of German films should be evaluated as much more important, not only because of the language, but mainly due to cultural affinities, which have been operating on the level of slower historical time, in contrast to the faster time of technological novelties.

Translated by Petr Szczepanik

Články

ESTETIKA DEZINFEKCE

*Film, sport a hygiena v české kultuře
dvacátých let 20. století*

Lucie Česálková

*All men walk
but the man who walks fast
is the one most apt to be noticed.*
Douglas Fairbanks (1924)¹⁾

Když v roce 1922 uvedla společnost Lloyd film do distribuce dokumentární snímek HYGIENA MANŽELSTVÍ, doboví recenzenti neskřývali nadšení. Film označovali například za: „Záslužný, neocenitelný a nehynoucí dar profesora Rubešky veškerému československému národu.“²⁾ Z retrospektivního hlediska vyvstávají nad otevřenou adorací didakticky zaměřeného filmu v běžném tisku nejrůznější otázky: Proč byla ve dvacátých letech oblíbená medicínská osvěta poučující manžele o skladbě lidského těla či o postupech oplození? Z jakých důvodů lákalo dobové diváky sledovat varování před chorobami pohlavních orgánů? Co pro ně bylo přitažlivé na filmové výzvě k adekvátní prevenci onemocnění v tělocvičnách sledem nejrůznějších svalových a dýchacích cvičení? Náležitě posoudit charakter faktorů, které se mohly na podobě dobového přístupu k tomuto druhu filmové produkce podílet, bude možné pouze v případě, vezmeme-li v úvahu individuální, společenský a kulturní i ekonomický význam sportu a fyzické kultury v poválečném Československu.

Chápání sportu a tělovýchovy se ve dvacátých letech neomezovalo pouze na ideu rozvíjení tělesné aktivity směřující k fyzické zdatnosti, v inspiraci americkým přístupem ke sportování přestala být sportovní činnost koncipována pouze jako specializovaný druh rekreačního vyžití, sport byl pojímán jako neodmyslitelná součást nejrůznějších oblastí společenského života. Od konce 19. století stoupal především ve Spojených státech a ve Francii, ale i v jiných evropských zemích, počet sanatorií specializovaných na cvičení a zeštíhlovací programy. Sport formoval soudobý ideál tělesné krásy, měl významný vliv

1) Rudolf M y z e t, Hollywood – pásmo obrázků z říše filmu. *Pásmo* 1924, č. 10, s. 1. Všichni chodí, ale ten, kdo chodí rychle, zasluhuje nejvíce pozornosti.

2) -an-, Hygiena manželství. *Divadlo budoucnosti* 1922, č. 42, s. 2. Dále též -an-, Hygiena manželství. *Film* 1922, č. 6, s. 10.

na tvarování společenského postoje k tělesné hygieně, zdravému stravování, ale například i bydlení.³⁾ Období po první světové válce je spojeno rovněž s masivním nárůstem počtu veřejných sportovišť a sportovních stadionů, neboť sportování se stalo oblíbenou zábavou nejen ve smyslu aktivním, ale i diváckém.

Proces přesunu sportu z veřejných prostor dvorků a plácků do budov či specializovaných sportovišť s adekvátním zázemím je možné mimo jiné vykládat jako proces „orámování podívané“, který umožňuje vnímat sport jako estetický a kulturní jev. Sport zapadl do společenské a ekonomické struktury dvacátých let jako fenomén potvrzující kulturní hodnoty typu efektivního výkonu, individualismu, kooperace, tvrdé práce, mládí, odvahy a podobně. S americkým národním prostředím bylo dobové vnímání pohybově aktivního fenoménu asociováno nejen proto, že většina sportovních disciplín a se sportem souvisejících aktivit dvacátých let měla svůj původ právě ve Spojených státech, ale například také díky tomu, že již v letech 1923–1924 byly do češtiny přeloženy práce Franka B. Gilbretha, jenž využíval poznatků analýzy pohybů každodenních lidských činností k zvýšení efektivity práce dělníka. Účelné pohyby podle instrukcí obsažených v jeho podrobných studiích spořily energii a eliminovaly časové i ekonomické ztráty.⁴⁾ Z důkladných rozborů pohybových forem vycházely nejen teorie práce, ale i umělecké kultury. Pod pojmem rytmika se ve dvacátých letech například pro francouzského esteta Emile Dalcrozeho skrýval esenciální předpoklad vnitřního uspořádání hudebního, tanečního, ale i jakéhokoli jiného uměleckého díla. Stylovou vyrovnanost díla podle něj určovala pohybová plastika, tedy „smysl pro dekorativní linii, kázeň, rovnováha a dynamika“⁵⁾. Jako jedny ze základních činitelů ovlivňujících obecná etická i hodnotová měřítka se tyto priority, bezprostředně spojované se sportem, v různých podobách odrážely i v dobových estetických kritériích.⁶⁾ Společenská instituce sportu svou logikou usměrňovala každodenní chování a životní návyky, způsoby dosahování cílů i postupy řešení problémů. Promítala se do požadavků a estetických nároků soudobých teoretiků umění, u nichž lze artikulaci esenciálních hodnot sportu spatřovat zejména v preferencích určitých žánrů a strukturních rysů konkrétních uměleckých textů.

V oblasti dobové filmové produkce odpovídaly požadavkům odvozeným ze sportu nejzjevněji nonfikční filmy o hygieně, léčení, režimu ozdravných zařízení (například STÁTNÍ EPIDEMICKÁ AUTOKOLONA /1923/, TUBERKULOSA /1924/, SPRÁVNÁ VÝŽIVA /1928/) a filmy

-
- 3) O společenském a kulturním významu sportu v souvislosti s urbanismem, industrializací a automatizací viz též A. S. Daniels, *The Study of Sports as an Element of the Culture*. In: John W. Loy – Gerald S. Kenyon (eds.), *Sport, Culture and Society*. London : Macmillan 1969, s. 13–22. Sut Ihally, *Cultural Studies and the Sports/Media Complex*. In: Lawrence A. Werner, *Media, Sports and Society*. London : Sage Publications 1989, s. 70–93. Hygienické aspekty sportování reflektuje Ulrike Thomsová, *Zeštíhlování světa. Zdraví, krása a sebekázeň v 19. a 20. století. Dějiny a současnost* 2005, č. 7, s. 30–33. V sebereflexi z 20. let např. L. G., *Hygienu – pěstění krásy. Salon* 1925, č. 1, s. 1.
- 4) Frank B. Gilbreth – Lillian M. Gilbrethová, *Studium pohybů (Motion Study). Metoda jak zvýšiti účinnost dělníka*. Praha : Masarykova akademie 1923. F. B. Gilbreth – L. M. Gilbrethová, *Základy vědeckého řízení práce*. Praha : Masarykova akademie práce 1924.
- 5) Emile Jacques Dalcroze, *Rytmus*. Praha : Průlom 1927.
- 6) K obecným otázkám uvažování o souvislostech sportu a umění ve 20. letech srov. Vilém Hohler – Jiří Kossl, *Sport v umění*. Praha : Olympia 1989, s. 161–162.



*Sportovní úbor / ženy / mostní pilíř / Harold Lloyd / Charles Chaplin:
kolážová Apoteóza smíchu Evžena Markalouse z roku 1926*

Foto archiv

o cvičení a pobytu v přírodě – tedy filmy skautské a sokolské (např. BUĎ PŘIPRAVEN /1923/ nebo VIII. SLET VŠESOKOLSKÝ /1926/). Ze sportovního tématu byla částečně odvozená i samotná podstata americké grotesky, filmového žánru vycházejícího z obvykle poměrně náročných pohybových dovedností: honiček, šplhání, seskoků a pádů. Některé specializované druhy sportů byly ve filmech uchopovány přímo, byly zapracovávány do fikčního světa. V rámci groteskní stylizace interpretoval tímto způsobem sportovní námět Emil Artur Longen již v roce 1911 ve snímku RUDI SPORTSMAN, v němž nemotorný hrdina Rudi zkoušel své schopnosti jako cyklista, fotbalista, tenista, jezdec na koni či překážkový běžec. Syžetovou linku přímo postavenou na osudech sportovce měl snímek Václava Binovce ROMÁN BOXERA z roku 1921. Další z možných variant zahrnutí tělesných aktivit do diegetického světa filmu představoval v českém prostředí hojně diskutovaný americký film FAIRBANKSOVO SANATORIUM⁷⁾, jenž fikčním způsobem zpracovával osvětový apel, typický pro dokumentární filmy. Hlavní hrdina v něm nejrůznějšími druhy cviků a formou sportovních klání úspěšně napravoval enormní hypochondrii

7) -an-, Fairbanksovo sanatorium. *Divadlo budoucnosti* 1922, č. 46, s. 3.

pacientů. Prismatem sportu nenahlíželi doboví filmoví publicisté, z většiny členové umělecké společnosti z okruhu Devětsilu, jen filmy se sportem tematicky spřízněné, sportovní kritéria se stala interpretačními vodítky, které bylo možné aplikovat takřka na veškerou soudobou filmovou produkci.

Většina domácí filmové výroby dvacátých let byla zpravidla napadána zejména za zbytečnou sentimentalitu, jednou z neopominutelných příčin jejího odmítnutí v kritických ohlasech však bývala též dějová rozvolněnost, nedramatičnost. Touhu po „rychlém střídání místa děje“⁸⁾, po neustálé proměně prostředí, v nichž se příběh odehrává, naplňovaly v první polovině dvacátých let především hollywoodské žánrové etudy, a to zejména snímky Douglase Fairbankse s překotným dějovým spádem, jinými slovy „detektivky s překážkami, koncerty odvážných činů, jízd, žertů, životu nebezpečných skoků, házení lasem, virtuosního šplhání...“⁹⁾ Doboví recenzenti na nich obdivovali zejména nápaditost, s jakou je Fairbanks schopen uniknout nepřátelům vždy novým osobitým způsobem a pokaždé překvapit neznámými atletickými kousky.

Douglas Fairbanks patřil jednoznačně mezi sportovní ikony dvacátých let, jejichž společenská obliba byla udržována kultem těla a zdraví. Podle toho také dobová reflexe Fairbanksovy osobnosti formulovala fixní model popisu jeho fyziognomie zvýznamňující neustálý úsměv, ústa plná zářivě bílých zubů, pružné končetiny či mužně opálenou hrud'.¹⁰⁾ I Fairbanksovy standardní portrétní fotografie v časopisech akcentovaly jeho lásku k pohybu zasahující do jakékoli oblasti lidské činnosti, neboť v jejich podtitulcích stála hesla typu: „Když s vámi chci mluvit, musím vždy někam šplhati.“¹¹⁾ Sportovní kritéria charakteristická pro každodenní vnímání okolního světa se ve filmové recepci dvacátých let příznačně promítala jak do preferencí žánrových, tematických a syžetových, tak do upřednostňování pohybově pestřejších typů vývoje zápletky, a sehrála svou významnou roli i v otázce příklonu k pohybově založenému herectví v prostých kulisách.

Filmové herectví bylo ve dvacátých letech podrobováno silné pohybové kritice. Fyzická zdatnost herců byla vnímána velice citlivě, za vizuálně neatraktivní, nepřijatelné až pobuřující byly považovány jakékoli tělesné vady a zdánlivě nepatrné asymetrie. V českém prostředí vyhovoval vedle Vladimíra Slavínského prototypu hrdiny-sportovce nejlépe Vlasta Burian, jakási lokální náhražka herce Fairbanksova typu:

Burian oplývá zdravím a silou atletického těla, vládne přemírou hlasového orgánu jako tur [...] je to silný vzrostlý muž, sportsman, má veliký nos jako Cyrano, očička jako trnky, je hotov válet se po zemi, skákat přes stůl, padat, boxovat, rvát se se spoluhráčem do únavy.¹²⁾

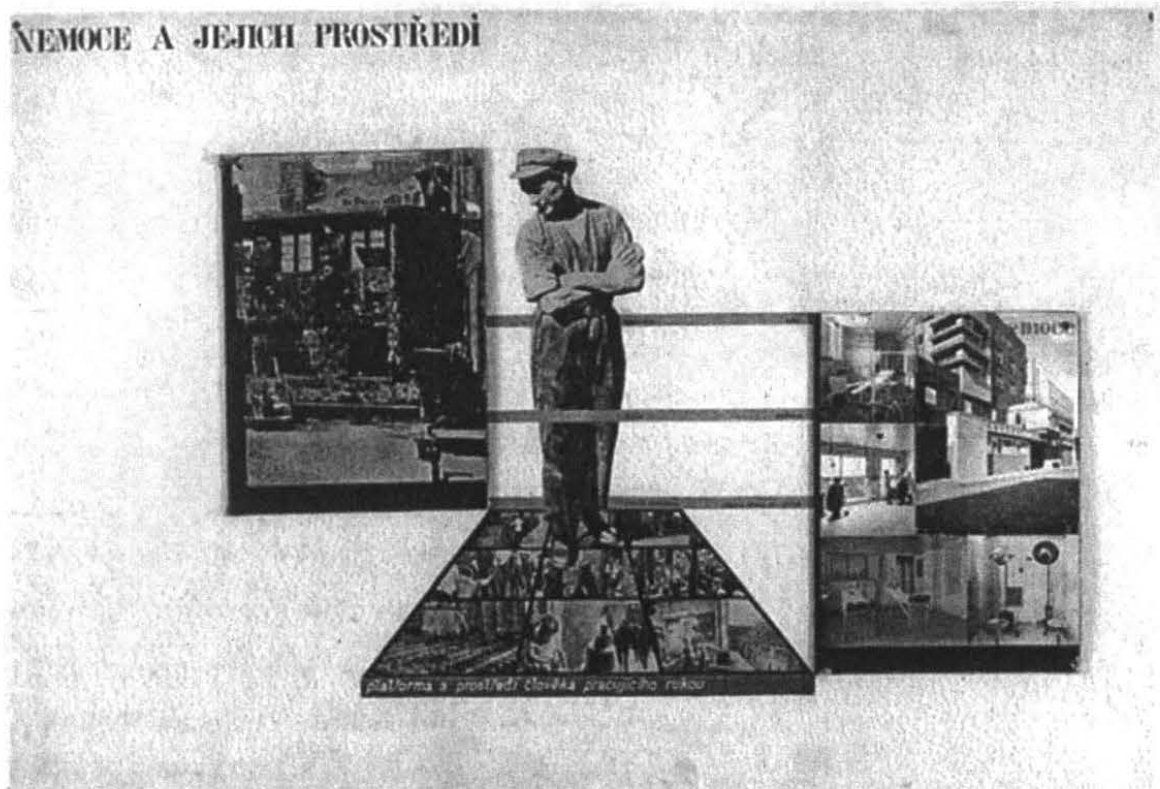
8) Např. Jiří V o s k o v e c, Fotogenie a suprarealita. *Disk* 1925 (jaro).

9) -an-, Douglas Fairbanks. *Divadlo budoucnosti* 1922, č. 12, s. 2.

10) Např. Julius S c h m i t t, Zorro-muž a kavalír. *Film* 1921, č. 3/4, s. 19; Julius S c h m i t t, Tři mušketýři překonají i Zorra. *Film* 1922, č. 12/13, s. 16; -an-, Robin Hood. *Divadlo budoucnosti* 1922, č. 39, s. 4; -an-, Černý pirát. *Český filmový svět* 1923, č. 1, s. 19; Rudolf M y z e t, Černý pirát. *Pásmo* 1925, č. 4, s. 50 apod.

11) *Divadlo budoucnosti* 1922, č. 12, s. 1.

12) E. A. L o n g e n, Vlasta Burian. *Rozpravy Aventina* 1926/27, č. 18, s. 205.



*Hygienický program v kolážové umělecké studii Jiřího Krohy: Nemoce a jejich prostředí
(Sociologický fragment bydlení z let 1932–1933)
Foto archiv*

Oč kontrastněji pak ve srovnání s vlastnostmi tělesné elity reprezentované filmovými hvězdami vyznívalo podobně nadsazené pohrdání tělesnými nedostatky prostých lidí: „křivé nohy pekařů a číšníků, vpadlá prsa švadlenek s hektickými skvrnami na tvářích, ohnutá záda žáků, anemické tváře továrních dělnic“.¹³⁾ Herecký projev před kamerou měl v divákovi vzbuzovat příjemnou tvarovou emoci, kterou nedokonale formované tělo nezaručovalo. Herectví tohoto druhu nebylo herectvím psychologizujícím, ale herectvím gesta, které nehodnotí, neklasifikuje, ale vypráví. Slovy Jindřicha Honzla: „[herectví gesta] zvnějšňuje akci, [...] gestem se neříká ‚zelený‘, ‚červený‘ ale ‚žijí‘“. Uspokojující herecký projev předpokládal precizní organizaci pohybů, choreografii založenou na „moderním kritériu fyziologické zákonitosti svalového pohybu, jímž je stroj“.¹⁴⁾ Jedině organismus napodobující dispozice průmyslového mechanismu byl schopen dostát ideálu dokonale fungujícího nástroje, který by pracoval na bázi opakování a variací, dílčích odchylek a improvizací povolených v rámci zavedeného standardu.

Příkladem tohoto druhu uvažování může být průřezový pohled na recenze či zprávy o natáčení Fairbanksových filmů, uveřejňované v českém tisku. Ty dokládají trvalý obdiv k Fairbanksovým stálým přednostem: k zmechanizovanému úsměvu, vzorově vypracovanému svalstvu, bezchybným pohybům, na nichž je založena krása perfektně provedených

13) Evžen Markalous, Sport. *Pásmo* 1925, č. 2, s. 36.

14) Jindřich Honzl, Herec. *Pásmo* 1924, č. 3, s. 2–3.

sportovních kousků. Velmi pečlivě byla ovšem reflektována také skutečnost, že si Fairbanks při každém novém filmu osvojuje vždy nové dovednosti. Ve ZLODĚJI V BAGDÁDU létá na koberci, ve TŘECH MUŠKETÝRECH se učí šermu, v ROBINU HOODOVI střelbě z kuše, v DONU Q. ovládá tzv. bolaso. Podmínkou k realizaci takových akrobatických schopností byla pohybová volnost, kterou zaručovala z hlediska uspořádání mizanscény decentní scénická úprava, oproštěná od zdobnosti, bohaté výpravy či velkolepých kostýmů.

Přílišná stylizace, dekorativnost kulis a ornamentalismus kostýmů byly vytýkány například Fairbanksovu ZLODĚJI Z BAGDÁDU, neboť bránily hercově pohybu v prostoru, ladnosti pohybů uvnitř rámu, požitku z abstraktní hry linií a tvarů.¹⁵⁾ Z reakcí na ZLODĚJE Z BAGDÁDU je patrné, že podle dobových představ vzbuzoval v divákovi intelektuální i emocionální uspokojení pouze herecký projev založený na pohybové akci.

Film byl vypočítán na pokušení očních váček, lechtání bránice, svrbění v okolí srdečního tuku nebo jinde a vůbec na podnícení nejružnějších úkonů, [...] je to hra rotací, torsí, skoků, jaké to dráždilo pro oči.¹⁶⁾

Přeplněnost mizanscény kladla naopak odpor přenosu účinků pohybové aktivity vlastní sportovním kláním, tanci nebo akrobacii na pasivního diváka. Řečeno slovy Vítězslava Nezvala, „akrobatika uprostřed ohavného orientálního haradurdí scénického a kostýmového“ byla pokládána za zneužití filmových prostředků, které film nabízí, doslova za „zneužití materiálu“. Stylizační a dekorativní pestrost byla považována za zapření vlastní podstaty filmu, neboť se neshodovala s imanentními atributy sportu: pohybem, dynamikou a rytmikou, jež byly ve dvacátých letech ztotožňovány s esenciálními rysy filmového média.

Dobově aktuální definici filmového média abstrahoval český jazykovědec František Trávníček ve dvacátých letech pro účely nového českého výkladového slovníku z řady konkrétních literárních či publicistických textů v přeneseném významu jako „řadu obrazů a dějů rychle za sebou probíhajících“.¹⁷⁾ Vznikla tak formulace mírně naivní, ale pro dvacátá léta příznačná, neboť položila důraz na tehdy zřejmě nejreflektovanější znaky filmu, na vizualitu, dynamičnost, rychlost a pohyblivost. Toto pojetí nebylo součástí pouze jazykového, ale v nejtěsnějším sepětí s ním i širšího společenského úzu, vystihovalo dobové chápání média. V myšlení Trávníčka a jeho současníků bylo adjektivum kinematografický ekvivalentní slovům rychlý, měnlivý, letící či běžící.

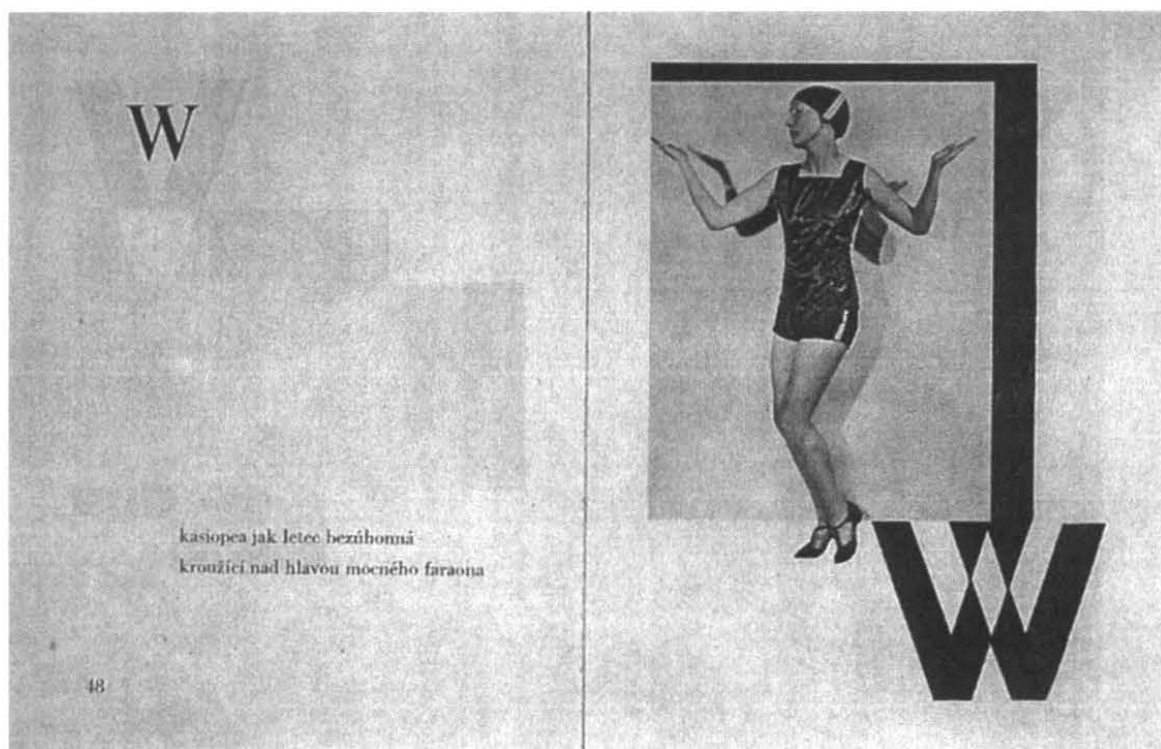
Pohyb a rychlost byla ve dvacátých letech vnímána jako klíčový prvek mediální podstaty filmu označované termínem fotogenie. Ačkoli byl tento pojem užíván hojně v různých kontextech, nabýval specifických významů zejména na rovině tématu, obrazu či montáže. Vítězslav Nezval definoval fotogenii v užším smyslu jako „neustálé drama poměru tvarů a pohybů za světla a stínu“, v širším smyslu jako totéž uplatněné v ději.¹⁸⁾ K fotogenii

15) K požadavku abstrakce v čistém umění viz např. Vítězslav Nezval, O čistotě umělecké práce. *Národní osvobození* 1925, č. 62, s. 1–2.

16) Ctibor Haluz, Film není uměním. *Tvorba* 1927, č. 8, s. 245–254.

17) *Příruční slovník jazyka českého*, hesla film, kinematografický.

18) Vítězslav Nezval, Fotogenie. *Český filmový svět* 1925, č. 9, s. 5–6.



Milča Mayerová tančí figuru W z Nezvalovy Abecedy (1926)

Foto archiv

chápané ve významu abstraktní vizuální dramatičnosti přidal dějový rozměr fotogenie a stejně jako Jiří Voskovec v ní viděl také rozšíření spektra filmových možností o schopnost přetvářet skutečnost, zachytit realitu jinak, než jak ji běžně vnímá lidské oko, obohatit ji o novou, estetickou dimenzi, všedně nezakoušenou, neobsaženou v realitě samé.¹⁹⁾ Jako takový film sdílel se sportem potenciál mobilizovat perspektivu a prozkoumávat prostor. Film i sport byly spojovány s percepční zkušeností člověka konfrontovaného s mobilizovaným světem, se zážitky rychlosti a dynamiky a s účinkem sérií atraktivních, provokativních a šokujících vizuálních stimulů. V dobových básnických textech proto mnohdy sloužil sportovně pohybový slovník k reprezentaci plynulosti a hladkosti chodu filmu, filmové metaforu naopak zpětně fungovaly jako zástupné modely pro popis sledu pohyblivých atrakcí.

Vilém Závada v básni *Horečky* píše, že „tisíc a jedna krajina jako ve filmu se posunuje / a střídá s nebesy“. V básni *Lampy Jupiterovy* Míly Pachnerové se svět „dokolečka točí / kolem zvědavých elektrických očí“. Podobné motivy používá Stanislav Kostka Neumann v básni *Film*: „Miluji také film, když bláznivě letí, / pobádán bičí zběsilé hudby, / zpívej mi vodopáde věcí a lidí, stromů, strojů, dětí, / když se tak řítíš mezi břehy věčně dvojité sudby světla a stínu [...] / řítíš se, potácíš, plyneš a jdeš.“²⁰⁾ Za všemi těmito pohyby je

19) J. Voskovec, c. d.

20) Míla Pachnerová, *Lampy Jupiterovy*. *Revue Filmu* 1925, č. 2, s. 3; Vilém Závada, *Horečky*. In: V. Z., *Panychida*. Praha: Čs. spisovatel 1973 (1. vyd. 1927); S. K. Neumann, *Film*. In: S. K. N., *Rudé zpěvy*. Praha: Večernice 1923.



*Tělesné křivky prolnuté se sportovním náčiním na umělecké fotografii Václava Jirů:
Švédský žebřík (1929)
Repro archiv*

možné hledat zájem o film jako pás nebo pásmo, o jeho pohyb od okénka k okénku asociující strojový pohyb mechanické výrobní linky. Jako technický vynález kinematograf dokonale zapadal do ideální vize mechanizované budoucnosti, společnosti založené na



Trénovaná muskulatura Douglase Fairbankse byla ikonou estetického programu dezinfekce ještě dříve, než Fairbanks v roce 1924 natočil Zloděje z Bagdádu

Foto archiv

aparátch s bezporuchovým, spolehlivým a přesným chodem. Ve prospěch filmu jako umění budoucnosti hovořil fakt, že z větší části spočívá na strojové výrobě a uskutečňuje svůj pohyb velmi čistě, protože mechanizace eliminuje nebezpečí chyby, kazovosti. Exaktní pravidelnost a organizovaná souhra byla analogicky spatřována i v racionalizaci, standardizaci a specializaci pohybových atrakcí, které nabízely různé sportovní disciplíny.

Adekvátní formu verbálního uchopení dynamičnosti a preciznosti sportovních výkonů nacházeli doboví publicisté ve stylistických prostředcích schopných zachovat rytmickou plynulost popisovaného dění, v odborné terminologii, v použití matematických znamének či postupu enumerace:

Sport = čistá sensace aktivity svalové. Řada pohybů, harmonických gest vyjadřovaných rozličnou nuancí, acceleranda, ritiranda, kontrakce, synesse, vzos, nečekané zpomalení. Synkopace překážkového běhu, pravidelnost plynulého sprintu přerušovaného přeskokem přes překážku. Ekvilibrační vyrovnání po doskoku. Briskní rotace, piruetní švihnutí při vrhu diskem. Instinktivní metrická stylisace auxiliárního vypětí vůle při skoku vysokém.²¹⁾

Nutnost rytmizace textu určující zákonitosti filmové montážní estetiky, detailní a často expresivně vyhocená líčení těl v pohybu a obdiv elegantnímu, harmonickému rytmu

21) Evžen Markalous, Sport. *Pásmo* 1925, č. 2, s. 36.

kolektivní souhry sportovců měly svůj původ ve zvláštním druhu strachu, který byl vyjadřován pomocí rozšířené metafory nemoci jako poruchy rytmu.

Nedostatek dramatických situací, pasivita hereckého projevu, neumělá montáž či například zastavení filmového pásu během promítání²²⁾ byly dobovými diváky vnímány jako zpronevěra pohybové podstatě filmového média, pro kterou ve svých textech používali obrazy vyjadřující hrůzu z ustrnutí pohybu či strach z křeče. Karel Teige používal jako synonymum úpadku filmové výroby metaforu chronického onemocnění filmu, film zavrhoval, byl-li nakažen literárností a divadelností, doslova „divadelní epidemií a endemií“²³⁾, která dokazovala krizi specificky filmových vyjadřovacích prostředků.

Opakování týchž pohybů, monotonie prodlužovaných výdrží, pohyby připomínající spíše záchvat paranoika, křečovitost podle předpisu škatulkového diagramu, nemohou zaujmout naši senzibilitu na rozdíl od filmu, který běží bez arytmií, křečí a stahů a hladí smysly neustálým kouzlem.²⁴⁾

Podle Vladimíra Raffela měl pak takový film „sklon k idyličnosti, neboť mírní kontrast čistoty a špíny. Myje svět a zvyšuje jeho čistotu, pokud je čistý.“²⁵⁾ Zachycení předkamerové reality na celuloid považoval Raffel za dezinfekční působení a vyjadřoval se tak k očištné kapacitě filmového média zmiňované již výše v souvislosti s fotogenií.

Posedlost představou znečištění pocházela ve dvacátých letech zřejmě ze zkušeností válečného období, nahlíženého zpětně prismatem chronotopu hrůzy a děsu, jehož prostřednictvím byla v kulturním povědomí udržována a prohlubována konotace minulosti s motivy špíny, temna, s obrazem panoptika přeplněného postavami s tělesnými vadami. Odstrašujícím příkladem filmové tvorby uplynulé dekády byl KABINET DOKTORA CALIGARIHO. Přetrvávající příznaky paranoidního válečného klimatu byly ve dvacátých letech částečně přítomné v negativním vnímání prostoru kina, v němž patřila mezi nejdráždivější faktory znepříjemňující představení zejména špatná klimatizace.

Vzduch v kinech, zvláště nyní na jaře, kdy celá Praha i republika voní bezem a čilimníkem a jarní vánky ovívají tváře naše, je přímo smrtící. Horko a těžké pachy, které stříkáním lesní vůně se spíš zhoršují, než zlepšují. Ventilace, podle všeho, jsou ve všech kinech přísně zakázány, aby tam snad nevníklo nějakou tou dírou rušící světlo.²⁶⁾

Snahou teoretiků a intelektuálů rozvíjejících ve svých textech vize dokonalého moderního umění bylo naopak představit vizi ideálního filmu jako kinoplastického uměleckého druhu, jehož základní vlastnosti jsou odvozeny jak ze sportovní pravidelnosti, z dynamiky instinktivních pohybů, tak z hygienické sterility.

22) Např. „Zmizí-li náhle obraz na projekční stěně a na jeho místě objeví se náhle fantastické míhající se pruhy, obecnost zmocní se neklid...“ Karel Smrž, Nebezpečí požáru v divadlech kinematografických. *Vinobraní* 1917, č. 7, s. 100.

23) Karel Teige, FOTO-KINO-FILM. *Život. Sborník nové krásy* 1922, s. 153–168.

24) E. Markalous, Sport, s. 36.

25) Vladimír Raffel, Kino – fotografie. *Studio* 1929, č. 2, s. 38.

26) -ika-, Byl jsem v kinematografu. *Rozpravy Aventina* 1925, č. 144, s. 1–2.

Navzdory diváckým zkušenostem s nezdravým prostředím projekčních místností v kinech přenesli básníci z hlediště do poezie úctu k „bílé desce“ – plátnu. Vezmeme-li v úvahu, že například Kamil Bednář v roce 1963 zpětně reflektuje plátno z biografů svého dětství pouze jako plátno²⁷⁾, bude lépe patrné, jak odlišné společensko-historické podmínky upozadily dříve důležitý motiv, jak časový odstup příznakovost bělosti smazal. V poezii dvacátých let se zobrazení plátna či pohledu na něj neobešlo bez atributů čistoty, jasnosti a světelnosti.

Základ básnického slovníku tvořily „bílá stěna (kina)“, „bílá deska (kina)“, „bílé plátno“. Filmové plátno bylo obvykle zasazeno do básnického obrazu poklidného venkovského nebo přírodního prostoru. František Branislav staví v básni *Z večera k půlnoci* prostředí kina do kontrastu s výjevem z nevěstince v podzemní hospodě, „v biografu ukazuje plátno bílé / vesničku vaši v horách, ukrytou v zahradách...“ Sledovat plátno znamená pro Ludvíka J. Příbu v básni *V kinu* zakoušet, kterak „život jak světlo / prostý / sestoupil v oči / bílými zvonky jitřními / s tichým požehnáním / jako v otcovský dům“. Idylickost přecházející v sakralizaci bělostného plátna je vyhrocena v Seifertově básni *Plátno v kinu*, v níž je plátno přirovnáváno postupně k „obláčku bílému“, který lidé „přibíli dlouhými pohledy zraků na zeď do kina“, k „prostěradlu z Prokrustova lože“ a konečně i k „rouchu, / které Veronika podala Kristu na křížové cestě“.²⁸⁾ Ztotožnění plátna s nebesy, posvátnými artefakty, jeho zasazení do idylického chronotopu vesnice, do prostoru harmonie a svátosti, posiluje kult očistění a posouvá jeho vyznění do podoby glorifikace zdraví a hygieny. Filmové plátno a v podstatě celá filmová instituce představovaly v programové argumentaci umělců alegorii čistoty a zdraví, která odolává svodům nezdravé, nečisté, kalné a odpadkové uměleckosti a akademičnosti.

Očistné požadavky, které v různých podobách pronikly do estetického cítění publika a zásadně ovlivnily sportovně a hygienicky podmíněnou recepci filmu, byly v základních tezích formulovány již na počátku dvacátých let. V roce 1922 byly v *Životu – Sborníku nové krásy* přeloženy stati Ozenfanta a Jeannerta či Le Corbusiera-Saugniera o purismu ve výtvarném umění, zejména v architektuře. S puristickým stanoviskem se v Československu ve svém uměleckém programu nejzjevněji ztotožnil Karel Teige, jenž jej sám ve stejném čísle *Života* rozebral v rámci stati *Umění přítomnosti*.²⁹⁾

Purismus ustanovil za klíčové zákony ekonomii, účelnost a preciznost, které měly být mimo jiné dodrženy decentní až strohou mizanscénou, námětovou schematičností a montážní rytmičností. Podle diktátu purismu mělo jakékoli vizuální umění zaujmout zcela univerzálními prostředky, nepřikrášlenými, nedeformovanými, původními geometrickými praty, hrou světelných objemů a ploch. „Tradice přeplněná zhoubnými elementy“ měla být vyčištěna, vystřídána estetikou dezinfekce, exaktnosti, řádu a minima. Jediné použití minimalizovaných, nezkreslených, neodvozených geometrických tvarů zaručuje

27) Kamil Bednář, Film. In: K. B., *Čas kočárů a lamp*. Praha: Čs. spisovatel 1963, s. 35–38.

28) František Branislav, *Z večera k půlnoci*. *Host* 1922, č. 4, s. 146–147; Ludvík J. Příb, *V kinu*. *Kmen* 1920, č. 30, s. 350; Jaroslav Seifert, *Plátno v kinu*. In: J. S., *Dílo Jaroslava Seiferta sv. I. Město v slzách*. Praha: Akropolis 2001, s. 52. (Sbírka *Město v slzách* vyšla poprvé v roce 1921 v nakladatelství Rudolfa Reimana nákladem Komunistického knihkupectví.)

29) Karel Teige, *Umění přítomnosti*. *Život. Sborník nové krásy* 1922, s. 125–128.

předvídatelnost účinku na lidské smysly. Mezi základní puristické imperativy patřila nutnost vzbuzovat konkrétními vyjadřovacími prostředky zcela určité, anticipovatelné reakce.

Puristická hesla konstruovala vizi uměleckého díla s absolutní předvídatelností reakce v závislosti na akci, uměleckého díla totální záměrnosti, provizorně vylučujícího moment náhody. Umělecká tvorba vycházející z těchto požadavků byla činností ryze funkční a účelovou, její zásady byly srovnatelné s klíčovými premisami teorie sportovní taktiky, podle nichž je sport vykládán jako plánovaná, kontrolovaná a regulovaná aktivita. Jako taková je logika sportu, charakterizovaná dále též zkušeností souboje a pravidel hry, plodné rivality, aplikovatelná na různých rovinách organizace moderního společenského zřízení, v pracovním procesu či v obchodu a podmiňuje i chování jedince v těchto podmínkách. Lidské jednání přejímá vzory pohybu stroje. Již člověk dvacátých let je „šílený automat [...]“. Pěstuje sport, chodí do kina a s dívkou. [...] Trochu čte. Později umře a dost.“³⁰⁾ Chápeme-li sport ve významu organizované souhry, racionality, organizace, přísného řádu, efektivity či kooperace, můžeme v zákonitostech většiny populárních sportů spatřovat replikování rysů moderní racionalizované průmyslové produkce. Jak dokazuje příklad české recepce filmu ve dvacátých letech, může rétorika sportu na druhou stranu sloužit jako interpretační rámec umožňující ospravedlnit důležitost těchto obecných hodnot v umělecké tvorbě.

V textech intelektuálů dvacátých let nacházely sportovní a hygienické požadavky svůj odraz nejen v obecných metaforách nemoci, ochromení a špíny, jako nedostatků, s nimiž je třeba se bezodkladně vypořádat, ale také v rámci hodnocení filmových námětů a témat, vývoje narativu a dynamiky zápletky, stříhové skladby i obrazové kompozice. Ideální umělecké dílo mělo být jednoduše dynamické, rytmické, pohybově nápadité, bezporuchové, čisté a zdravé. „Vzdáleny jakékoli šmíry“³¹⁾ jevily se filmy americké: jasné, názorné, s vytříbeným měřítkem figur i detailů. Převládající rétorické figury čistoty a dezinfekce využívaly metaforiky podmíněné celospolečenským, americkým sportovním nadšením inspirovaným důrazem na kult zdraví, pohybu a sportu, a tak jednotlivé texty sdílely podobná estetická kritéria i přesto, že základní argumenty implicitního estetického programu nebyly vymezeny v rámci žádného koherentního manifestu.

Lucie Česálková (1983)

Studentka Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně.

(Adresa: lucie.cesalkova@seznam.cz)

30) J. L. T e i n, Šílený automat. *Trn* 1926, č. 5, s. 1.

31) Josef Č a p e k, *Nejskromnější umění*. Praha: Aventinum 1920, s. 41.

Citované filmy:

Bud' připraven (1923), *Don Q.* (Don Q. Son of Zorro; Donald Crisp, 1925), *Fairbanksovo sanatorium* (The Nut; Theodore Reed, 1921), *Hygiena manželství* (1922), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Robin Hood* (Allan Dwan, 1922), *Román boxera* (Václav Binovec, 1921), *Rudi sportsman* (E. A. Longen, 1911), *Správná výživa* (1928), *Státní epidemická autokolona* (1923), *Tři mušketyři* (The Three Musketeers; Fred Niblo, 1921), *Tuberkulosa* (1924), *VIII. Slet všesokolský* (1926), *Zloděj v Bagdádu* (The Thief of Bagdad; Raoul Walsh, 1924).

SUMMARY

THE AESTHETICS OF DISINFECTION

Film, sport and Hygiene in Czech Culture during the 1920s

Lucie Česálková

The idea of sport as an important activity for society as a whole, accompanied by the cult of physical attractiveness, slenderness and health, goes back to the 1860s when, during what was still the Austro-Hungarian monarchy, all kinds of collective and individual activities were being systematically developed, a variety of sports associations were established, affiliating enthusiasts of various sports disciplines, industrial plants and private companies began specialising in the production of sports equipment and aids, which also prompted the formulation of sports fashion codes, inspired by foreign standards and so on. During the early 20th century, and then primarily during the period following the First World War, the era when the Czechoslovak Republic was founded, the basic principles of sporting logic were clearly projected into the shaping of ethical and aesthetic criteria. The cultural significance of the universal phenomenon of cleanliness was not only a matter of hygiene, healthy eating and healthy living. On the contrary, it also considerably influenced period understanding of the art work – although the key elements of disinfection poetics, formulated as a coherent programme declaration, arose from a heterogeneous mosaic of period writings – poems, novels, cultural commentaries, publicist glosses, essays, reviews, and also short news reports – as a set of aesthetic requirements, to a large extent arranged internally. In its essential mechanical nature, the film medium appeared through this aesthetic prism as the ideal mediator of disinfection values. Period cultural criticism viewed the appropriate film rendition of disinfection aesthetics through the dynamic montage of a subject based on dramatic action, which favours movement and sporting conduct, and allows the able-bodied actor absolute freedom of movement in a non-decorative, simple setting.

Translated by Linda Paukertová

Rozhovor

ŽIVOT FILMU
NAVZDORY JEHO FYZICKÉ SMRTI

Rozhovor s Paolo Cherchi Usaiem

Anna Batistová – Andrea Rottinová

Paolo Cherchi Usai (1957) původně vystudoval dějiny umění. Později pokračoval jako filmový kritik a psal o filmu a umění obecně (například pro italský časopis *Segnocinema*). Pracoval jako kurátor sbírek v Cinémathèque Royale de Belgique v Bruselu, později jako Senior Curator oddělení filmu George Eastman House v Rochesteru (1994–2004). Podílel se na založení festivalu němých filmů v Pordenone (respektive v Sacile) Le Giornate del cinema muto (1982), v jehož řídícím výboru dodnes působí. Byl ředitelem a stále spolupracuje s L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation a vyučuje film na několika univerzitách, například na University of Rochester. Zároveň je viceprezidentem FIAF (International Federation of Film Archives – Fédération internationale des archives du film). V září 2004 byl jmenován ředitelem National Film and Sound Archive v australské Canbře, kde působí dodnes. Výběr z publikací: *Una passione infiammabile*. Torino : UTET Libreria 1991; *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*. London : BFI 1994; Italy: Spectacle and Melodrama. In: Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *Oxford History of World Cinema*. Oxford : Oxford University Press 1997; *L'ultimo spettatore: Sulla distruzione del cinema*. Milano : Editrice Il Castoro 1999; *Silent Cinema: An Introduction*. London : BFI 2000; *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London : BFI 2001; La Cineteca del Babel. In: Gian Pietro Brunetta (ed.), *Storia del cinema mondiale*. Vol. 5. Torino : Giulio Einaudi editore 2001, s. 965–1067. Paolo Cherchi Usai je také editorem několika sborníků a monografických čísel odborných časopisů: *Film da salvare: Guida al restauro e alla conservazione*. Speciální číslo časopisu *Comunicazione di massa*. Milano : SugarCo Edizioni 1985; *Silent Witnesses: Russian Films, 1908–1919*. London : BFI 1990; *The Philosophy of Film History*. Monografické číslo *Film History* 6, 1994, č. 1; *Film Preservation Vs Scholarship*. Monografické číslo *Film History* 7, 1995, č. 3; *International Trends in Film Studies*. Monografické číslo *Film History* 8, 1997, č. 4. Do češtiny byl přeložen text: Georges Méliès dnes. *Illuminace* 8, 1996, č. 4, s. 89–95.

* * *

Vzhledem k vašemu univerzitnímu vzdělání nejste původně filmolog, nebo alespoň ne od začátku. Můžete vysvětlit, jak jste se dostal k filmu?

Byla to celkem romantická cesta. Začal jsem dějinami umění a měl jsem absolvovat diplomovou práci o restauračním zásahu na středověké malbě Duccia da Buoninsegna, ale

krátce před začátkem příprav mi můj profesor oznámil, abych se připravil, že budu nezaměstnaný, a to mi dvakrát nesedělo. A tak jsem přemýšlel, co jiného bych mohl dělat. V té době jsem chodil do kina, ale nepovažoval jsem se za kdovíjakého cinefila. A právě tady se začaly dít zajímavé věci. Podle pravidel, která tehdy v Itálii existovala pro vysoké školy, jsem měl, ještě před odevzdáním diplomové práce, složit čtyři zkoušky z předmětů, které neměly nic dočinění s mým hlavním zaměřením. Byla to doba (mluvím o konci sedmdesátých let), ve které byla Itálie velmi politizovaná; jednou z přednášek v té době uváděných byly Dějiny politických doktrín a já jsem si řekl: „Dobrá, dáme si trochu politologie.“ Ale název přednášky konané v tom roce byl „Politický názor D. W. Griffitha“ a já musel přiznat svému vyučujícímu, že téma je sice bezpochyby zajímavé, ale „já o D. W. Griffithovi vím jen málo, slyšel jsem jen o ZROZENÍ NÁRODA.“ A on odpověděl: „V Janově je soukromá sbírka jednoho člověka, který má spoustu Griffithových filmů. Tohle je jeho telefonní číslo. Jeďte za ním a uvidíte všechny Griffithovy filmy, co potřebujete.“

A tak jsem za tím člověkem jel a domluvil si schůzku. A viděl jsem, že jeho byt je úplně zaplněný 16mm kopiemi Griffithových filmů. A on povídá: „Můžete se dívat na filmy, kdy chcete. Tohle je stříhací stůl, ten funguje takhle: takhle přetáčí dopředu, a takhle dozadu.“ A pak mi řekl: „Teď mě ale omluvte, mám moc práce a musím psát dopisy. Tady máte klíč od bytu a přijďte, kdy budete chtít.“

A tak jsem se ocitl v pokoji plném němých filmů... Bylo to jako bych byl dítě v obchodě s hračkami, v jistém smyslu, protože to pro mě byl zcela nový a okouzlující svět. A odtud se datuje můj zájem o víc věcí: o film, o němý film, o restaurování němého filmu... Možná první věc, kterou jsem si uvědomil, byla: „Jak je možné, že jsou ty filmy v tak špatném stavu? Proč jsou obrazy tak vybledlé a málo viditelné? Jak je možné, že jsou tyhle filmy relativně neznámé? Proč už se o nich nemluví?“ A od té doby jsem se také začal zajímat o současné filmy, do té míry, že když se v té stejné době začal zakládat italský časopis o filmu *Segnocinema*, přihlásil jsem se jako dobrovolný spolupracovník. Z pro mne záhadného důvodu se rozhodli mě přijmout a tak začala spolupráce, která pokračuje dodnes. Takže: od dějin umění, přes politologii, k restaurování němých filmů, a k filmu obecně. To není špatné, že? Teď se specializuji na němý film, ale pravidelně chodím do kina, často a rád se dívám na současné filmy.

Některé z vašich knih, zvláště Una Passione infiammabile (Hořlavá vášeň)¹⁾ a její nejnovější vydání, se mi zdají být dokonalým úvodem do světa němého filmu a archivů. S jakými záměry jste knihu psal?

Záměry, se kterými jsem knihu napsal v té době, to jest v roce 1991, jsou velmi odlišné od těch, kvůli kterým bych ji napsal dnes. Když jsem knihu psal, studium němého filmu bylo ještě, neříkám úplně na začátku, ale ve fázi možná méně sofistikované, než ve které je dnes. Jistě, už tehdy existovali a pracovali velcí historici filmu, jako Gian Piero Brunetta, Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli a v zahraničí Tom Gunning, André Gaudreault

1) Kniha byla poprvé v angličtině vydána pod názvem *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*, nejnovější anglické vydání nese název *Silent Cinema: An Introduction*.

a mnozí další. Ale co se týkalo muzejního či archivního aspektu němému filmu, zdálo se mi, že je třeba ještě udělat a říct mnohé. Uvědomte si, že v té době byly archivy mnohem méně přístupné než dnes. Proto byla kniha ve své době napsána na vlně entusiasmů z objevu obrovského kontinentu do té doby ještě neprobádaného; odtud také titul knihy, který navozuje jak vášně k filmu, tak hořlavost filmového materiálu. Dnes kniha existuje v nové anglické edici z roku 2000 a jedná se už o něco zcela jiného; je to rozšířená edice, vzhledem k té italské, a bere také na vědomí obrovské množství literatury, která byla mezitím k tématu publikována. Pravděpodobně bych měl už teď opět knihu přepsat, a vlastně přemýšlím o aktualizaci, která by brala na vědomí historiografickou zkušenost s filmem v digitální éře a jak by se nové generace k této situaci mohly postavit se stejnou vášní. Důvod je ten, že se událo mnoho věcí: výzkum se stal, v jistém smyslu, mnohem jednodušším, archivy restaurovaly obrovské množství filmů, a to, co v roce 1991 (když jsem knihu napsal) bylo extrémně obtížné podrobně studovat, je dnes pro všechny bezpochyby mnohem jednodušší. Myslím, že dnešní studenti, kterým je osmnáct nebo dvacet let, mají výhody, které byly tehdy nemyslitelné. V roce 1991 existovaly videokazety jen krátkou dobu, dnes máte DVD a internet úplně všude. Tudíž víme víc a víme to lépe, ale žijeme také v době, kdy nová technologie zpochybňuje nezbytnost znát film skrze to, co jej umožnilo, tedy pravý a vlastní kinematografický podklad. To je věc, kterou bych neměnil: zabývat se nezbytností konzultovat dobové materiály více méně stejným způsobem, jakým se studuje nejen reprodukce malby na jiném nosiči, ale také originální malba, která umožňuje sledovat doteky štětcem, ocenit specifickou funkci pigmentu použitého na plátně. A tahle idea se mi zdá být ohrožena. Patřím k těm, kdo přiznávají, že jsou spokojeni s možnostmi, které pro zpřístupnění filmu všem nabízejí nové technologie, takže bych rád, aby bylo zřejmé, že bych nechtěl být vnímán jako tradicionalista nebo purista z pouhé nostalgie. Právě naopak, nemám vůbec rád nostalgii, a myslím, že nostalgie pro film je jedna z věcí, které mohou film zabít. Mimo to věřím, že značná část budoucnosti studií o filmu je spojena s rostoucím vědomím důležitosti původních filmových technologií, neboť film je specifickou formou výrazu a technologie.



Paolo Cherchi Usai

Foto Paolo Jacob

Zpět k vašim knihám – L'ultimo spettatore (Poslední divák)²⁾ se mi naopak vůbec nejeví jako kniha pro začátečníky. Je to spíše metaforický, abstraktní, filozofický text. Jak byste ho charakterizoval vy?

Především musím říct, že to není kniha filmové teorie. Měl bych teď představit ve Španělsku její překlad do kastilštiny, pro který jsem napsal nový úvod, v němž říkám, že tohle opravdu není knížka pro začátečníky, ale není to ani „knížka o filmu“ v klasickém smyslu tohoto termínu. Rád ji definuji jako knihu meditací, aforismů, knihu haiku nad problémy, které dle mého názoru překračují film, protože mají co do činění s otázkami, které se týkají nás všech: paměť, budoucnost kultury, smysl Historie. Ale je to především kniha, navzdory své stručnosti, která by měla být dle mého názoru čtena velmi pomalu. Ve španělské edici přímo navrhuji, vzhledem k tomu, že kniha je složena z 52 stručných kapitol, že můj ideální čtenář by ji měl číst rychlostí jedné kapitoly za týden, zamyslet se nad každou a zvažovat ideje vyvolané její četbou.

Je to také kniha záměrně si protiřečící, protože jsem chtěl vyzdvihnout sérii dilemat vlastních naší profesi, tomu, že studujeme film, tomu, že se pro budoucí generace snažíme zachovat výrazový prostředek, který byl původně předurčen k rychlému zmizení. Takže se vlastně ani nedivím, že mnozí čtenáři se cítí knihou překvapeni, protože neváhám přiznat, že to byl přesně ten efekt, kterého jsem chtěl dosáhnout. Je to kniha, kde leckdy ilustrace negují to, co píšu, kde dopis čtenáře vydavateli ve druhé části odporuje tomu, co píše autor, a kde, nakonec, vydavatel protiřečí všemu a všem. Je to kniha, která by v mých záměrech měla napomáhat tomu, abychom nic nebrali jako samozřejmé. Před nějakou dobou jsem četl román Bruce Chatwina, který se jmenuje *Utz*. Nejsem velkým nadšencem pro Bruce Chatwina, a mnohdy mám pocit, že v jeho způsobu psaní je jistá míra dandismu, ale v tomhle románu byla jedna věc, která mne oslovila: naráží se tam na možnost vytvoření pravidla, podle kterého by, každých padesát let, měla být všechna muzea rozebrána a otevřena. Jako by říkal: každého půl století musí sbírky vystoupit z muzeí, vrátit se do světa, vstoupit do probíhajícího života a akceptovat toto setkání s realitou. Hodně jsem přemýšlel o tom, co se na první pohled zdálo být víc než co jiné, provokací. Ale možná právě skrze tuto myšlenku jsem si začal uvědomovat hluboké dilema v tom, co děláme: začal jsem mít pocit, že děláme něco, co jde proti vlastní přirozenosti našeho výrazového prostředku. Začal jsem přemýšlet o tom, že se k filmu, k pohyblivým obrazům obecně a k jejich restaurování, chováme ne jako k tomu, co jsou, ale jako k tomu, co bychom rádi, aby byly: restaurování filmu jako ideologie, tedy jako falešné vědomí a falešná reprezentace. Promítáme vlastní intence do věci, která byla zrozena, aby byla něčím jiným. Od té doby, co se zabývám restaurováním filmu, si uvědomuji dvě věci: za první, že já sám v podstatě pracuji proti přirozenosti filmu a že zasahujeme příliš, že vždy více vtiskujeme vlastní osobnost do toho, co má být dobovým dokumentem; a za druhé se mi zdá, že po tolika letech, co říkáme, že film není divadlo, že není možné si film plést s pohyblivým divadlem, je realita taková, že film je skutečně tím, co se v angličtině označuje jako „a performing art“. V tom smyslu, že z mého

2) Anglické vydání knihy nese název *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*.

pohledu existuje mezi filmovou projekcí a divadelním představením intimní afinita, co do jedinečného a neopakovatelného fenoménu: každé předvedení je rozdílné, jak v kině, tak na jevišti. Nevěřím na film jako reprodukční prostředek, nevěřím v Benjaminovu definici filmu jako entity vzniklé mechanickou reprodukcí, a hlavně nevěřím, že digitální technologie mohou změnit tento princip, navzdory mýtu o digitálních technologiích jako slibu věčné identity všech kopií. Když mi říkají, že s digitálními technologiemi tento problém přestává existovat, je to jako snažit se schovat za prst, dělat, že neexistují všechny ostatní věci, variabilní součásti projekce. Zkrátka, pohyblivé obrazy jsou mnohem komplexnější realitou, realitou mnoha forem, a hlavně, dle mého názoru, jsou biologickou realitou. Každé předvedení filmu je interakcí mezi smyslovou zkušeností omezenou v čase (projekce, tady a teď) a mou životní zkušeností (to, čím jsem já, tady a teď). Navzdory všemu, jak jsem napsal v anglickém vydání své knihy, navzdory všemožným kritikám na tuto knihu, navzdory tomu, že kniha je dosud málo čtena a málo chápána, jsem přesvědčen o tom, že je to nejdůležitější kniha, jakou jsem doposud napsal.

Já jsem četla současně jak italské, tak anglické vydání, protože i mně dělalo problémy knihu pochopit. Ale myslím, že to, co jste právě řekl, může pomoci některé její aspekty vyjasnit.

Anglické vydání je vzhledem k tomu italskému mírně pozměněné, doplněné. V určitém okamžiku po dokončení knihy se mi dokonce stala věc, kterou jsem neočekával: dostal jsem chuť natočit o této problematice film. A tak teď pracuji na filmu, za použití archivních materiálů, který by bylo možné definovat jako nejčerstvější evoluci myšlenek vyjádřených v knize. Bude to němý film, celovečerní a s hudbou prováděnou na živo. Měl jsem potřebu vyjádřit a propracovat některé koncepce skrze samotný předmět mých úvah.

Jaké místo si myslíte, že má, bude mít nebo by měl mít filmový archiv, nebo audiovizuální archiv, ve vztahu k ostatním institucím určeným ke studiu filmu?

To je momentálně aktuální a dost komplexní otázka, protože filmové archivy, archivy pohyblivých obrazů, v této době procházejí fází velmi radikální a velmi delikátní transformace. To se děje jednak kvůli novým technologiím, ale nejen kvůli nim. Faktem je, že společnost se během několika let evidentně a radikálně změnila: oficiální kultura, poté, co mnoho let filmové archivy ignorovala, se k nim teď začíná chovat jako k nějakým do-lům, které by měly produkovat co možná největší množství zlata, v co možná nejkratším čase. Jinými slovy, logika kapitalismu vstoupila do slonovinových věží muzeologie, a už neexistuje způsob, jak ji zastavit. Záminka je v tomto případě falešně demokratická: přístup ve jménu rozšiřování poučenosti, tedy v našem případě ve jménu vývoje studií o filmu, o pohyblivém obraze; ale já vidím za těmito novými požadavky důvody čistě ekonomické.

Filmové archivy se staly terény k dobývání novými formami ekonomického vykořisťování kulturního dědictví. Tento tlak je pak nepřátelský k našim snahám zavést pravidla muzeografické hry, tedy ke snahám zdůraznit, že filmovou kopii je třeba promítat určitým způsobem, za správné rychlosti, z kopie na 35mm. Například nám říkají: „Koho zajímá

35mm, když existují digitální kopie, koho zajímá, jestli jsou tam pixely místo krystalů solí stříbra, chceme vidět filmy, pro nás je důležitý obsah.“ Obsah! Jako by mluvili o obsahu konzervy sardinek. Zkrátka, máme tu celou řadu termínů, které vstupují do světa archivů, terminologii zcela podnikatelského typu, jako „obsah“ a „klient“. Slova jako „návštěvník“ nebo „badatel“ vyšla z módy. V samotném slovu „přístup“ je cosi obchodního, něco co zavání supermarketem, typu „chceme produkt tady, teď, a to co nejrychleji, protože když jsou tu digitální technologie, tak už se nemáte na co vymlouvat.“ Tento proces směřuje k diametrálně odlišnému cíli, než je naše touha dát koherentní muzeografickou logiku (a z toho nevyplývá, že antidemokratickou!) našemu snažení. Dle mého názoru se tato krize v nejbližších letech ještě přiosťří, a kdybych měl křišťálovou kouli a mohl předvídat budoucnost, řekl bych, že to, co se stane v nejbližší době, v příštích deseti či dvaceti letech, bude, že s archivy se bude zacházet pořád více jako s velkými sklady pohyblivých obrazů. Ale možná, až se tato velká vlna klientů, kteří vnikají do velkoskladů, vyčerpá, a my pozvolna, z trosek toho, co zůstane, začneme znovu přemýšlet o důležitosti původní formy podívané. Bude to v zásadě fenomén typu přílivu a odlivu, jak se v Dějinách často stává. Takže, navzdory všemu, jsem optimista. Řekněme to takhle: existovaly doby, ve kterých některé formy výtvarného umění byly absolutně ignorovány a člověk je mohl koupit na bleším trhu za pár drobných. Pak, pomaloučku, s ubíháním času, se to, co bylo dříve považováno za směnnou hodnotu, stávalo předmětem muzeografického zájmu: věřím, že to se stane i s pohyblivými obrazy. V to věřím, nebo v to alespoň doufám. Tak jako tak ale v příštích letech budeme muset čelit této transformační krizi s velkou dávkou diplomacie, protože neexistuje způsob, jak odporovat či vzdorovat tomuto typu obchodního puzení, které pohyblivé obrazy ohrožuje.

Dle mého názoru také muzeum změní film v něco jiného. Bude znamenat smrt filmu, jak jej známe dnes.

Jistě. Jak už jsem napsal v *The Death of Cinema*, to se stane v momentu, kdy film zcela zmizí, a tudíž začne konečně být brán vážně. Nezávisle na typu obrazu, který bude ukázován, ať už to bude obraz analogický, nebo digitální, to co je pro mě důležité, je, že muzeum filmu bude místem, kde bude velké bílé plátno, na kterém budou ukazovány pohyblivé obrazy; nebo když ne bílé plátno, tak nějaký typ instalace, nebo něco zcela jiného, ale každopádně to bude místo, kde bude možné pohyblivé obrazy vidět způsobem, jakým je vidělo publikum v nějaké určité epoše. Nevěřím na muzeum filmu vytvořené projektory, kostýmy, scénáři, protože to by bylo jako bych vás přivedl do kuchyně a řekl vám: „Tohle jsou těstoviny, tohle je omáčka, tohle je rajče, a tohle je sýr...“, ale tohle není jídlo; to jsou jen ingredience. Jídlo je to, co jím, moje smyslová zkušenost; v muzeu filmu bude projekční sál místem, kde se jiný typ smyslové zkušenosti stane realitou. Pro mě muzeum filmu, kde není možné vidět než předměty, které umožňují film, riskuje, že se stane, dříve nebo později, muzeem voskových figurín.

Já mám jedinou obavu: že muzejní forma, jakou byste si představoval pro film, dosud neexistuje; protože promítat film a tímto způsobem ho prezentovat si také žádá, dle mého názoru, novou muzeologickou formu.

Jistě máte pravdu a já si uvědomuji, že je ještě příliš brzo o takové věci uvažovat, ale právě proto, že jsme se ještě nedostali do tohoto bodu, bychom měli začít stabilizovat základy tohoto muzeografického vědomí. Je to poznání, které ještě neexistuje, ale jsou k němu předpoklady. V tomto momentě je to, co chceme a o čem jsem mluvil, nazýváno „cineclub“ nebo „film programming“, ještě tomu neříkáme „muzeum filmu“ v tom smyslu, jak o něm uvažuje, například, vídeňské Filmmuseum a jeho zakladatel Peter Kubelka. Já se domnívám, že vývojovou formou toho, co se dnes jmenuje „film programming“, bude místo, na kterém se ještě budou moci ukazovat pohyblivé obrazy způsobem, jakým byly zamýšleny a vytvořeny, tedy místem, na kterém film vytvořený na 35mm bude ukazován pouze na 35mm a videoinstalace bude předvedena jako taková a ne za použití jiných prostředků. Ale to platí také pro digitální technologie, protože i ty budou mít svůj konec. Před námi stojí smrt digitálna a moment, ve kterém si někdo uvědomí problém: „Jak předvést digitální umělecké dílo, když jsou již digitální technologie překonány?“ Protože digitální technologie budou překonány. Digitální technologie jsou historickým fenoménem jako všechny ostatní, není to mesiášský slib věčnosti, za který nám jsou předkládány s poněkud vyděračskou logikou, kterou momentálně musíme přijímat, abychom nebyli považováni za reakcionáře nebo „zpátečníky“. Kdybych byl já mladým kurátorem, zabýval bych se hned problematikou toho, jak bude vypadat muzeum digitálních technologií, až budou digitální technologie překonány.

Ve vztahu k filmovým archivům, kam byste umístil „Giornate del cinema muto“?

Já bych si přál, aby „Giornate del cinema muto“ byly jakousi extenzí tohoto muzeografického vědomí, ale obávám se, že za padesát let budou muzea opravdu jediným místem, kde bude možné vidět film OBČAN KANE na 35mm. Všichni víme, že existují archivy, kde už teď jsou staré filmy promítány z DVD, a to se mi nelíbí, protože se mi to zdá jako házet ručník do ringu ještě předtím, než začal zápas. Dokud existují kopie na 35mm (nebo na 16mm, neboť se stále jedná o fotochemický materiál) filmu původně vytvořeného na 35mm, měly by archivy ukazovat právě tyto kopie; když nemůžou, ať ukazují nějaký jiný film. DVD si můžeme koupit na internetu. Rád bych doufal, že „Giornate“ budou nadále místem, kde zkušenost s němým filmem je stejnou zkušeností, kde ukazujeme filmy takovým způsobem, jakým by měly být ukazovány. Nezasťírám, že s ubíháním let budeme pravděpodobně nuceni ukazovat stále více němých filmů v digitální projekci, a tudíž, jestliže dnes tvoří projekce na 35mm 95 % celého programu, toto procento se bude stále zmenšovat, až do té míry, že projekce na 35mm budou speciálními událostmi na zahájení a zakončení festivalu. Představoval bych si tak, během půl století, festival, kde budou všechny projekce digitální, a pak, v sobotu večer, bude uvedena projekce z 35mm, za použití aparatury tak zvláštní, jako je vzácný a výjimečný koncert klasické hudby provedený na dobové nástroje.

„Giornate del cinema muto“ se hodně otvírají mladým, například pořádáním „Collegium Sacilense“. Mně se zdá tento typ vztahu, který si mohou mladí začínající odborníci vytvořit s klasickým filmem a jeho odborníky, velmi důležitý. Co si o tom myslíte vy?

Je to jeden z nejlepších nápadů, jaké festival v poslední době měl, protože „Collegium“ má zásluhu na tom, že mladí přicházejí do světa archivů bez toho, aby byli zastrašení. V rámci Collegia existují dialogy, ne přednášky *ex catedra*, neexistuje tu vzdálenost autority mezi tím, kdo vysvětluje, a tím, kdo poslouchá. Chceme je povzbudit a ukázat mladým návštěvníkům festivalu, že stát se filmovým historikem není dráhou vyhrazenou pro omezené množství osob. To pro nás znamená odejmout dějinám filmu obecně tuto auru svatosti a akademismu, která riskuje, že udusí zájem o film: protože to, co dle mého názoru činí „Giornate“ jedinečnými, je fakt, že jsou místem, kde jsou akademik, neakademik, cinefil, novinář, vzdělanec či sběratel na stejné úrovni, a je pro nás absolutně důležité držet při životě nadšení pro akt dívání se. Nechceme, aby s němým filmem bylo nakládáno jako s předmětem k laboratornímu výzkumu. Jistě, klinika – tedy historiografie jako vědecká disciplína – je důležitá také pro nás, a jsme mezi prvními, kteří se ji snaží podporovat, ale chceme taky říct, že toto není jediný způsob, jak se dívat na pohyblivé obrazy, protože analyzovat jakoukoliv věc klinicky je, v jistém smyslu, jako provádět na ní pitvu. „Giornate“ existují především proto, aby zachovaly potěšení z dívání se.

Co se stane s „Collegium Sacilense“, až se příští rok festival opět vrátí do Pordenone?

Pokud se festival vrátí do Pordenone, a nejsem si tím dosud zcela jistý, „Collegium Sacilense“ se stále bude jmenovat „Collegium Sacilense“, protože se zrodilo tady, v Sacile, v atmosféře tohoto města, a tou nejmenší věcí, kterou můžeme udělat pro Sacile, abychom městu poděkovali za to, co udělalo pro festival, je ztotožnit s ním Collegium. Přesto si ale nemyslím, že by Sacile mělo zmizet ze života festivalu. Po počáteční nedůvěře k Sacile, po nuceném exodu z Pordenone, se všichni v Sacile cítí stále více dobře, protože je to přátelské a velmi krásné město, a jednoduše řečeno, vidět festival, jako je ten náš, ve městě, jako je toto, je výjimečným zážitkem samo o sobě.

Já jsem na festivalu teprve podruhé. Kdežto vy patříte k jeho zakladatelům. Jak byste popsal vývoj, ke kterému došlo od roku 1982 k dnešku?

Zájem o němý film doslova explodoval: na prvním festivalu bylo pouhých osm diváků, tento rok máme prozatím 858 akreditovaných účastníků, plus ještě publikum, které není oficiálně přihlášené. Na rozdíl od „obvyklých podezřelých“ jsou tu i lidé, které jsem nikdy dříve neviděl, mnoho mladičkých studentů, mnoho lidí, které neznám, a to je pro mě úžasné. To znamená, že malá rostlinka vytvořila další rostlinky a stává se krásným lesem v rozkvětu. Je tu také jedna výzva do budoucnosti, a o té se budeme muset bavit na oslavě 25 let festivalu, v roce 2006: až dosud jsme se snažili nikdy neopakovat během festivalu stejný film a můžeme si ještě dovolit to dělat, protože dosud jsme ukázali přibližně 5 000 filmů, a pokud je mi známo, existuje kolem 40 000 přeživších němých filmů, takže bychom mohli ještě dlouho pokračovat, aniž bychom promítli dvakrát stejnou věc. Ale občas mi některý můj kolega řekne: „Proč nedáváme Sjöströmův film ZEMĚ VĚČNÉHO CYKLONU?“ A druhý mu odpoví: „Ne, to nemůžeme, protože jsme ho měli na „Giornate“ v roce 1986.“ A odborník dodá: „Ne, to mě nezajímá, ten film znám moc dobře.“ Ale, kdo tady byl v roce 1986? Vy jste tu nebyla a většina lidí, co jsou tu dnes, tu nebyla taky.

Takže už si nemůžeme dovolit mít za samozřejmé, že úplně všichni viděli na velkém plátně CALIGARIHO, ZEM VĚČNÉHO CYKLONU, INTOLERANCI. Nemůžeme dělat festival výhradně k použití a potřebě těch, kteří si myslí, že viděli všechno, a chtějí po nás, abychom jim ukazovali jen nové věci. INTOLERANCE byla tento rok na začátku festivalu z čistě chronologických důvodů, tedy odpoledne hned první den festivalu. To nám vyhovovalo, protože jsme si říkali: „Všichni už viděli INTOLERANCI.“ Ale není to pravda! Je tu spousta lidí, kteří nikdy tenhle film neviděli. A i mezi těmi, kteří ho viděli, je spousta těch, kteří ho nikdy neviděli na velkém plátně. Takže bychom měli začít myslet na to, že bychom měli mluvit také se studenty, s mladými a s publikem, kteří vidí jako novinku to, co je pro nás samozřejmé. Myslím, že „Giornate“ si musí uvědomit, že je potřeba sestavovat program také s ohledem na mladičkého člověka, který si říká: „Já jsem nikdy neviděl UPÍRA NOSFERATU na velkém plátně.“ A to je podle mě problém, kterému se nadále nemůžeme vyhýbat ve jménu specializace.

Vy jste momentálně ředitelem australského národního archivu, ale stále spolupracujete na vedení „Giornate“, pokračujete ve spolupráci s L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation atd. Já vás vidím jako podpůrce mezinárodní spolupráce. Souhlasil byste?

Ano, zcela souhlasím. Řekněme to takhle: dříve či později budeme všichni zapomenuti a nic z nás nezbude. Kdybych se jednoho dne měl dočkat té cti, že by si mě lidé pamatovali, byl bych rád připomínán jako osoba, která udělala vše proto, aby podporovala spolupráci na všech úrovních, aby ukázala, že nic není nemožné, když existuje vůle dát dohromady lidi ve jménu vědění, ve jménu umění, ve jménu entusiasmu z objevování. Především to mě pohání. Nemám jiné ambice, cítím se spokojen vždy, když se díky mně potkají dvě osoby, které se předtím neznaly a které dohromady vytvoří něco, co dříve neexistovalo, kde kombinace je větší než součet jednotlivých částí, a tato katalýza kreativity je tou nejlepší věcí, která se může přihodit.

Věřím, že mezinárodní spolupráce je důležitá zvláště pro filmové archivy, protože jeden samotný archiv nemůže zachránit film jako celek.

Věci bohužel nejsou tak jednoduché, a to je věc, která mě ještě dnes nepřestává překvapovat. Není problém říct spolupráce, říct je ale jednodušší, než to udělat. Protože i uvnitř takového malého oboru jako němý film existuje věc zvaná „moc“ a věc zvaná „ego“ a taky věc zvaná „reputace“. Někdy je to až k smíchu. Když vidím, že někdo používá němý film jako nástroj moci, nejraději bych řekl: „Probuďte se, existuje globální oteplování, existuje islámský fundamentalismus, existuje přelidnění: to jsou důležité věci, kvůli kterým stojí za to používat moc.“ V tak „malém“ oboru jako němý film, který se snažíme zpřístupnit co možná největšímu publiku, tou poslední věcí, kterou potřebujeme, je, jak by bylo možné říct, „boj mezi žebráky“.

Je jasné, že soutěživost je v jistém smyslu zdravá, je to způsob, jak se zlepšovat. Ale uveďme příklad: existuje jeden výjimečný projekt FIAF, který zahrnuje vyrobení CD-ROMu s informacemi o všech němých filmech ve filmových archivech. Když jsem já začal studovat němý film, vědět, co vlastní archivy, bylo extrémně složité, a neměl jsem ani přístup

k jejich sbírkám. Teď tenhle CD-ROM existuje a obsahuje okolo 40 000 titulů, ale já velmi dobře vím, že některé archivy na tomto projektu nespolupracují, nebo nejsou ochotné na něm spolupracovat. Takže, když ani archivy nejsou schopné uvědomit si důležitost vytvoření báze, ve které mohou badatelé zjistit, kde mohou vidět který film, proč mluvit o spolupráci, když ani tak jednoduchou věc není možné uskutečnit? Takže občas bojuji za věci, které mi přijdou zcela přirozené, věci, za které by vlastně nemělo být potřeba bojovat.

Ale není to možná strach z autorských práv, strach, že vlastníci práv budou na archivech vyžadovat filmy?

To byla legitimní obava ještě před několika lety. Ale dnes už taková výmluva neplatí, protože vztah mezi archivy a produkčními společnostmi je takový, že produkční společnosti vědí velmi dobře, které filmy archivy vlastní, a některé archivy mají s produkčními společnostmi velmi blízké vztahy. Dnes existuje jen málo společností, které by měly vysloveně nepřátelský postoj k archivům, co se němeého filmu týče. Podle mě jsou podmínky příznivé natolik, že bychom dnes mohli mít i CD-ROM obsahující tituly těch nejnovějších zvukových filmů. Ale to, o čem jste mluvila, je dnes jen výmluvou pro archivy, aby mohly zůstat ochránářskými, udržet si politiku tajnůstkářství, což je pro mě nesnesitelné, a v některých případech to dokonce hraničí s nemorálností.

Změnilo se nějak vaše uvažování o budoucnosti filmu? Změnil se váš vztah k filmu?

Jistě, že se můj vztah k filmu hluboce proměnil, stejným způsobem, jakým se mění dlouhodobá vášeň. Dlouhodobá vášeň, pokud je podporována opravdovou láskou, je vášní, která se rozvíjí jako rostlina. Je to láska, která si je vědoma měnícího se klimatu, větví, které přerostly některé ostatní, větví, které rostou lépe než ty ostatní, a větví, které už jsou suché; je to láska, která si je vědoma defektů milovaného objektu, v mém případě je to láska, která si je vědoma toho, že jsem stále vášnivě zapálen pro věc, kterou bych chtěl vidět jako věčnou, ale která má zatím život stejně konečný, jako je ten můj. Už nemám strach ze smrti filmu, nebojím se dekompozice jeho materiálu. Rozklad filmu už nevidím jen jako tragédii, ale jako vrásky na pokožce osoby, která je stále stejnou osobou, a zaslouží si ještě víc lásky a respektu, než když byla mladá. A i když jsem předtím klamal sám sebe, zavíral oči před touto realitou, teď oči otvírám a tuto realitu přijímám. Akceptovat smrt filmu je jako být lékařem, který ví, že jeho pacient jednoho dne zemře, ale proto ho nepřestane léčit.

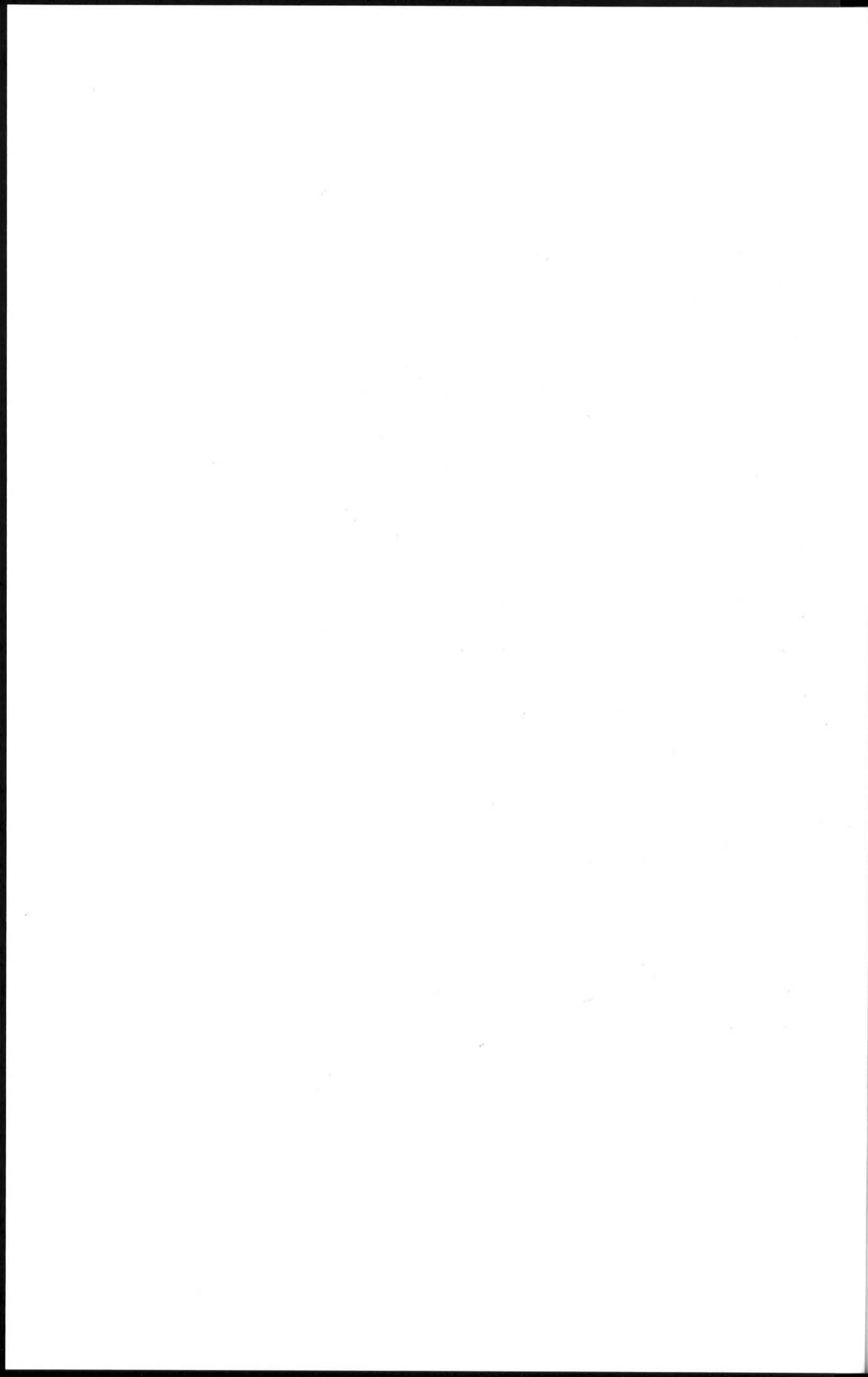
Takže film má budoucnost, i když se už možná nebude jmenovat „film“?

Bude to jiná věc, jiný typ vztahu, jiný typ lásky, a samozřejmě, stejně jako ve všech nových láskách se zapomíná, jaká byla ta první láska, jak jsme se na začátku setkali, jak jsme se s tou druhou osobou milovali. To je samozřejmě legitimní, ale není to nevyhnutelné. Naše nadšení se nikdy nezačíná znovu od nuly: je vždy výsledkem vášní, které se v nás nakumulovaly v průběhu let, a není správné předstírat, že tomu tak není. Když vás

vášně stále živí, stane se, že udržujete stále stejný vztah jako na začátku citového vztahu, tedy přístup otevřený nepředvídatelnému. Smrt není možné porazit tím, že předejdeme nebo zamezíme rozkladu filmu; jediným protilékem je pěstovat paměť o tom, kdo byl před námi, paměť o nás a o tom, kdo přijde po nás. V paměti toho, kdo viděl, v naší schopnosti způsobit, že vy, nebo ti, kteří přijdou po vás, pochopí, jak jsme začali milovat umění vidět pohyblivé obrazy, a budou schopní v paměti předat každý alespoň část této vášně těm, kteří přijdou po nás.

Citované filmy:

Intolerance (D. W. Griffith, 1916), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; F. W. Murnau, 1921), *Země věčného cyklonu* (The Wind; Victor Sjöström, 1928), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; D. W. Griffith, 1915).



Edice a materiály

K FILMU V MEZÍCH ZÁKONA

Změny navrhované Gustavem Machatým

I.

(Dopis od Gustava Machatého producentu J. J. Cohnovi z 2. února 1939.)

Pan J. J. Cohn
Změny pro V MEZÍCH ZÁKONA
Gustav Machatý 2. února 1939

Drahý Joe,
zde jsou mé návrhy nezbytných změn k filmu V mezích zákona. Věřím, že přispějí k jeho modernější struktuře. Víím, že není mnoho času, ale jsem si jistý, že pro scenáristu tyto situace nejsou obtížné a mohou být rychle vyřešeny.
Sdělte mi laskavě, co si o tom myslíte.

GM ER

V MEZÍCH ZÁKONA

Navrhované změny

Gustav Machatý
2. února 1939

1. V existujícím scénáři představujeme Mary Turnerovou jako prodavačku, aniž bychom se příliš zajímali o její charakter. Navrhují, že bychom o dívčině povaze měli něco vědět hned od první vteřiny, kdy se objeví na plátně. Proto bychom měli rozvinout tuto scénu takovýmto způsobem: Vidíme dívku v hovoru se zákazníkem. Dívka zadržuje slzy, neboť je zákazníkem obviňována za něco, co neudělala. Muž drží v rukou balíček

a v něm toaletní kufřík. Zrcátko v kufříku je rozbité. Velmi rozzlobený zákazník tvrdí, že prodavačka mu včera tento poškozený kufřík balila -- obviňuje ji, že kufřík upustila předtím, než mu ho předala. Dívka se snaží rozčileného pána přesvědčit, že to neudělala -- snad ho někde upustil on sám. Přichází vedoucí, který prodavačce připomíná, že zákazník je vždy v právu. Dívka, jež se slzami v očích odchází, je nahrazena jinou prodavačkou.

Vedoucí doufá, že se dívka z jeho lekce poučila. V tu chvíli se objevuje Mary. Obhazuje prodavačku, protože včera viděla, jak zákazník balíček rozbil a kufřík mu vypadl na podlahu.

Mary by v tomto dialogu mohla dát najevo, že má smysl pro čest a že je ostuda, když se něco takového může stát, jelikož zákazník lže. Nemá snad prodavačka stejné právo na důvěru jako zákazník?

Nešťastná prodavačka může být později zlodějkou náramků.

Rád bych ukázal v této scéně, nebo v jí podobné, velmi krátké scéně, že Mary má jasnou představu o tom, co je správné a co ne -- co je fér a co nikoli. Tak v následujících scénách už nemusíme vysvětlovat její charakter, neboť jsme hned na začátku zjistili, že dokonce ani možné propuštění z obchodního domu jí nebrání pokusit se o záchranu někoho, komu se děje křivda. Tyto scény by mohly být velmi krátké, ale ukázaly by nám charakter Mary a -- co je hlavní věc -- okamžitě bychom na dívku zaměřily naši pozornost.

2. Scéna u soudu, kde Mary propadá hysterii a v závěrečných větách říká, že neví, co s ní bude, až se dostane z vězení: Domnívám se, že by tato scéna mohla být účinnější a silnější.

Navrhuji, aby po svém odsouzení nepronela ani slovo. Z pohledu, který Mary směřuje ke Gilderovi, ho úplně zamrazí. V jejím výrazu je něco silnějšího než křik. Je napůl šílená, plná nenávisti a pomsty.

Mlčení v této scéně navrhuji také proto, že neupozorníme publikum na to, co Mary podnikne v dalších částech filmu. Tato scéna by mohla být dokonce kratší než je ve scénáři -- a účinnější.

3. Teď se dostávám k děravému místu našeho scénáře, rád bych navrhl, aby tyto scény byly rozvedeny zcela v protikladu k divadelní hře a ke scénáři. Myslím si, že scéna mezi Dickem, Mary, Gilderem, Demarestem a detektivem je vedena špatně, že publiku signalizujeme hned na začátku, o co půjde. V podstatě říkáme, „Dávejte pozor lidi! Nyní bude velká scéna!“

Za druhou chybu považuji fakt, že se celá scéna odehrává ve dne. Nemám definitivní představu, ale mohlo by to být uděláno asi takto:

Ve scénách, předcházejících svatbě Mary a Dicka, zjišťujeme, že si Dick chce vzít Mary právě v den před velkou oslavou v otcově domě, jelikož chce otci připravit velké překvapení. Mary se chytne této myšlenky, neboť perfektně zapadá do jejích plánů.

Když přijedou od Eugenie do Gilderova domu, kde je slavnost v plném proudu, Dick požádá Mary, aby chvíli počkala, protože chce připravit její setkání s otcem. A také proto, že může opustit chodbu. Mary, ve večerních šatech, zůstane sama. Slyšíme hudbu z velkého přijímacího pokoje. Jeden mladík Mary zdraví. Ona opětuje pozdrav a je požádána

o tanec. Přestože odmítá, hoch ji radostně vede na parket. Udělají spolu několik obrátů a muzika skončí. Smějící se Mary se obrátí k mladíkovi se slovy, že by tohle neměl dělat, neboť neví, s kým tančí. On odpoví, že na takové věci nehledí. Mary na to s úsměvem reaguje: „No, myslím, že jste nikdy netančil s kriminálníci.“ Mladík to bere jako dobrý žert a přivádí Mary ke skupince lidí a směje se, že poprvé tančil s kriminálníci. Mary pobaveně prohlásí, že to není žert. Ostatní lidé stále ještě nechápou. Ona začne kritizovat přítomné prohlášením, že zločinci jsou někdy charakternější než např. ten tlustý pán stojící opodál. Ale to je pan Gilder. Neznáte ho? Ale ano, znám, odpoví Mary.

Tak nějak je Gilder začleněn do scény. Nechápe závažnost dívčina žertu, neboť ji hned nepozná. Pak přistoupí Demarest a Mary představí. Scéna je vystavěna tak, že Mary má teď příležitost říci stejné věty, které pronesla ve scéně ze soudní síně.

Okolo stojícím lidem je situace nepříjemná, snaží se co nejdřív vzdálit.

Gilder má jedinou odpověď: Odejděte odsud, nebo vás dám vyhodit! V tu chvíli se objevuje Dick a Mary mu se smíchem říká: „Podívej, Dicku. Chtějí mne odsud vyvést. Vy to nevíte, pane Gildere? Dnes odpoledne jsem se stala manželkou vašeho syna.“

Věřím, že takhle bude scéna dramatictější oproti současné verzi scénáře, neboť se odehrává za přítomnosti ostatních lidí, kteří mají Gildera v úctě a které Gilder respektuje. Nyní si je Gilder vědom, jakou moc Mary nad ním má. Zasáhla Gilderovo citlivé místo – jeho pýchu a společenské ambice – a nyní pohrdá jeho finančními nabídkami.

Myslím, že tímto způsobem se můžeme dostat blíže k tomu, co hledáme – k modernizaci situací, které nejsou současné.

Tyto tři návrhy jsou samozřejmě pouhými nástinů a jsem si jistý, že pan Lederer je může použít.

Děkuji.

ILUMINACE

K filmu V mezích zákona. Změny navrhané Gustavem Machatým

II.

(U tohoto materiálu nebyl dochován žádný průvodní text dopisu.)

V MEZÍCH ZÁKONA

Změna

3. února 1939

Machatý

POKRAČOVÁNÍ (3)

22

Agnes

Vtip! No, konečně. Začínala jsem si myslet, že to ani neumíš.

(vezme Mary kolem ramen a chystají se do práce)

Řeknu ti, je to snadné, když si z toho můžeš udělat malinko legraci.

Chystají se do práce –

PROLNOUT

23-28

MONTÁŽ

Mary drhne podlahu, škrábe brambory, pere a žehlí atd. Kde je to možné, je Agnes v záběru. Pak, postupem času, lehčí druhy práce, šití, úprava šatů, vše snímáno se všudypřítomnými zamřížovanými okny.

PROLNOUT

28A INTERIÉR VĚZEŇSKÉ KNIHOVNY – DEN

V pozadí vidíme knihovnici, starší ženu sedící za stolem.

Mary vstupuje v popředí do obrazu.

Mary

Dobré odpoledne.

Knihovnice

Dobré odpoledne.

Mary si začíná vybírat knihu.

29 POLOCELEK – INTERIÉR VĚZEŇSKÉ KNIHOVNY – DEN

Mary si vybírá knihu, KAMERA SE K NÍ zvedá, když objeví v jedné knize kousek rozbitého zrcátka. Je příjemně překvapena. Rozhlíží se kolem, aby se ujistila, že ji nikdo nevidí, pak se pomalu podívá do zrcátka.

V pozadí dvě vězenkyně vcházejí do místnosti. Mary rychle založí zrcátko do knihy a jde směrem ke knihovnici.

29A POLOCELEK – JINÝ ÚHEL

Mary vrací knihu. Dvě vězenkyně odcházejí.

Mary

Tady. -- „Green Pastures“. [titul knihy – pozn. překl.]

Knihovnice sahá po knize, ale Mary ji rychle otevírá a čte.

Mary

Číslo pět sedm ---

Nestačí přečíst číslo, neboť knihovnice jí bere knihu z ruky a sama si kontroluje číslo. Při vytrhnutí knihy z rukou Mary vypadne na její stůl zrcátko. Mary se nesměle usměje.

Mary

Nechcete se podívat?

Knihovnice

Víš, že tě kvůli tomu můžu nahlásit.

Mary

Proč? Nic jsem neudělala.

Knihovnice (dívá se na Mary, něco si vybavuje, mluví velice měkce)

Ano. Nic jsem neudělala. Nikomu jsem neublížila. A jsem zde patnáct let. Promarním tady celý svůj život! ... A kvůli čemu? Protože jsem někoho milovala? Kvůli lásce ztratit navždy možnost žít? ... Ano, svět má něco, co se nazývá zákonem. Ten ti nepomůže, když jsi nevinná ... nepomůže ti, i když tvé svědomí je čisté – ne. Mají pro to své označení...

(vstane, vezme velkou knihu)

Tady. Tady to máš, v knize zákonů, číslo 546, paragraf 741. Stanoví se zde jasně: Vražda – rozsudek deset let až doživotí ... Co jsem udělala? Odvezla jsem své dítě přes hranici -- pryč od muže, kterého jsem nenáviděla -- muže, kterého budu už navždy nenávidět, protože nade mnou zvítězil díky svým penězům a právníkům. A ti stejní lidé mne obžalovali

za vraždu! Dítě zemřelo při autonehodě -- vůz jsem řídila já... Ale tady -- právě v tomto případě -- Zákon hovoří jasně.

Mary

Dobře. Ale já jsem nic neudělala -- a dostala jsem tři roky za velkou krádež.

29A

Knihovnice

Hm. Velkou krádež. Jen smůla. Podívej -- kdyby jsi při krádeži nepřekročila určitou mez --

(ukazuje do knihy--)

Pak by to nemohla být velká krádež. Pak by jsi nemohla dostat tři roky.. Tady -- můžeš si to sama přečíst.

Mary se snaží ospravedlnit v očích knihovnice

Mary

Ale -- já --

Pak náhle vezme knihu, kterou drží knihovnice

Mary

Můžu?

PROLNOUT

30-31 vyřadit

32 INTER. VĚZEŇSKÉ KREJČOVSKÉ DÍLNY – POLOCELEK – MARY A AGNES

Mary rychle dokončuje několik posledních stehů na lemování šatů, které má Agnes na sobě. V pozadí vidíme ostatní děvčata pracující pod dohledem několika dozorkyň.

Agnes

Nechce se mi jít odsud a nechat tě tady, Mary.

Mary

(neví, co na to odpovědět)

Nemůžeš stát rovně?

Agnes

(mění téma, dívá se dolů na šaty)

Řeknu ti, to je něco! Ty dovedeš levné hadry tak vylepšit, že vypadají jako od Hattie Carnegieové.

(Mary se zvláště usměje. Agnes se na sebe dívá s obdivem a pokračuje --)

A.: Ještě velkou modrou lišku a čtyři spony ---

III.

(Dopis od Gustava Machatého producentu Lou Ostrowovi z 13. února 1939.)

Milý pane Ostrowe,

jestli je to možné, rád bych měl zvukovou stopu pro scénu v koupelně, kde jsou Mary a Agnes spolu a my slyšíme tekoucí vodu a hned poté zvuk vytaženého uzávěru a vodu, jak odtéká.

Na začátku této scény Agnes nabízí Mary různé druhy vonných solí do koupele: fialku, heřmánek atd. Rád bych tu měl zvukaře, aby si to poslechl z těchto důvodů:

Scéna předcházející té v koupelně je celek Grand Central Station. Přes tento záběr bych chtěl mít zvuk místního rozhlasu s hlasatelkou podávající informace o odjezdech vlaků. Její hlas by byl podobný hlasu Agnes nabízející soli do koupele. Tak bude scéna v koupelně přímo navazovat na scénu z vlakovém nádraží, synchronizací podobnosti hlasů a řeči Agnes a hlasatelky.

Vím, že nemáme mnoho času, přesto vás prosím, abyste tomu věnoval pozornost.

Moc Vám děkuji

Machatý

Připravil Jiří Horníček

Ediční poznámka

Tři archivní dokumenty, jejichž překlady zde uveřejňujeme, slouží jako příklady snah Gustava Machatého ovlivnit podobu filmu V MEZÍCH ZÁKONA jiným způsobem než „doslovnou“ realizací mu předloženého scénáře. Snah nepříliš úspěšných, jak vyplývá ze srovnání režisérových návrhů změn a konečné podoby scén, jichž se úpravy měly týkat.

První písemný materiál zahrnuje detailněji nerozpracované návrhy inscenačních řešení tří různých filmových situací a má formu dopisu, který Machatý 2. února 1939 zaslal Berniemu Hyma-novi a Joe J. Cohnovi patřícím v hierarchii studia mezi nejvýznamnější producerské osobnosti s nejvyšší rozhodovací pravomocí. (Text obou dopisů je totožný a liší se pouze jménem adresáta.) První z navrhovaných úprav, snažící se zvýraznit sympatické povahové rysy hlavní hrdinky, nemohla být akceptována především proto, že směřovala zcela proti záměrům prosazovaným Breenovou komisí. Ve druhém případě, tj. ve scéně u soudu bylo také ponecháno původní řešení dramatického odchodu Mary ze soudní síně doprovázeného její hrozbou odplaty po odpykání trestu. U třetí změny týkající se prvního příbuzenského setkání Mary a Gildera st. dalo vedení studia přednost skromnějšímu „rodinnému“ provedení za účasti šesti osob před Machatým navrhovanou atmosférou velkolepé společenské oslavy.

Druhý dokument datovaný 3. února má formu scénáře a obsahuje kromě stříhové sekvence dialogové scény, z nichž nejzajímavější částí je úprava rozhovoru Mary s vězeňskou knihovnicí, které Machatý vkládá do úst rozsáhlejší monolog. Načrtnutým životním příběhem žena ztrácí původní anonymitu a Machatý u této postavy vytváří paralelu k tíživým osudům hrdinek svých předchozích evropských melodramat, např. EROTIKONU a EXTASE. V realizované verzi scénáře postava knihovnice postrádá sebemenší náznak podobného sentimentu, naopak ironizuje dívčino nespravedlivé odsouzení a nabádá ji k pragmatismu: „Nemůžeš udělat nic proti zákonu. Ale v mezích zákona můžeš udělat cokoli.“

Jestliže předchozí návrhy se u vybraných scén soustředily na režijní řešení s důrazem na atmosféru situace a na psychologii postav, v třetím písemném materiálu adresovaném producentu Lou Ostrowovi se Machatý pokouší o osvěžení filmové formy modernějším a elegantnějším využitím filmových výrazových prostředků, opět bez odezvy ze strany produkce MGM.

Písemné archivní materiály pocházejí z pozůstalosti amerického filmového producenta Lou Ostrowa (1895–1956). Ten v roce 1915 začínal u společnosti Universal jako střihač. Později se uplatnil coby producent a v této funkci nastoupil v roce 1938 u MGM, kde stál mj. u zrodu populárních filmových sérií (Andy Hardy series; Dr. Kildare series). Zmíněná pozůstalost je uložena v Doheny Library, součástí losangeleské University of Southern California.

U českého překladu scénáře je zachováno původní rozvržení textu a zvýraznění pokynů pro technické provedení záběrů.

J. H.

Obzor

Světlo Východu

XXIV. ročník festivalu Le Giornate del cinema muto

7. – 16. října 2005, Sacile, Itálie

Sacile je italské městečko, kde jsou posledních sedm let, vždy na jeden týden v roce, kavárny otevřené o trochu déle, kde výlohy snad všech obchodů a restaurací zdobí plakáty s tvářemi hvězd němého filmu, kde jsou všichni místní obyvatelé připraveni poradit cestu v cizím jazyce a kde se ten stejný týden pohybuje podezřelé množství osob vybavených stejným papírovým kufříkem. A to všechno díky události zvané „Dny němého filmu“ – „Le Giornate del cinema muto“. Festival byl původně založen v roce 1982 v blízkém Pordenone. V posledních letech ale přesídlil, kvůli opravě kina, právě do Sacile. Měl se vrátit už tento rok, ale pro přetrvávající technické obtíže byl návrat opět odložen.

Festival pořádá malý regionální filmový archiv Cineteca del Friuli (sídlicí v Gemoně) společně s asociací Cinemazero (Pordenone). Jeho prezidentem je Livio Jacob (ředitel archivu v Gemoně), ředitelem David Robinson (uznávaný britský filmový odborník, věnuje se především němé americké produkci), mezi členy řídicího výboru najdeme například Paolo Cherchi Usai (ředitel australského National Film and Sound Archive). Na přípravě programu se podílejí archivy z celého světa, jednotlivé retrospektivy a projekty jsou většinou výsledkem i víceleté spolupráce vždy několika z nich. Půjčují také vlastní kopie filmů. Takže ve výsledku jsou to právě „Giornate“, které nabízejí zpravidla nejkompletnější zpracování jednotlivých témat, alespoň co se do kvality filmových kopií a jejich množství týče.¹⁾ Vedle festivalu „Il Cinema ritrovato“ v Boloni se tak řadí k nejdůležitějším archivním a filmovým akcím roku na italském území a k jen malému počtu podobných na celém světě.

Za dobu své existence se festival stal také místem setkávání pracovníků filmových archivů, vědců a studentů v oblasti filmových studií.²⁾ Z původního počtu osmi diváků v roce 1982 tak vyrostl v událost s přibližně osmi sty akreditovanými diváky a množstvím příležitostných návštěvníků, většinou místních obyvatel. Dnes již „jen“ nepromítá filmy (zpravidla uspořádané do jedné až dvou hlavních retrospektiv, s několika doplňujícími tématy a solitérními filmy), ale koordinuje také dlouholeté projekty (například The Griffith Project), přidružilo se k němu sympozium o hudebním doprovodu němých filmů či „Collegium Sacilense“, svého druhu škola pro mladé a začínající filmové odborníky.

1) S festivalem dlouhodobě spolupracuje také pražský Národní filmový archiv. Tento rok se například podílel na tématu „Antoine a francouzský realismus“, když zapůjčil výbornou kopii filmu Georgese Denoly LES GRANDS (PŘÍBĚHY OKTAVÁNOVÝ) z roku 1918, s dobovými českými mezititulky distribuční společnosti Biografia.

2) Mezi takzvanými „Donors“, dárci, kteří konkrétní peněžní částkou festival podporují, najdeme například Eileen Bowserovou, Kevina Brownlowa, Toma Gunninga, Michèle Lagnyovou, Yuri Tsiviana (či Jurije Civjana).

Letošním hlavním tématem, které bylo také reprezentováno na plakátu festivalu, byl japonský němý film. Retrospektivou, nazvanou „Světlo Východu: pocta japonskému filmu“ (La luce dell'oriente: omaggio al cinema giapponese / Light from the East: Celebrating Japanese Cinema) bylo mimo jiné připomenuto sté výročí narození Mikio Naruseho a 110. výročí založení japonské produkční společnosti Šočiku, společně s Pathé a Gaumont jedné ze tří nejstarších a dosud fungujících filmových společností na světě. Retrospektiva mohla vzniknout především díky spolupráci s National Film Center v Tokiu, které k většině z uváděných filmů vyrobilo zcela nové anglicky otitulkované kopie. Díky tématu festival navštívil také Donald Richie, významný průkopník a zároveň pamětník historie japonského filmu.

Celá přehlídka se skládala ze třinácti samostatných programů, zpravidla tvořených jedním krátkým a jedním celovečerním filmem, z nichž většina nebyla nikdy předtím v Evropě uvedena. Kromě hrané tvorby byl zastoupen i raný animovaný a dokumentární film. K vrcholům celého programu, alespoň z hlediska stavu japonského filmového dědictví před rokem 1945, lze řadit film *RODŽO NO REIKON* (*DUŠE NA CESTĚ*) režiséra Minoru Muraty z roku 1921, jeden z nejstarších zachovaných japonských filmů. Zatímco i ostatní národní kinematografie trpí neúplností dochovaných filmů prvních několika desetiletí,³⁾ Japonsko v tomto ohledu vyniká, když z filmů vyrobených do roku 1945 se dneška nedožilo kolem 90 procent. Tyto ztráty lze přičíst především zemětřesení z roku 1923, bombardování velkých japonských měst v roce 1945 a celkovému nezájmu samotného filmového průmyslu v poválečných letech. Dalšími výjimečnými částmi programu byly filmy *IZU NO ODORIKO* (*TANEČNICE Z IZU*, 1933) režiséra Heinosuke Gošo, *ORIZURU OSEN* (*PAPÍROVÝ JERÁB OSEN*, 1934) Kendži Mizogučiho a vzácný ozvučený film *Jasudžira Ozu TOKYO NO ONNA* (*ŽENA Z TOKIA*, 1933).

Součástí retrospektivy byla také dvě hudební představení. První složené z kratšího *ZANDŽIN ZANBAKEN* (*MEČ ZABÍJEJÍCÍ MUŽE A KONĚ*, 1929) a celovečerního Naruseho filmu *JOGOTO NOJUME* (*SNY JEDNÉ NOCI*, 1933) s hudebním doprovodem Kensaku Tanikawy provedeným autorem a dalšími třemi jeho spolupracovníky, a druhé, uvádějící film *TOKKJÚ SANBJAKU MAIRU* (*EXPRES JEDOUČÍ 300 MIL*, 1928) s hudbou Güntera A. Buchwalda, reprodukcí skupením Silent Movie Music Company.

ZANDŽIN ZANBAKEN je mezi japonskými němými filmy svým způsobem legendou a jeho nalezení a restaurování bylo dlouho očekávanou událostí. Je jedním z nejreprezentativnějších snímků režiséra Daisuke Itó, novátora v oblasti kostýmního filmu. Film byl považován za zcela ztracený až do roku 2002, kdy bylo nalezeno jen o něco více než 20 procent (26 minut při projekci původní rychlostí 18 okének za vteřinu) původního materiálu na 9,5mm kopii, která byla posléze digitálně restaurována a převedena na 35mm.

Naruseho *JOGOTO NOJUME* pak uvádí jednu z prvních div japonské kinematografie, Sumiko Kurišimovou, jednu z prvních proto, že po celá desátá léta byly i ženské role svěřovány mužům. Právě fakt, že byl Narusemu svěřen film s takovou hvězdou v hlavní roli, svědčí o jeho postupu v hierarchii společnosti Šočiku.

Film *TOKKJÚ SANBJAKU MAIRU* je označován jako „japonské železniční melodrama“ a byl také realizován za podpory japonského Ministerstva železnic. Je příběhem statečného železničáře, který heroickým výkonem zabrání srážce dvou vlaků, a v závěru filmu opět volí povinnost před osobním životem. Snímek režiséra Gendžiro Saegusy, Mizogučiho vrstevníka a přítele, obsahuje několik

3) Pro léta 1895–1918 se mluví o přibližně 80 % ztracených filmů v celosvětovém měřítku. V následujícím desetiletí (1919–1929) se údaje začínají lišit v jednotlivých zemích: od 10 % v bývalém SSSR či 40 % v Německu, po 85 % v Itálii. A konečně v letech 1930–1950 se například v USA mluví o ztrátách kolem 25 %. Srov. Raymond B o r d e, *Les cinémathèques*. Lausanne : L'Age d'Homme 1983, s. 15–27.

výborných montážních scén, sugerujících ještě i dnešnímu divákovi pocity rychlosti a neuchopitelnosti kupředu se ženoucí parní lokomotivy.

Událostí srovnatelnou s výjimečnou kolekcí japonských filmů byla přítomnost Donalda Richieho,⁴⁾ který vystoupil v rámci The Jonathan Dennis Memorial Lecture.⁵⁾ V přednášce nazvané „My Years in the Dark, 1947–2005“ především zrekapituloval, jak napovídá název, minulé léta svého života, poznamenaná opětovným setkáváním se s japonským filmem. Z počátku, jako čerstvě příchozí do neznámé země se zcela cizím jazykem, zamířil do kina z čisté setrvačnosti – i v rodných Spojených státech to pro něj byl, jako pro většinu ve čtyřicátých letech, jeden z hlavních způsobů trávení volného času. Popisoval, jak obdivoval především obrazové kvality snímků, neschopen porozumět jazyku a tedy ani příběhu. Silně vnímal jiné, pomalejší tempo, objevoval nové tváře japonských herců, jako nově příchozí se teprve začínal učit vnímat existující hvězdný systém. Zdůraznil také úzké vazby a shody mezi příběhy japonských filmů a japonskou realitou, mluvil o realismu jako stylu, který kontrastoval s hollywoodským filmem založeným na rozdílnosti mezi filmem a realitou. Po vydání knihy *The Japanese Film: Art and Industry* (1959) se stal vyhledávaným odborníkem a byl zván na projekce filmů do studií. Na nějakou dobu opustil Japonsko, a když se pak v sedmdesátých letech vrátil, našel jinou zemi a jiné filmy. Začal objevovat nové experimentální filmy mladých režisérů. A díky svým kontaktům byl schopen vyznat se i v tomto změněném systému fungování průmyslu, když byl často zván na projekce mimo oficiální distribuci, například do bytů jednotlivých režisérů. Vedle úzkého kontaktu s japonským filmem jako celkem, který trvá několik desetiletí, je to také osobní zkušenost s klasickými japonskými tvůrci, která z Donalda Richieho činí odborníka bez konkurence. Seznámil se například s Akirou Kurosawou a Toširó Mifunem, a to už v roce 1948, při natáčení filmu JOIDORE TENŠI (OPILÝ ANDĚL, 1948), byl přítomen natáčení Ozuových filmů. Je tak nejen filmovým historikem, ale také pamětníkem pracovních postupů jednotlivých tvůrců.

Další širší kolekce tohoto ročníku festivalu byla sjednocena pod názvem „André Antoine a francouzský realismus“ (Antoine cineasta e il realismo francese / André Antoine and French Realism). André Antoine (1858–1943), původně divadelní režisér, debutoval ve filmu poměrně pozdě a jeho tvorba byla později pozapomenuta, částečně pod vlivem jeho mnohem mladších současníků. Autoři jako Delluc, Gance, Epstein nebo L'Herbier směřovali na vlně modernismu k inovacím filmového jazyka, zatímco Antoine si vybíral spíše populární náměty, které zpracovával tradičním stylem, často upomínajícím na divadelní minulost svého autora. Ve festivalovém katalogu pak Philippe Esnault upozorňuje, že přes všechny tyto zdánlivé nedostatky mohou Antoinovy nejlepší filmy, restaurované jak nejlépe to bylo možné, překvapit dnešního diváka svou silou a živostí, jednoduchostí, která je výsledkem subtilní stylizace, využíváním světla a dekorací. Kromě Antoinových filmů byly uvedeny také práce některých jeho současníků a spolupracovníků, například Alberta Capellaniho (jeho GERMINAL z roku 1913 a o rok mladší QATRE-VINGHT-

4) Donald Richie se poprvé dostal do Japonska v roce 1946. Okouzlen japonskou kulturou a především filmem později studoval film na Columbia University a několik let působil jako kurátor filmových sbírek v The Museum of Modern Art (1968–1973). Později se usadil v Tokiu, kde dodnes vede část novin *The Japan Times* věnovanou umění. Je uznávanou autoritou v oblasti japonské kinematografie, a to především od vydání knihy *The Japanese Film: Art and Industry* (1959), kterou napsal společně s Josephem L. Andersonem. Jeho monografie věnované Ozuovi nebo Kurosawovi jsou považovány za nepostradatelné.

5) Jonathan Dennis (1953–2002) byl zakládajícím ředitelem New Zealand Film Archive. Na jeho paměť „Giornate“ uvádějí každý rok přednášku, vedenou některou z předních osobností v oblasti filmu, filmových archivů či příbuzných oborech. V minulých letech se této cti ujali Neil Brand (2002), Richard Williams (2003) a Peter Lord (2004).



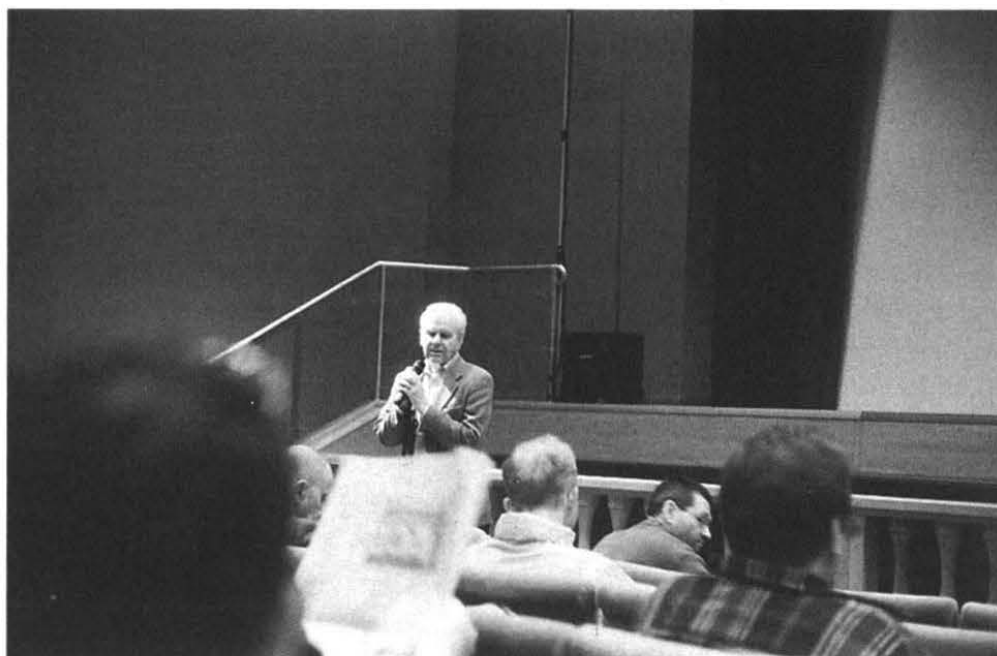
Teatro Zancanaro v Sacile
Foto Missinato



Zázemí festivalu, Sacile



Publikum Giornate del cinema muto v Teatro Zancanaro v Sacile
Foto Paolo Jacob



David Robinson v Teatro Zancanaro, Sacile

TREIZE /DEVADESÁT TŘÍ/, na kterém Antoine spolupracoval), film LES GRANDS (PŘÍBĚHY OKTÁVÁNOVY, 1918) Georgese Denoly, CRAINQUEBILLE (MUŽ Z LIDU, 1923) Jacquese Feydera, LA BELLE NIVERNAISE (KRÁSNÁ NIVERŇANKA, 1923) Jeana Epsteina či AU BONHEUR DES DAMMES (U ŠTĚSTÍ DAM, 1930) Julienu Duviviera.

Tradiční místo v programu festivalu mají také takzvané „hudební“ a „speciální“ projekce. Zatímco hudební projekce se většinou soustřeďují na němé filmy doprovázené výjimečným hudebním doprovodem, speciální projekce se věnují filmům nově restaurovaným nebo nějakým způsobem spojenými s osobnostmi, jejichž výročí chce festival oslavit. Tyto projekce pak většinou zahajují večerní program každého dne, včetně slavnostního zahájení a zakončení festivalu (při obou těchto ceremoniích byly letos promítány filmy náležející k antoinovské retrospektivě – CRAINQUEBILLE Jacquese Feydera a L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE /VLAŠTOVKA A SÝKORKA, 1920/ André Antoina).

Další výjimečnou hudební projekcí byl druhý film Julienu Duviviera AU BONHEUR DES DAMES. Ten byl ve své době promítán jako ozvučená verze původně němého filmu. „Giornate“ jej představily s hudbou složenou Gabrielem Thibaudeauem, a to poprvé, při „předzahájení“ festivalu, provedenou malým orchestrem, podruhé, už přímo v programu festivalu, na piano samotným autorem: „Moje hudba pro AU BONHEUR DES DAMES ilustruje přechod od němého ke zvukovému filmu. Patří už do třicátých let. Charleston, ragtime, francouzské *chansonnettes* – všechno plyne v jednom proudu, v rytmu neustále se měnícího města: Paříže! Pro tento film, zvukový ve vizuálním stylu, jsem se rozhodl napsat živý kus, tu a tam poznamenaný doslovným smyslem pro ironii.“⁶⁾ Duvivierův film pak přispívá k antoinovskému cyklu hned na několika rovinách – jednak Antoinovou osobní angažovaností (byl to právě on, kdo Duviviera odradil od kariéry filmového herce a svěřil do rukou Georgese Denoly), pak podobným výběrem námětu (Zola jako inspirační zdroj), společným kameramanem (René Guychard) a do jisté míry příbuzným vizuálním stylem, a konečně použitím Antoinových herců (Germaine Rouerová, představitelka Françoise v LA TERRE /ZEMĚ, 1919–1921/ a Armand Bour ze stejného filmu, opět v roli starého muže, který je nucený ustoupit, za cenu vlastního života, mladší generaci).

Snad nejživější a nejzábavnější představení přinesla hudební produkce filmu THE SENTIMENTAL BLOKE (1919). Film měl ve své době obrovský úspěch u domácího australského publika a byl také promítán po celém světě. Poté se ztratil, a byl znovu objeven až počátkem padesátých let, v jediné přeživší kopii, a znovu uveden. V sedmdesátých letech byl v George Eastman House objeven další materiál, pravděpodobně originální negativ určený pro distribuci ve Spojených státech. První restaurační zásah na filmu, používající pouze americký materiál (který byl upraven pro distribuci v USA a obsahoval pouze 75 procent původního materiálu a nové mezititulky) byl uveden na „Giornate“ v roce 1993. Teprve v roce 1995 byla zahájena práce na novém zásahu, používajícím i australský materiál, uložený v National Film and Sound Archive, a původní australské mezititulky. Projekce na „Giornate“ v roce 2005 tedy uvedla film s původními mezititulkami, užívajícími australský dobový slang (dnešnímu anglicky mluvícímu divákovi natolik nesrozumitelný, že byl simultánně do angličtiny překládán do sluchátek), a s živou hudební produkcí. Původní záznamy o hudbě se nezachovaly, ale existuje nahrávka z roku 1959, která zaznamenává doprovod na piano Toma Kinga, pamětníka uvedení filmu z roku 1919. V roce 1995 se k filmu dostala hudebnice a skladatelka Jen Andersonová, která vytvořila nový doprovod, pro dobově užívané nástroje a s dobovými lidovými melodiemi. Film byl s touto živě produkovanou hudbou (hraje Jen Andersonová a seskupení The Larrikins) poprvé uveden na 21. Sydney Film Festival v červnu 2004 a pak opět na letošních „Giornate“.

6) Gabriel Thibaudeau. In: Catherine A. Surowiec (ed.), *Le Giornate del cinema muto, Catalogo 2005*, Gemona : La Cineteca del Friuli 2005, s. 9.



Plakát Giornate na rok 2005

Foto archiv

Mezi speciálními projekcemi pak vynikaly především tři snímky – *FLESH AND THE DEVIL* (TĚLO A DÁBEL, 1926), oslavující 100. výročí narození Greta Garbo, Lubitschův *DAS WEIB DES PHARAO* (ŽENA FARAÓNOVA, 1922) a jeden z amerických filmů Victora Sjöströma *THE SCARLETT LETTER* (RUDÉ PÍSMENO, 1926).

THE SCARLETT LETTER je jen zřídka uváděným mistrovským dílem němé éry, které přivedlo ke spolupráci tři osobnosti, všechny na vrcholu jejich kariér: Lillian Gishovou, scenáristku Frances Marionovou a režiséra Victora Sjöströma (v Hollywoodu pracující jako Victor Seastrom). Většina promítací kopie byla vyrobena z výborného originálního kamerového negativu (z George Eastman House), za použití několika záběrů z 16mm kopie a 35mm materiálů z dánského filmového archivu v Kodani a z British Film Institute.

DAS WEIB DES PHARAO je jedním z Lubitschových filmů již poznamenaných zkušeností s Hollywoodem. Jeho předchozí film, *MADAME DUBARRY* (1919) byl prodán do Spojených států a slavil tam výjimečné úspěchy. Byl zároveň filmem, který prolomil poválečnou nedůvěru Američanů v německé filmy. Tehdejší německá tvorba byla poznamenána vládním embargem na dovoz zahraničních filmů, které trvalo pět let (1916–1921), během kterých se hollywoodský styl značně změnil – ve způsobu svícení, střihu, výpravy a v hereckém projevu. *DAS WEIB DES PHARAO* je Lubitschovým prvním filmem poté, co se s těmito novými způsoby seznámil, a zdá se, že si je hned na poprvé osvojil. Takže například noční scény jsou u něj poprvé natáčené opravdu v noci. Jen herecký projev hlavních představitelů (mezi nimiž najdeme Emila Janningse, Paula Wegenera a Harry Liedtkeho) se podobá spíše filmům o deset let starším.⁷⁾ Promítaná kopie filmu byla

7) Srov. Kristin Thompson. In: C. A. Surowiec, c. d., s. 30–31.

vyrobena kombinací několika restauračních postupů. K zásahu, na kterém se podílely instituce Adoram München, Bundesarchiv-Filmarchiv a Filmmuseum München, za spolupráce George Eastman House, bylo použito originální virážované nitrátové kopie s ruskými mezititulky (nalezené v Bundesarchiv-Filmarchiv) doplněné několika scénami z jiného virážovaného nitrátového fragmentu s italskými mezititulky (z Roberto Pallme Collection umístěné v George Eastman House). Poslední sekvence byla nalezena v kopii zcela jiného filmu, a dále bylo použito několika částí 16mm kopie a kopie vyrobené z již zmíněného ruského materiálu. Použité nitrátové materiály byly poničeny do té míry, že je nebylo možné duplikovat tradičními metodami. Bylo tedy použito digitálního procesu, během kterého byl materiál naskenován v rozlišení 2K,⁸⁾ a později okénko po okénku stabilizováno, vyčištěno a opraveno. Pomocí množství dobových archivních materiálů byl film rekonstruován, chybějící části byly nahrazeny fotografiemi nebo vysvětlujícími mezititulky. Digitální data byla posléze přenesena na filmový materiál. Původní filmová hudba Eduarda Künnekeho (která byla první filmovou hudbou v Německu, které se ve své době dostalo samostatných recenzí) byla upravena pro rekonstruovanou verzi filmu a během projekce na „Giornate“ reprodukována z DVD synchronizovaného s projekcí 35mm filmového pásu. Přes všechny snahy a rozsáhlou spolupráci byl digitální zásah na filmovém materiálu při projekci na velké plátno patrný, a podobně synchronizace s DVD postrádala energii živého hudebního představení, která většinu festivalových projekcí „Giornate“ mění v událost.

FLESH AND THE DEVIL je v mnoha ohledech výjimečným filmem. Představil Garbo v jejím nejčastějším typu postavy a proslavil ji v Hollywoodu. Poprvé se zde také setkala s Johnem Gilbertem.⁹⁾ Film byl uveden ve výborné kopii restaurované společností Photoplay Productions. S výročí Garbo také souvisel nový dokument Kevina Brownlowa a Christophera Birda GARBO (2005), který se snaží uvést chronologii její hollywoodské kariéry, působení u MGM a boje s Louisem B. Meyerem, milostnou zápletku s Johnem Gilbertem, obsahuje také záběry z kamerových zkoušek Garbo pro film z roku 1949, který nebyl nikdy natočen (LA DUCHESS DE LANGEAIS). Dokument také uvádí vzácné interview s režisérem Clarencem Brownem, který v Hollywoodu natočil s Garbo více filmů než kdokoliv jiný.

„The Griffith Project“ je dlouholetý projekt spojený s festivalem „Le Giornate del cinema muto“, který se snaží do podrobností zmapovat působení Davida Warka Griffitha v oblasti filmu. Výstupem projektu jsou každý rok vycházející knihy týkající se vždy jednoho omezeného časového období. Letošní, deváté vydání projektu se věnuje časovému období mezi lety 1916 a 1918 – na jedné straně ohraničenému monumentálním filmem INTOLERANCE (1916), na druhé nesrovnatelně komornějším BROKEN BLOSSOMS (ZLOMENÝ KVĚT, 1918). Kromě Griffithových vlastních filmů (mezi nimiž bych ráda zmínila především překvapivě zábavný a osvěžující A ROMANCE OF HAPPY VALLEY /VENKOV PROTI MĚSTU, 1919/) projekt představuje také snímky, jejichž natáčení se Griffith nějakým způsobem zúčastnil (většinou jako „supervizor“ – například u snímku MANHATTAN MADNESS /1916/, jednoho z prvních filmů s Douglasem Fairbanksem) nebo filmové aktuality, zachycující samotného režiséra nebo okolnosti natáčení jeho snímků (Gaumont News, vol. XVI, No. 2-L, 1918).

8) 2K označuje, že na jedné horizontální linii obrazu je 2 000 (K = 1 000) pixelů. Giovanna Fossatiová uvádí, že jeden fotogram moderního barevného kinematografického filmu obsahuje 12 750 000 pixelů, což by odpovídalo rozlišení 4K. Rozlišení 2K je prozatím chápáno jako hraniční mezi tzv. vysokým a nízkým rozlišením, a při jeho použití dochází ke ztrátě přibližně 75 % původních informací. Srov. Giovanna Fossati, Od zrn k pixelům. Digitální technologie a filmový archiv. *Iluminace* 17, 2005, č. 3, s. 5–20.

9) John Gilbert byl ve své době nejlépe placeným mužským představitelem v Hollywoodu a nástupcem Rudolpha Valentina v milovníckých rolích. S Garbo se objevil ve FLESH AND THE DEVIL (1926) a v již zvukovém filmu Roubena Mamouliana QUEEN CHRISTINA (KRÁLOVNA KRISTÝNA, 1933).

Festival také uvedl některé menší retrospektivy či projekty, složené většinou jen z několika projekcí. Jedním takovým je projekt „Portréty“, většinou uvádějící novodobé dokumentární filmy o tvůrcích či různých aspektech němého filmu. Kromě filmu o Garbo byl uveden také další Brownlowův a Birdův dokument, *I'M KING KONG!* (2005), který představil tvůrce legendárního King Konga, Meriana C. Coopera.¹⁰⁾ Dalším byl „rodinný autoportrét“ Iriny Goldsteinové *WHEN SILENCE SINGS* (2005) o jejím otci Aljoschovi Zimmermannovi, vynikajícím pianistovi doprovázejícím němé filmy ve Filmmuseum v Mnichově.

Další mini sérii tvořily filmy podle námětů Elynor Glynové – v souboru „Romantický svět Elinor Glynové“ (*Il romantico mondo di Elinor Glyn / The Romantic World of Elinor Glyn*). Elinor Glynová byla autorkou populárních románů a později také filmových scénářů. Festival uvedl dva filmy inspirované jejími knihami, jednak maďarský *HÁROM HÉT* (TŘI TÝDNY, 1917) podle románu *Three Weeks*, a pak *BEYOND THE ROCKS* (1922), s Glorií Swansonovou a Rudolphem Valentinem, opět podle stejnojmenného románu.

Hostem festivalu pak byla i letos Diana Serra Caryová, dětská představitelka postavy němých filmů známé jako Baby Peggy a autorka biografie *Jackie Coogan the World's Boy King* (2003). V rámci retrospektivy „Peggy & Jackie“ bylo uvedeno několik filmů jak s Baby Peggy, tak s Jackie Cooganem, kromě jiného také Chaplinovým Kidem.

Vzpomínkou na loňskou vynikající a v mnohém přelomovou retrospektivu němých filmů Dziga Vertova¹¹⁾ byl jeho film *ENTUZIAZM: SIMFONIA DONBASSA* (*SYMPHONIE DONBASU*, 1930), který je kromě dokumentárního obrazu tvořen také dokumentárním zvukem, tedy zvukem na svou dobu netradičně zaznamenaným na konkrétních místech natáčení, ne ve filmovém studiu. Byl uveden v restaurované verzi Petera Kubelky z roku 1972, kterou Österreichisches Filmmuseum vydává tento rok na DVD. Kubelkova verze se během let stala legendární, ačkoliv se, spíše než o restaurování v dnešním slova smyslu, jedná více méně o opětovné synchronizování zvuku s obrazem.

„Giornate“ dále doprovází několik zajímavých projektů či setkání. Je to především „Collegium Sacilense“, jakási škola určená mladým a začínajícím filmovým historikům či osobám jiným způsobem se zabývajícím němým filmem, která letos proběhla již ve svém sedmém ročníku. Je založena na myšlence umožnit začínajícím odborníkům setkání s již renomovanými osobnostmi filmové historiografie, a to ne formou přednášek či kurzů, ale jakýchsi řízených „kolegií“, setkávání či dialogů, úzce spojených s konkrétním programem festivalu. Cílem je tak nejen poskytnout příležitost prosadit se, ale především zapojit se do nevyhnutelně stárnoucí odborné komunity, která se během více než dvou desetiletí kolem festivalu vytvořila. Výstupem těchto setkávání je sborník prací zúčastněných „kolegistů“, přičemž důraz je kladen na to, aby vzniklá práce odrážela cosi z výjimečné situace festivalu, aby na ní bylo patrné, že nemohla vzniknout jinde než právě na „Giornate“. Bylo publikováno již šest sborníků kolegia. Letošní dialogy tradičně odrážely festivalový program (pod názvy „Japanese Silent Cinema“, „*Beyond the Rocks: Reaching New Audience*“, „*André Antoine and French realism*“) ale soustředily se také na problematiku filmového archivu a restaurování („Market v. Museum? – The Knowledge Industry“, „Silent Cinema and Digital Technologies“, „Mission Impossible: Restoring *A Daughter of Israel*“).

Festival také uvedl již druhý ročník „Fóra pro hudbu k němým filmům“ (2° Forum sulla musica per il cinema muto / The 2nd World Forum of Live Film Music), které je produktem snahy „Giornate“ koordinovat a racionalizovat dosavadní pokusy o pozvednutí standardu a statusu hudby

10) Retrospektiva věnována Merianu C. Cooperovi a jeho spolupracovníku Ernestu B. Schoedsackovi byla uvedena jednak na „Giornate“ v roce 2003 a pak na festivalu „Il Cinema ritrovato“ v Boloni v roce 2004.

11) K retrospektivě viz Briana Čechovů, Dziga Vertov – Továrna na fakta? (Ohlédnutí za 23. ročníkem Le Giornate del cinema muto v Sacile 2004). *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 235–240.

a hudebníků pro němé filmy: „Především se snažíme převrátit staré klišé o hudebníkovi, který se svou produkcí snaží maskovat návaly kašle, těžké oddechování, mobilní telefony – a co hůř – smrtelné ticho němého filmu. Snažíme se naopak poskytnout hudebníkům příležitost a podporu k přetvoření každé projekce v autentickou interpretaci, mystickou spolupráci mezi hudebníkem a dávno zesnulými umělci, kteří poprvé vytvořili filmové obrazy.“¹²⁾ Fórum také spolupracuje s další událostí spojenou s festivalem, „School of Music and Image“, vytvořenou v roce 2003 a určenou pro konkrétní přípravu mladých hudebníků pro práci s němým filmem.

Dnes již neoddělitelnou součástí festivalu je také „Film Fair“, jehož desátý ročník se letos uskutečnil. Je to prostor, poskytnutý sběratelům filmových plakátů a jiných předmětů, ale také vydavatelům knih o filmu či zajímavých edicí DVD. Kromě možnosti seznámit se s nejnovější produkcí amerických a evropských univerzitních i neakademických nakladatelství a jejich produkty za mnohdy přátelskou cenu zakoupit, je Film Fair také místem, kde je možné najít starší publikace a setkat se se zástupci některých nakladatelství. V prostorách Film Fair jsou také pravidelně představovány některé nové knihy nebo DVD, většinou ve třech částech odpoledního programu koncipovaného jako beseda s autorem či vydavatelem.

Příští ročník festivalu bude jubilejní, pětadvacátý. A jak naznačuje Paolo Cherchi Usai v rozhovoru v přítomném čísle *Illuminace*, můžeme očekávat mnohá závažná rozhodnutí či změny. Například, zřekne se pravidla neuvádět stejný film více než jednou a přiblíží se tak mladší generaci, za cenu vzdálení se představám některých odborníků? Bude rok 2006 dalším, ve kterém budou převažovat projekce na původní 35mm aparatuře nad projekcemi z DVD? Festival totiž poskytuje nejen projekce filmů, které není možné vidět jinde, ale odráží (a možná bychom mohli říct i kopíruje) také nejaktuálnější vývoj v oblasti výzkumu němého filmu a filmového archivnictví.

Anna Batistová

12) David Robinson. In: C. A. Surowiec, c. d., s. 149–150.

Projekty

Koloběh pohledů: Od renesančního pozorovatele k „mužskému“ divákovi ve feministické teorii filmu

Na počátku této dizertační práce stála jednosměrná otázka: Jak pojímá feministická teorie problém vidění a dívání se¹⁾ ve filmu a z jakého teoretického podloží při analýze vychází? Hodlala jsem postupně a souhrnně prostudovat užití shluhu významů sdružených kolem pojmu *pohled* (*the gaze, le regard*) v jasně ohraničeném kritickém paradigmatu, přičemž jsem se chtěla zabývat pouze otázkou optické specifičnosti filmového média a jeho komunikace s divákem, nahlížené z perspektivy genderového pohledu a „politických“ funkcí, které jsou přisuzovány důsledkům odlišnosti pohlaví.

Pokus opřít se o jediný pojem a vysledovat, jak tento pojem zaujal v daném paradigmatu ústřední pozici a stal se během sedmdesátých let jedním z hlavních prvků v analýze kinematografického aparátu, se ovšem v rámci mého výzkumu i samotné strukturace výsledného textu zásadně zkomplikoval a znejasnil. Počáteční představa jednoznačnosti a snadného směřování k lineární (či linearizované) historii pojmu se začala rozptylovat především při zkoumání zcela samozřejmě postulovaných vztahů a genealogií stojících v základech úvah o vztahu diváka k obrazům.

Zavádějící samozřejmost primárních předpokladů a jejich důsledků se objevovala i u teorií genderového dívání se. Teze, že se ženy a muži dívají jinak (na reprodukováné obrazy i v rámci každodenní existence), protože zauímají jinou pozici ve vizuálním poli, závisí na předpokladu, že pohled je směřován po předem jasně vymezených liniích a že z vedení geometrizovaných optických vektorů lze odvozovat průběh identifikací a jejich ideologických (mocenských) důsledků. Jak je ovšem možné vystavět takto jednoznačnou hypotézu a rozdělit ostrým řezem publikum do dvou zcela nekompatibilních skupin? Na čem se zakládá tato jasnost, proč je teoreticky udržitelná nehledě na protichůdná empirická pozorování?

Mé bádání o pohledu tak namísto lineárního postupu spíše setrvalo v několika významných historických plochách, kde jsem zkoumala kořeny a teoretické zdroje, které vztah diváka k filmu pomáhají konceptualizovat. Původně přímočarý záměr se postupně proměnil v popis nečekaně rozsáhlého pole, ovšem rozšíření tématu zde nakonec lze chápat i jako cestu k jeho konečnému zúžení na souvislosti a průniky historických koncepcí vidění a pozorovatelských praktik. Výsledný průnik je i nadále veden k teoretickým představám o genderové modulaci filmového diváctví.

Hlavní otázky, o jejichž zodpovězení se v tomto textu pokouším, by tedy mohly znít následovně:

Přisuzuje-li genderová teorie filmu s velkou lehkostí a samozřejmostí, ale také velmi nesmlouvavě pohledu jisté (mocenské, ideologické) charakteristiky, nacházíme kořeny a důvody této samozřejmosti hlouběji v dějinách pojmu?

Je pojem pohled ve filmové teorii a jejích teoretických zdrojích vždy genderově zatížen a proč?

1) V tomto textu se dívání jeví jako dovednost, které se (divácký, pozorovatelský) subjekt musí učit, kterou si postupně (ať již vědomě, či nevědomě) osvojuje. Při tomto osvojování se podrobuje již předem dané pozici – jednoduše řečeno se naučí být divákem. Divácká pozice je dále podřízena kulturním zvyklostem a společenskému členění vizuálního prostoru (rozhodnutím, co z něj je primárně určené pohledu a co pohledu uniká nebo má unikat). Naproti tomu vidění můžeme chápat jako vrozenou schopnost odlišující se pouze fyziologickými rozdíly každého jedince.

Nacházíme v západní konceptuální tradici období, jejichž přístup ke konstrukci pohledu/diváctví zásadně ovlivňuje způsoby, jak o těchto pojmech uvažujeme v současnosti?

Je možné na základě přezkoumání tohoto teoretického podloží přepsat teze o mocenské podmíněnosti koloběhu pohledů v kinematografickém aparátu?

Pohybují se zde především v poli poststrukturalistických vlivů na teorii filmu, ze kterých následně vycházejí i genderová a psychoanalytická čtení. Konceptualizaci divácké pozice zkoumám v několika zvolených historických rovinách, které ovšem zásadně inspirují právě toto paradigma. Opomímám zcela teoretické výzvy, které jsou jistě pro teoretizaci pohledu diváka velmi přínosné (např. filmovou fenomenologii či kognitivistické teorie), ale zároveň přesahují rámec poststrukturalistického paradigmatu či paradigmat na něj přímo navazujících (jako takovou chápau např. novou filmovou historii). Výsledný text tak zůstává jistým účelovým výsekem teoretických přístupů k pohledu přimykajícím se ke klasickému pojmu „the gaze“ zavedenému do filmové teorie v polovině sedmdesátých let feministickou a psychoanalytickou kritikou. Kromě tohoto poststrukturalistického základu zde беру v úvahu i obecnější historii způsobů reprezentace, které mění chápání časoprostoru díky jeho novému pojmání pohledem. Text tak směřuje k jakémusi panoramatu, které metody současné konceptualizace vizuálního pole filmu propojuje s historicky pojatou linií uvažování o dívání se a pohledu, jež dochází jistého dovršení (extremizace) právě ve specifických genderových přístupech.

Výsledný tvar práce se opírá o tři význačná kulturní pole, která se v konečném uskupení tematicky překrývají. Nejsou to nutně prostory téhož řádu – první dvě jsou vymezené především jako historická období (byť čtená skrze proměny reprezentace), zatímco třetí je diskursivním prostorem konstrukce teoretických modelů vidění. Domnívám se zároveň, že tento třetí prostor je do takové míry spojen s konkrétně historicky situovanou politizací a aktivizací vidění, že je možné jej postavit vedle předchozích dvou. Finální struktura tří velkých sociálních a kulturních bloků by se měla ve výsledku formovat do textového boromejského uzlu, do topologie tří protínajících se nezávislých kruhů, jejichž průnik pak dává vzniknout výslednému obrazu geneze pojmu „the gaze“:

1. V první kapitole zkoumám tezi o perspektivní podmíněnosti kinematografického aparátu (a tedy představu filmového diváka jako „dědice“ renesančního pozorovatele), která stojí v základech poststrukturalistického pojetí diváckého pohledu (najdeme ji u Metzeho, Baudryho, Comolliho, Heathe atd.). Předpokládané důsledky vmezezení mechanických aparátů mezi obraz a oko subjektu se mi ovšem neukázaly tak ideologicky jednoznačné, jak tvrdí poststrukturalistická teorie filmu. Perspektivní projekce je především systém, který se prosazoval postupně a nedůsledně, proto quattrocento v důsledku nevytvořilo referenčního a homogenního pozorovatele, kterému by se najednou matematicky zjevily „všechny pravdy světa“. Filmový divák proto není ani tolik dědicem renesančního pozorovatele, jako součástí určitého přerývavého „projektování“ diváctví, které se rozvíjí a přetváří v historické kontinuitě pozorovatelské disciplinace i osvobozování nezávisle na teleologiích „pokroku“ zobrazovacích médií ve vztahu k realističnosti (zde vycházím především ze studií Damische, Craryho, Feyerabenda, Francastela a dalších).

Diváctví navíc není nikdy jednoznačně homogenní, byť různé snahy regulovat pozorovatelské pozice evidentně prosazují vytvoření jednolitého, předvídatelného přístupu diváka k obrazům. Příznačné v tomto smyslu jsou dále způsoby, jakými je modelovost/metaforika perspektivy a camery obscury využívána jako filozofický model vědomí (vidění „vnitřním zrakem“) a rozumového úsudku. Tento způsob metaforizování vidění se paradoxně odchyluje od zraku a pracuje v podstatě s modelem slepeckým – jen tak se dokáže vyhnout nepříjemné příměsi nevyzpytatelného pozorovatelského těla v procesech vidění (jak to analyzuje např. Zupančičová či Zielinski). Rozštěpené vidění tělesného pozorovatele a jeho ideálního (odtělesněného) protějšku je aktivizováno také v psychoanalytických konceptech „rozpolceného diváka“, které ovšem odhalují především

unikavost „momentu vidění“ a nemožnost zmocnit se pohledu (viz Lacan, Silvermanová). V této kapitole ukazují, jak jednoznačnost normativně definovaného perspektivního vidění vždy především zakrývá tělesnost pozorovatele, ale také automaticky naturalizuje některé genderové předpoklady, které ovlivňují rozdělení aktivit ve vizuálním poli.

2. V druhé kapitole shrnuji modernistické výzvy vidění, tedy fundamentální proměnu organizace divácké zkušenosti v době, kdy se film stává neopominutelnou součástí kulturního prostoru. Pokusila jsem se narušit i představu dvojitého pohybu modernity jako doby „antiperspektivní revoluce“ moderního umění a současného pohybu směrem k realismu vtěleného do perspektivního dědictví nových technologií, především fotografie a filmu (zde vycházím ze studií Craryho a představitelů tzv. nové filmové historie). Vstup filmu do vizuální kultury přelomu století nebyl dobově vnímán jako nástup média přibližujícího zobrazování co nejbližší realitě, ale jako výzva tradičnímu vidění uspokojující touhu vidět dále a více, rozptýlit vidění co nejdále za realistické pohledy. Modernita se zde vyjevila jako doba rozpohybovaná a extrémně vizuální, kdy subjekt jako divák či pozorovatel musí doslova zdolávat nové výzvy, mimo jiné šok ze „záplavy“ obrazů.

Zároveň ovšem můžeme okolo přelomu století pozorovat nastupující a vzrůstající snahu implantovat dodatkové významy do technologicky produkováných obrazů, což souvisí i s přisuzováním dodatkových funkcí obrazům těl zachycených zdánlivě „objektivně“, vědecky – tedy implantací „sexuální pravdy“ a vizuálních slastí do finálních obrazů (jak to ukazuje např. Williamsová). Modernita tak těžší z „neurčenosti“ a „nedořečenosti“ divácké situace, tedy z modu diváctví, který je bytostně exhibicionistický (nesvedený do voyeurského „režimu klíčové dírky“, na kterém staví tradiční modely mocenského genderovaného vidění), na druhé straně pak využívá (ženského) těla nově jako důkazu sexuální odlišnosti a síly sexualizovaného dívání se (viz studie Hanse- nové, Kirbyové a dalších). Tento typ pohledu dále podporuje nový režim pozornosti a disciplinace pohledu v podmínkách rozptýlenosti, stejně jako reorganizace veřejné sféry a pozice žen vůči ní. Modernistické mody diváctví se tak ukazují jako zásadně protikladné k modům diváctví klasického, významně hýbou dělbou práce ve vizuálním poli a ukazují je jako prostor pro vyjednávání a testování možností vidění. Proto se mohly stát privilegovanou oblastí zkoumání nové filmové historie, která empirizuje a ověřuje mnohé koncepty klasických teoretických přístupů k filmu.

3. V třetí kapitole ukazují, jak pojem „pohled“ nabírá v poststrukturalistickém a dále feministickém čtení jasně dané mocenské charakteristiky přímo vázané na přísnou genderovou dělbou práce ve vizuálním poli. Od manifestačního způsobu omezení diváckého vidění na „mužský pohled“ v díle Mulveyové se dále odvíjejí i mnohé pokusy „navrátit divačku do hry“ (Doaneová, de Lauretisová, Modleskiová atd.), přičemž ovšem i v podloží těchto pokusů nadále zůstává reference jak k renesančnímu pozorovateli, tak i skrze něj (mylně) čtené psychoanalytické podhoubí. Pojem pohled je tak ve filmové teorii již od vystoupení Mulveyové vždy genderově zatížen – je buď univerzální-mužský, nebo „nemožně ženský“. I následné feministické výzvy mulveyovské dogmatice se ovšem nadále vztahují k mocenské definici vizuálního pole filmu, jejich jednoznačnost a univerzalita do velké míry vychází právě z této primární zatíženosti (naproti tomu zásadní kritiku tohoto modelu představují práce Copjecové, Žižeka či nověji McGowana).

Genderová teorie filmu tedy přisuzuje pohledu mocenské a ideologické charakteristiky právě proto, že je může opřít o kořeny a důvody ležící mnohem hlouběji v dějinách pojmu. Nereflektuje ovšem, do jaké míry je toto čtení podmíněno tezemi o fungování kinematografického aparátu, jak jejich představa diváka a divačky vždy již podléhá jistému „předporozumění“ pohledu na mechanicky vyráběné a reprodukováné obrazy, zformovanému v jiných diskurzivních prostorech. Prostřednictvím „pohledu“ nicméně získala feministická teorie filmu v době svého nástupu ústřední pojem a kritický nástroj, byť zároveň „upadla“ do slepé uličky samozřejmé reference. Tvrdím proto, že význam tohoto pojmu je neoddiskutovatelně historický a politický – a možná

dokonce jde v tomto smyslu o nejefektivnější pojem filmové teorie, protože se jeho prostřednictvím skutečně podařilo proměnit strukturu aktuálních filmových textů a vztah diváků i postav k vizuálnímu poli. Jeho podrobná analýza podle mého názoru mimo jiné zajímavě ukázala „metempsychotickou“ povahu teoretických analogií (jak o ní mluví Copjecová) – tedy způsob teoretizování, který staví na modelech odvozovaných postupným vrstvením na konceptuální podrost, který není dále kriticky zkoumán.

Petra Hanáková

(Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vlastimil Zúška, CSc.; oponenti: Doc. Miroslav Petříček, Dr.; Mária Ferenčuhová, Ph.D.; Katedra filmových studií FF UK v Praze, obhájeno 1. 2. 2006)

*Projekty***Hollywoodský film na DVD nosiči:
diferenciace produktu, diverzifikace oslovení**

Projekt dizertační práce sleduje, jaké změny přinesl první masově rozšířený digitální formát pro domácí sledování filmů – DVD – v oblasti distribuce a propagace vysokorozpočtové hollywoodské filmové produkce. Prostřednictvím analýzy produkčních a marketingových strategií uplatňovaných na DVD trhu a obsahů samotných DVD se pokusím ukázat, jakým způsobem filmový průmysl konstruuje a oslovuje publika. Nový formát nezpůsobil tak radikální změnu vztahu filmového průmyslu a publika jako uvádění filmů v televizi (všeobecná dostupnost filmů pro sledování v domácnosti) a na videokazetách (možnost film vlastnit a sledovat bez ohledu na vnucenou časovou strukturu vysílání), každopádně ale vyvolal výraznou intenzifikaci některých dosud marginálních praxí. V tomto ohledu tedy není DVD trh pouze předmětem, ale také nástrojem výzkumu, umožňujícím ukázat některé obecnější mechanismy a procesy, probíhající v hollywoodském filmovém průmyslu.

Již v roce 1986 poprvé překonaly tržby z videotrhu tržby z kin – příjmy z kinodistribuce dnes nepřesahují 20 % celkových příjmů hollywoodských filmových studií. Sledování filmů v prostoru domácnosti představuje už několik desetiletí nejen všednější, ale také nesrovnatelně častější aktivitu, než jakou je návštěva kina. Počet diváků sledujících film na videokazetě byl již v devadesátých letech každoročně přibližně dvojnásobný oproti počtu diváků amerických kin v době jejich největší obliby těsně po druhé světové válce. Přesto je i nadále v oblasti *film studies* vnímána filmová produkce jako produkce určená převážně pro kinodistribuci a pro sledování v prostoru kina.¹⁾ DVD ovšem za 8 let od uvedení na trh dosáhlo ve Spojených státech přibližně 70% penetrace, nahradilo videokazety a způsobilo, že tržby z nosičů pro domácí sledování převyšují dva a půl násobně tržby z kin. Navíc nejen vyšší kvalita, ale především snazší výroba nelegálních DVD kopií přispěla k tomu, že hollywoodský film se stal skutečně globálním fenoménem. V takové situaci již není možné chápat trh s nosiči pro domácí sledování jako vedlejší.

Výzkum bude veden jednak pomocí politickoekonomické analýzy trhu, jednak analýzy rétoriky propagace a materiálů obsažených na DVD a pokusí se popsat, s jakými změnami marketingových strategií je tento formát spojen. Historicko-kulturní dimenze výzkumu uvede ustavování nového formátu do vztahu k předchozím technologiím, formátům, distribučním kanálům a kulturním a distribučním praxím.

První část práce ukáže, jak se ustavoval nový trh s DVD, jak se lišilo oslovování raných osvojitelů (*early adopters*) od oslovování rozvinutého trhu, jaké strategie se začaly uplatňovat především ve směru diferenciace produktu pomocí různých edic a jejich obsahů a jak tyto tendence k diferenciaci ovlivňují identitu filmu jako objektu konzumpce. Tento diachronně vedený výzkum bude přihlížet k vlivu marketingových, kulturních a konzumpčních vzorců ustavených předchozími

1) Pro stále ještě ojedinělé výzkumy zohledňující roli trhu s nosiči pro domácí sledování a vliv na recepci filmu srov. Frederic Wasser, *Veni, Vidi, Video: The Hollywood Empire and the VCR*. University of Texas Press, Austin 2001 a Barbara Klingerová, *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*. University of California Press, Berkeley 2006.

médii a nosiči pro domácí sledování (VHS, laserdisk, satelitní televize) a bude určován základní tezí celé práce: tou je předpoklad, že nový formát radikálně posílil tendenci k horizontální a vertikální diferenciaci produktu, která je realizována pomocí změny samotného zkušenostního objektu konzumpce, filmu, i prostřednictvím jeho kontextualizace rozličnými paratexty. Díky technologickým vlastnostem nového digitálního formátu, ale i díky novému mediálnímu kontextu a prostorům, ve kterých se film v domácnosti i mimo ni ocitá (herní konzole – videohry; počítač – PC hry, internet; přenosné přehrávače a herní konzole – veřejný prostor) je nejen technologicky možné, ale i kulturně přijatelné nabízet film nikoli jako jeden, ale jako více různých objektů konzumpce. To, co kulturní a recepční studia už delší dobu popisují, totiž že film je předmětem ne jednoho, ale celé řady různých způsobů recepce, je materializováno a komerčně využito tím, že „tentýž“ film je nabízen v škále různých verzí a doprovázen různými paratexty. Některé marketingové postupy, které by bylo možné z hlediska teorie nových médií analyzovat jako důsledek mediální konvergence, bude v daném kontextu politické ekonomie účelnější a efektivnější popsat jako projev postfordistické diferenciaci produktu (nesoucí ovšem současně silné rysy fordistické masové produkce). Jestliže v kinodistribuci – mimo jiné díky obavám z pirátství, posílených nástupem digitálního formátu DVD – roste význam tržeb z prvních dnů po globální synchronizované premiéře, která neumožňuje průběžné přizpůsobování produktu a propagace reakcím publika, představuje DVD ideální formát pro diferenciaci filmu a jeho kulturní přerámování pro určité segmenty publika. Standardy ustavené na DVD trhu také poprvé umožňují v masovém měřítku pracovat jako s proměnnými nejen s distribucí a propagací, které mohou být měněny v průběhu fungování filmu na trhu, ale také se samotným produktem-filmem (alternativní konce či začátky, různé verze, rozdílné paratexty – „bonusy“ – na různých edicích).

Další část výzkumu se zaměří na to, jak se tato tendence k diferenciaci projevuje na DVD edicích se současnou hollywoodskou produkcí. Výzkumný korpus budou tvořit nejprodávanější DVD na již ustaveném severoamerickém trhu v období 2001 (kdy tržby na DVD trhu poprvé překonaly tržby na trhu s videokazetami) až 2005 (tímto rokem končí výzkum – a od roku 2006 vstupuje na trh nový DVD formát); dále DVD se snímky, které dosáhly ve stejném období nejvyšších tržeb v kinech; a DVD s těmi filmy, které je možné díky poměru náklady/tržby z kinodistribuce označit za největší komerční neúspěchy (ty umožní sledovat, jak je DVD využíváno pro změnu propagační strategie v reakci na chování trhu). Případové studie se zaměří na DVD s filmy SHREK a SHREK 2 a s trilogií PÁN PRSTENŮ a budou přihlížet i k recepci těchto DVD, resp. stopám a projevům recepce, které poskytují recenze DVD a internetové diskusní skupiny.

Třetí kapitola bude sledovat způsoby kontextualizace starších hollywoodských filmů na DVD – především to, jakým způsobem jsou využity různé paratexty přítomné na DVD edicích pro kulturní rámování filmů pro předpokládaná, konstruovaná publika.

Závěrečná část se bude věnovat tomu, jak je vydávání filmů na DVD využito pro usnadnění globálního oběhu hollywoodských filmů a pro usnadnění apropriace kulturně „cizího“ produktu. Případové studie se zaměří jednak na DVD edice filmů společnosti Disney, zejména na příklad do roku 2004 nejprodávanějšího filmu na nosičích pro domácí sledování – LVÍHO KRÁLE, jednak na americké edice romantických komedií společnosti Working Title, koprodukovaných Univer-

Pavel Skopal

(Vedoucí práce: PhDr. Jiří Voráč, Ph.D.; Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně, 5. rok řešení)

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ALMODÓVAR, Pedro

Todo sobre mi madre = Vše o mé matce / Pedro Almodóvar ; [ze španělského originálu ... přeložila Anežka Charvátová]. -- Praha : Garamond, 2005. -- 251 s. -- Souběžný český text - Obálkový podnázev: guión bilingüe - Poznámka překladatelky - Scénář k filmu Pedra Almodóvara Vše o mé matce v bilingvním, česko-španělském vydání s gramatickým a lexikálním komentářem pod čarou. -- ISBN 80-86955-02-8 (brož.)

BARTHES, Roland

Světlá komora : poznámka k fotografii / Ronald Barthes ; [z francouzského originálu ... přeložil a doslov napsal Miroslav Petříček]. -- Vyd. 2., upr. (ve Fra 1.). -- Praha : Fra, 2005. -- 123 s. : il., portréty. -- Bibliografie na s. 119-120, rejstřík fotografií a fotografů - Kniha francouzského sémiotika R. Barthes je pozoruhodný text o fotografii, v němž překračuje sémiotická východiska svých starších textů a fenomén fotografie se mu stává podnětem nejen k proměně metodologie, ale i k hlubšímu filozofickému zamyšlení. -- ISBN 80-86603-28-8 (brož.)

BILÍK, Petr

Česká literatura a film / Petr Bilík. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. -- 41 s. : il. -- (Studijní texty pro distanční studium). -- Vyd. pro Středisko distančního vzdělávání - Studijní text, jehož základním cílem je objasnění vazeb literatury a filmu, nástin teorie adaptace a vyzvednutí specifických kvalit a významotvorného potenciálu každého z médií. -- ISBN 80-244-1227-6 (brož.)

BILÍK, Petr

Český film v letech 1945 - 1970 / Petr Bilík. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. -- 69 s. : il. -- (Studijní texty pro distanční studium). -- Vyd. pro Středisko distančního vzdělávání - Úvod - Bibliografie na s. 67-69 - Učební texty zachycující obecné historické pozadí, následně pak v každé kapitole stručný přehled vývoje v české kinematografii

a řadu dělých režisérských filmografií od znárodnění kinematografie k počátku normalizace. -- ISBN 80-244-1182-2 (brož.)

DESET

10 let v českých médiích / Jan Jiráček ... [et al.] ; [uspořádal Josef Beránek a Silvie Hekerlová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Portál, 2005. -- 142 s. : portréty. -- Vydáno pro Newton Information Technology - Úvod, citáty, výňatky - Kniha mapuje desetiletý vývoj a proměnu médií v České republice z různých úhlů pohledu očima celkem deseti odborníků (Jan Jiráček, Milan Šmíd, Miloš Čermák, Václav Moravec, Milan Stibral, Daniel Köppl, Barbara Köpplová, Barbora Osvaldová, Petr Sak, Štěpán Kotrba). Publikace rovněž obsahuje rozhovor s ředitelem NIT Petrem Herianem. -- ISBN 80-7178-925-9 (brož.)

EVA

Eva Švankmajerová / [koncepte knihy a části textů František Dryje a Martin Souček]. -- [Praha] : Arbor vitae, 2006. -- 106 s. : barev. il. -- Biografická data, přehled výstav - Bibliografie na s. 96-106 - Katalog k výstavě Eva Švankmajerová Deník 1963-2005 v Galerii Václava Špály 2.2.-26.2.2006. -- ISBN 80-86300-71-4 (brož.)

FAIRSERVICE, Don

Film editing : history, theory and practice : looking at the invisible / Don Fairservice. -- 1st publ. -- Manchester : Manchester University Press, 2001. -- xvi, 347 s. : il., portréty. -- Předmluva, výňatky, poznámky v textu, seznam vyobrazení, - Bibliografie na s. 338-340, rejstřík - První souhrnná příručka o historii, teorii a praxi filmového střihu z pera významného britského střiháče od počátku filmu do dnešních dnů. -- ISBN 0-7190-5777-9 (brož.)

FIDO, Martin

Svět Sherlocka Holmese : fakta a mýty o největším detektivovi všech dob / Martin Fido ; [z anglického originálu ... přeložil Jan Sládek ; poznámky a redakční spolupráce Boris Mysliveček]. --

Vyd. 1. -- Brno : Nakladatelství Jota, 2005. -- 143 s. : il., faksim. (některé barev.). -- Úvod, poznámky k českému vyd., o autorovi - Obrazově výpravná kniha se zabývá jednak osudy fiktivního detektiva Sherlocka Holmese, jednak skutečným životem jeho tvůrce, Arthura Conana Doylea. Samostatné kapitoly jsou věnovány také divadelním, filmovým a rozhlasovým zpracováním příběhů slavného detektiva. -- ISBN 80-7217-370-7 (váz.)

GLANC, Tomáš

Lexikon ruských avantgard 20. století / Tomáš Glanc, Jana Kleňhová. -- 1. vyd. -- Praha : Nakladatelství Libri, 2005. -- 375 s., [12] s obr. příl. : barev. il. -- Úvod, poznámky v textu - Bibliografie na s. 305-336, rejstřík jmenný - Průřezová, esejisticky psaná encyklopedie ruských avantgardních umělců, skupin, směrů a hnutí 20. století, která se tentokrát vedle literatury zabývá i dalšími uměleckými obory, a to divadlem, filmem, ale především výtvarným uměním. -- ISBN 80-7277-259-7 (váz.)

GODARD, Jean-Luc

Texty a rozhovory / Jean-Luc Godard ; [z francouzského originálu ... vybrali, poznámkami opatřili a částečně přeložili Helena Bendová a David Čeněk]. -- Vyd. 1. -- Jihlava : JSAF, 2005. -- 330 s. : il. -- (edice 20/21). -- Doslov napsal Miroslav Petříček - Poznámky v textu - Rejstřík filmů a jmenný - Výbor Godardových textů, často vtipných a zároveň k myšlení provokujících textů a rozhovorů, má za cíl přiblížit co možná nejkomplexněji proměny i konstanty jeho myšlení o kinematografii od konce 50. let po konec 90. let minulého století. -- ISBN 80-903513-6-0 (brož.)

HANÁK, Dušan

322, Obrazy starého sveta, Růžové sny / Dušan Hanák ; [spoluautoři scénářů Ján Johanides, Martin Martinček, Dušan Dušek ; ze slovenských originálů přeložily Katarína Bartošová a Ľubica Krénová ; fotografie Gita Polóniová ... et al.]. -- Praha : Lika klub, 2005. -- 225 s. : il. -- Autor úvodu Jan Lukeš - Vydáno ve spolupráci se Slovenským filmovým ústavem - Úvodní kniha volné edice původních českých a slovenských scénářů, které představovaly přelomové body československé kinematografie konce dvacátého století. Trezorové filmy slovenského režiséra Dušana Hanáka, jehož scénáře představuje originální

a graficky zcela netradičně pojatá monografie, získaly řadu mezinárodních ocenění. Zasvěcená přemluva předního filmového historika, dr. Jana Lukeše, kompletní režisérova filmografie a citace dobových kritik doplňují souhrnnou představu o společenském i kulturním významu poprvé taktó uveřejňovaných scénářů. - Obálkový název: 3 scénáře. -- ISBN 80-86069-37-0 (brož.)

HOLÝ, Zdeněk

Úvod do filmu / Zdeněk Holý, Jakub Korda. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. -- 57 s. : il. -- (Studijní texty pro distanční studium). -- Vyd. pro Středisko distančního vzdělávání - Úvod, závěr - Bibliografie na s. 57 - Učební texty zprostředkovávající základní vstupní informace do studia filmu: typologické členění filmů, filmová forma, mizanscéna, technické prostředky (kamera, střih, zvuk). -- ISBN 80-244-1138-5 (brož.)

HORA, Pavel

Kdo je kdo v českém filmu. [poprvé] / Pavel Hora. -- Vyd. 1. -- Praha : Petrklíč, 2006. -- 214 s. : portréty, il. -- Úvod, - Autor v malých portrétech připomíná nejen herecké osobnosti, které v současné době září ve filmech, v divadlech nebo na televizní obrazovce, ale i některé hvězdy prvorepublikového filmu. -- ISBN 80-7229-131-9 (váz.)

HUDEEC, Zdeněk

Český hraný film 1898 - 1930 / Zdeněk Hudec. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. -- 44 s. : il. -- (Studijní texty pro distanční studium). -- Vyd. pro Středisko distančního vzdělávání - Úvod - Bibliografie v textu a na s. 43-44 - Studijní text podávající stručný přehled o vývoji české kinematografie v období němé éry (1898-1930). -- ISBN 80-244-1139-3 (brož.)

HUDEEC, Zdeněk

Základní tendence v dějinách filmové teorie 1910 - 1960 / Zdeněk Hudec. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. -- 87 s. : il. -- (Studijní texty pro distanční studium). -- Vyd. pro Středisko distančního vzdělávání - Úvod - Bibliografie v textu a na s. 87 - Učební texty věnované základního přehledu dějin a vývoje filmové teorie v letech 1910-1960. -- ISBN 80-244-1139-3 (brož.)

JIRAS, Pavel

Barrandov. II, Zlatý věk / Pavel Jiras ; [odborná spolupráce Gabriel Gössel]. -- Praha : Gallery, 2005. -- 393 s. : il., portréty, faksim. -- Druhý svazek obrazových dějin filmových ateliérů na Barrandově. Kniha mapuje vývoj filmového podnikání na barrandovském kopci v letech 1933-1938. Po úvodní části, která přibližuje urbanistické a architektonické řešení ateliérů a jejich okolí, následuje v chronologickém sledu přehled filmové tvorby. Každý konkrétní film je ilustrován mnoha unikátními a kvalitně reprodukovánými fotografiemi, na nichž je zachyceno zákulisí natáčení filmu a jejich protagonisté. -- ISBN 80-86010-96-1 (váz.)

KRESTA, David

Němý film / David Kresta. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. -- 59 s. : il. -- (Studijní texty pro distanční studium). -- Vyd. pro Středisko distančního vzdělávání - Bibliografie na s. 59 - Učební texty seznamující stručně s vývojem světového filmu v němé éře, především ve Francii, USA, Skandinávii, Německu a Sovětském svazu. -- ISBN 80-244-1137-7 (brož.)

KŘIPAČ, Jan

Zvukový film do roku 1945 / Jan Křipač. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. -- 63 s. : il. -- (Studijní texty pro distanční studium). -- Vyd. pro Středisko distančního vzdělávání - Bibliografie na s. 63 - Učební texty podávající stručný nástin dějin a vývoje světového od počátku zvukové éry do roku 1945 s důrazem na klíčové národní kinematografie (USA, Francie, Velká Británie, Sovětský svaz, Německo, Itálie, Skandinávie). -- ISBN 80-244-1136-9 (brož.)

KŠAJTOVÁ, Marie

Velký příběh večerníčku : historie nejslavnějšího televizního pořadu u nás / Marie Kšajtová ; [na textu knihy se podílela Irena Povejšilová ; ilustrace Vratislav Hlavatý]. -- 1. vyd. -- Praha : Albatros, 2005. -- 93 s. : il., portréty. -- (Albatros Plus ; sv. 74). -- Úvod, závěr, slovníček pojmů, o autorce - Populární přehled historie populárního televizního pořadu nejen pro děti, který vznikl v roce 1965 a udržel se dodnes na předních příčkách sledovanosti. Na zajímavá léta spolupráce a na to, co všechno ovlivňovalo tvorbu pohádkových seriálů v zákulisí, vzpomíná spolu s některými pamětníky

dramaturgyně České televize Marie Kšajtová. -- ISBN 80-00-01664-8 (váz.)

KULTURA

Kultura v médiích ; Presentace a reflexe v médiích : sborník referátů a diskusních příspěvků ze symposia uspořádaného 11. listopadu 2004 Obcí spisovatelů a Radou uměleckých obcí / [redakce Pavlína Kubíková]. -- Praha : Obec spisovatelů, 2004. -- 79 s. -- Autoři úvodu Ivan Binar a Zdeněk Novák - O autorech - Otec film a matka rádio / Ivo Mathé - Sborník referátů a diskusních příspěvků ze symposia uspořádaného 11. listopadu 2004. -- (brož.)

LEXIKON

Lexikon světového filmu : (upravené české vydání s dodatkem 59 hesel a 40 ilustrativních fotografií) / editor Michael Töteberg ; [z německého originálu ... přeložili Veronika Dudková ... et al.]. -- Vyd. 1. -- Praha : Orpheus, 2005. -- 643 s. : il. -- (Lexica). -- Předmluva, glosář termínů, seznam autorů hesel - Bibliografie v textu, rejstřík režisérů, herců a názvů filmů - Slovníková publikace mapuje formou propracovaných a analytických hesel z pera předních evropských filmových kritiků 500 nejlepších filmů dějin kinematografie - a to od počátků němého filmu až po postmoderní hollywoodskou produkci. Kniha je doplněna rozsáhlými encyklopedickými údaji o tvůrcích filmu a podrobnou bibliografií. Nakladatelství Orpheus vyzvalo okruh předních českých filmových teoretiků, kteří knihu významně doplnili o 60 nových hesel českého i zahraničního filmu. -- ISBN 80-903310-7-6 (brož.)

LUKEŠ, Jan

Srdcerváč : rozhovor se spisovatelem a scenáristou Jiřím Stránským / [napsal, obrazovou přílohu vybral a její soupis pořídil, bibliografii a filmografii Jiřího Stránského a rejstřík jmen sestavil] Jan Lukeš. -- 1. vyd. -- Havlíčkův Brod : Nakladatelství Hejkal, 2005. -- 313 s. : il., portréty. -- Filmografie, soupis vyobrazení, o autorech - Bibliografie na s. 280-285, rejstřík jmenný - Velký knižní rozhovor se spisovatelem, scenáristou a prezidentem Českého centra PEN klubu Jiřím Stránským, který je široké veřejnosti znám mj. jako autor seriálu Zdivočelá země či scénáře k filmu Kousek nebe. Na spolupráci s ním vzpomínají režiséři Hynek Bočan a Petr Nikolaev. Doplněno rozsáhlou fotografickou přílohou, bibliografií a filmografií Jiřího Stránského. -- ISBN 80-86026-31-0 (váz.)

MÉDIA

Média a násilí : přednášky a diskuse ze semináře, který uspořádaly společnost Corona a Stálá komise pro sdělovací prostředky Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky v rámci Mezinárodního festivalu animovaných filmů Anifest 2005 (Třeboň, 7. května 2005) / přednášející Jan Jiráček ... [et al.] ; [redakce Ivan Matějka]. -- vyd. 1. -- Praha : Corona, 2005. -- 72 s. -- Úvod, o přispěvatelích - Sborník ze semináře o vztahu médií a násilí, který proběhl v rámci mezinárodního festivalu animovaných filmů AniFest 7. května 2005 v Třeboni, obsahuje přednášky a diskuse českých i zahraničních účastníků (Jan Jiráček, Guy Cumberbatch, Zdeněk Zbořil, Petr Sak, Lana Whited, Robert H. DuRant, Max Easterman, Václav Soukup). -- ISBN 80-903363-5-3 (brož.)

MIHOLA, Rudolf

-byl to gigant : Martin Frič & jeho filmy / Rudolf Mihola. -- Vyd. 1. -- Praha : Petrklíč, 2005. -- 183 s. : il., portréty, faksim. -- Filmografie, o autorovi - Bibliografie na s. 170 - Biografická kniha o životě a tvorbě režiséra Martina Friče pojednaná osvědčenou metodou záznamů svědectví aktérů a výhradně autentických výpovědí velkých uměleckých osobností. - Obálkový název: Martin Frič a jeho filmy. -- ISBN 80-7229-118-1 (váz.)

MICHALOVIČ, Peter

Juraj Jakubisko / Peter Michalovič, Vlastimil Zúška. -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2005. -- 221 s. : il. -- (orbis pictus). -- Poznámky na s. 178-182, chronologie, ceny \ a filmografie J. Jakubiska, anglické summary, o autorech - Bibliografie na s. 201-219 - Monografie významného slovenského filmového režiséra Juraje Jakubiska. Autoři se ve své publikaci soustředí nejen na přiblížení režisérovy tvorby od začátků až do dnešních dnů, ale hlavně na analýzu a zachycení Jakubiskova nezaměnitelného rukopisu. Texty doplňuje kompletní filmografie režiséra včetně ocenění, výběrová bibliografie k tvorbě a osobnosti Juraje Jakubiska a množství fotografií. -- ISBN 80-85187-43-4 (brož.)

MONACO, James

Jak čist film : svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie / James Monaco ; s diagramy Davida Lindrotha ; [z anglického originálu ... přeložili Tomáš Liška

a Jan Valenta]. -- 1. vyd. -- Praha : Albatros, 2004. -- 735 s. : il., portréty, faksim. -- (Albatros plus). -- Odborná revize textu Michael Málek - Úvod, poznámky v textu, o autorovi - Bibliografie na s. 624-670, rejstřík jmenný, věcný a názvový - Základní populárně-naučná příručka o filmu popisuje jeho technologie, jazyk, teorii a vývoj. Odkrývá vztah filmu k ostatním druhům umění a prostředkům masové komunikace (divadlo, fotografie, malířství, hudba, literatura). Publikace zachycuje na 740 stranách i další elektronická média a multimediální prostředky. Je doplněna fotografiemi, rejstříky, bibliografií i chronologickým vývojem médií. -- ISBN 80-00-01410-6 (váz.)

MOORE, Michael

Fahrenheit 9/11 / Michael Moore ; [z anglického originálu ... přeložila Jana Jašová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Knižní klub, 2005. -- 350 s. -- Autor předmluvy John Berger - Úvod - Komentovaný scénář k dokumentárnímu filmu Michaela Moorea, který obdržel Zlatou palmu na festivalu v Cannes. Autor se v něm postavil proti politice svého prezidenta, proti válce v Iráku, proti zbytečnému zabíjení. Kniha obsahuje též články a dopisy, které přispěly ke vzniku nejvlivnějšího dokumentárního filmu všech dob. -- ISBN 80-242-1517-9 (váz.)

OSUDOVÉ

Osudové náhody Krzysztofa Kieslowského : filmová přehlídka Pastiche filmz / [autoři studie Pavla Bergmannová, Pavel Peč ; autoři dalších textů Pavel Bednařík, Hana Krall, Veronika Klusáková]. -- Olomouc : Pastiche filmz, 2005. -- Sborník textů k filmové přehlídce a konferenci o tvorbě polského režiséra Krzysztofa Kieslowského, která se konala 16.-19. 11. 2005 v Olomouci.

REEVE, Simon

Jeden v den v září : Mnichov : vylíčení masakru na mnichovských olympijských hrách v roce 1972, politického zákulisí a tajné odvetné akce / Simon Reeve ; [z anglického originálu ... přeložila Petra Kúsová ; doslov napsal Zbyněk Petráček]. -- Vyd. 1. -- Praha : Argo, 2006. -- 351 s., [16] s. obr. příl. : il., portréty. -- Poznámky na s. 295-338, o autorovi - Bibliografie na s. 340-346, rejstřík - Britský novinář ve své knize velice podrobně a čtivě líčí průběh dne 5. září 1972, kdy palestinskí teroristé na olympijských hrách v Mnichově zajali část izraelské výpravy. Zároveň přibližuje politické

zákulisí a tajné odvetné akce. Kniha se stala zásadním pramenem dokumentárního filmu *Jeden den v zámku* (1999) režiséra Kevina Macdonalda a hraného filmu *Mnichov* (2005) režiséra Stevena Spielberga. -- ISBN 80-7203-753-6 (váz.)

SOKOLOVSKÝ FILMOVÝ SEMINÁŘ

(5. : SOKOLOV, ČESKO : 2005)

Tělo : sborník textů k pátému ročníku Sokolovského filmového semináře 14. - 16. října 2005 / [editovali Přemysl Martínek a Tereza Hadravová]. -- 1. vyd. -- Sokolov : Démonický koník : Městský dům kultury Sokolov, 2005. -- 56 s. -- Autor editoriale Olin Zajko - Poznámky v textu - Bibliografie v textu - Obsahuje: Filmová těla : gender, žánr a překročení mezi / Linda Williams - Československá verze Extase jako gesto plurality / Tomáš Hořava - L'intrus / Jakub Arpel - Rozmetání bojovníci / Přemysl Martínek - Stroj vizuální slasti / Ondra Vařečková - Michal Pěchouček / Táňa Medvedská - Sborník statí k 5. ročníku Sokolovského filmového semináře 2005, který byl věnován problematice filmů těla. -- (Brož.)

SUCHÁNEK, Vladimír

Duchovní aspekty filmu / Vladimír Suchánek. --

1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. -- 67 s. : il. -- (Studijní texty pro distanční studium). -- Vydáno pro Středisko distančního vzdělávání - Úvod, citáty - Bibliografie v textu a na s. 65-67 - Učební texty, jejichž cílem je pokusit se nahlédnout do souvislostí, struktur, dramaturgické architektury, koncepcí, významových linií a výrazových prostředků v uměleckém filmu, který má nějaký vztah ke spiritualitě, duchovnosti a teologii. -- ISBN 80-244-1134-2 (brož.)

ŠVIHÁLEK, Milan

Padesát let Televizního studia Ostrava / Milan Švihálek. -- Vyd. 1. -- Ostrava : Česká televize,

Televizní studio Ostrava, 2005. -- 198 s. : il. (některá barev.), portréty + 1 CD. -- Autor úvodu Ilja Racek - O autorovi - Bibliografie na s. 195 - Publikace bilancuje padesát let televizního studia Ostrava od jejího založení po dnešní dobu. Průvodce historií studia přibližuje v krátkých medailoncích významné tvůrčí osobnosti. -- ISBN 80-85005-53-0 (váz.)

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Monotematické bloky jsou novou strategií, kterou redakce *Illuminace* přijala s nadějí, že tím podpoří koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvoří operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadní zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata byla vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevřít specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nezpracovanými dokumenty). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům.

Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obračejte na adresu szczepan@phil.muni.cz nebo ivan.klimes@volny.cz. V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–25 normostran.

* * *

POKYNY PRO BIBLIOGRAFICKÉ CITACE

(níže uvedené citace jsou po věcné stránce dílem smyšlené)

monografie

Rudolf Skopeč, *Dějiny fotografie v obrazech 1890–1945*. Praha : Orbis 1963, s. 492–493.

článek ze sborníku

Patricia Holland, Sweet it is to scan: personal photographs and popular photography. In: Liz Wells – John Hawkins (eds.), *Photography: A Critical Introduction*. London – New York : Routledge – Blacksmith 2003, s. 117–164.

článek z časopisu

Petra Trnková, Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století. *Historická fotografie* 3, 2004, č. 1, s. 5–15.

noviny

Tomáš Němeček, Osm vražd – a co dál. Debata o dětské kriminalitě. *Respekt* 15, 2002, č. 45 (1. 11.), s. 2.

formy opakované citace

T. Němeček, c. d., s. 3n.

Tamtéž.

T. Němeček, c. d. (pozn. 3), s. 3nn.

T. Němeček, Osm vražd..., s. 3.

3 / 2006

Rozhlas a film

(uzávěrka 31. července 2006)

Ve 20. až 40. letech 20. století byly vzájemné vztahy filmu a rozhlasu mnohem těsnější než v současnosti. Rozhlas byl spolu s němým a záhy zvukovým filmem a s elektrickým gramofonem klíčovou součástí prudce se rozvíjející mediální kultury. Konvergence a interakce těchto dvou médií se projevovaly v rovině estetické, technické, ekonomické i institucionální. Tvůrci raných rozhlasových her se inspirovali filmovou montáží, rané zvukové filmy napodobovaly a citovaly rozhlas, mezi rozhlasem, filmem a nahrávacím průmyslem putovaly programové formáty, hudební hity, příběhy, herecké a pěvecké hvězdy i technický personál. Rozhlas a film se staly klíčovými médii a inspiračními zdroji mezinárodní avantgardy, překračující hranice mezi tradičními a novými uměleckými formami (italští futuristé, Dziga Vertov, Marcel Duchamp, Hans Flesch, Walter Ruttmann, v ČSR např. E. F. Burian). Americké i evropské filmové výroby se měnily v multimediální koncerny a zřizovaly vlastní rozhlasové stanice, elektronické společnosti naopak vstupovaly do filmové výroby (Warner Brothers, RCA, Philips, Pathé-Nathan, Gaumont, v ČSR propojoval film s rozhlasem Baťa). Jednotlivé prvky rozhlasové technologie byly adaptovány pro zvukový film. Rozhlas fungoval jako reklama na film či gramofonové desky a naopak. Totalitní režimy využívaly obě média ke koordinovaným propagandistickým kampaním. Rozhlas a film se staly společně předmětem zájmu filozofů, sociologů, lingvistů, teoretiků a kritiků technických médií a umění (Rudolf Arnheim, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Bertold Brecht, Paul Lazarsfeld, Willy Haas, v ČSR např. Karel Teige, Jiří Frejka a Miloš Weingart). Vizionáři rozhlasu snili o jeho propojení s filmem a o vytvoření nového syntetického média přenášejícího na dálku sluchové i zrakové vjemy.

Na druhé straně se ale vůči sobě obě média ostře vymezovala: rozhlas byl mnohými podnikateli považován za nebezpečného konkurenta filmu; v některých zemích byl centrálně řízen a podporován státem jakožto hlavní nástroj výchovy lidu a šíření nejvyšších hodnot národní kultury, zatímco filmový průmysl byl establishmentem z větší části ponechán napospas trhu a odsunut do sféry populární zábavy. To byl také případ Československa, pro jehož kulturní politiku mělo nové médium v době silících nacionalismů a geopolitického napětí zásadní význam: umožňovalo simulovat integraci různých národnostních a sociálních skupin (zvláštní programové sekce pro Němce, rolníky, ženy, děti atd.), symbolicky upevnit hranice se sousedním Německem (r. 1931 mělo Československo nejvýkonnější vysílač v Evropě) a naopak navazovat výhodné mezinárodní kulturní kontakty (výměny pořadů a společné přímé přenosy). Národní filmový průmysl, který na začátku 30. let procházel zásadním přerodem a stejně jako rozhlas byl konfrontován s vlivem mocnější zahraniční konkurence, se naopak dočkal jen omezené podpory státu a jeho centralizace byla dokončena až po 2. světové válce. Vývoj českého rozhlasu byl přesto od začátku nejrozličnějšími způsoby spjat s filmem: první veřejný příjem vysílání se odehrál v pražském kině, první zvukové filmové záznamy v Praze naopak řídil technický ředitel Radiojournalu Eduard Svoboda, Československý rozhlas vyráběl vlastní filmy, mnoho českých herců, zpěváků a filmových tvůrců pravidelně pracovalo pro rozhlas. V rozhlasu a filmu se také paralelně rozvíjela silná amatérská hnutí, z nichž každé s sebou neslo určité společenské a politické koncepty komunikace a tvorby, a vedle sebe se tu formovaly nové dokumentaristické a publicistické žánry.

Monotematické číslo *Illuminace* si klade za cíl otevřít téma, které je dosud v českém i mezinárodním kontextu jen minimálně probádané a které v sobě skrývá potenciál pro zhodnocení nových historických pramenů a uplatnění nových metodologických postupů. Zároveň nabízí jedinečnou příležitost k dialogu mezi historiky a teoretiky rozhlasu a filmu. Vítány budou i příspěvky zaměřené pouze na rozhlas, případně na související problémy z dějin moderního umění, vědy, techniky, sociologie či filozofie.

4 / 2006 Hospodářské dějiny filmu

(uzávěrka 30. září 2006)

Přestože v zahraničí patří téma hospodářských dějin v současnosti k jednomu z podstatných a intenzivně diskutovaných, v českém myšlení o filmu je stále spíše popelkou. Důvody jsou zřejmé, kromě jiného je to především 45leté období státního monopolu a také nedosažitelnost primárních pramenů, které handicapují téma na zdánlivě nezajímavé a extrémně náročné. Právě naprostá nezpracovanost hospodářských dějin českého filmu však zároveň činí tuto problematiku extrémně žádoucí a zajímavou.

Ekonomická historie je dnes aktuálnější než kdykoli dříve, protože světový filmový průmysl se od základu mění vlivem drastického snižování výnosů z kin a rychle rostoucího významu duševního vlastnictví, čili prodeje práv pro výrobu elektronických nosičů, pro televizní uvádění či výrobu merchandisingových produktů (hraček, triček, počítačových her, knih atd.): podle některých odhadů dnes výnosy z kin dosahují přibližně 18 % zisků amerického filmového průmyslu. To ovšem neznamená, že by se snižoval význam filmu jako ústředního produktu filmového průmyslu: film i přes tyto změny zůstává hlavním zdrojem jeho prestiže.

Kromě studia hospodářských dějin (českého) filmu se samozřejmě nabízí prostor pro zamyšlení nad filmovým průmyslem z pohledu teoretického, interdisciplinárního či syntetizujícího poznatky zahraničních badatelů. Metodologické a teoretické modely a podněty pro ekonomickou analýzu filmově-historických problémů mohou poskytnout například bohaté výsledky dialogů mezi ekonomy a historiky v západní Evropě a USA. Tento dialog ale zároveň odhalil řadu rozporů: ekonomie zaměřená na schematizaci reálných procesů a definice opakujících se cyklů a obecných zákonitostí inklinuje k jiným konceptům času než historie orientovaná na deskriptivní přístup, singulární události a kritiku pramenů. Monotematické číslo *Illuminace* nabízí příležitost k nastolení nových problémů, položení nových otázek o zavedených tématech (průmyslové pozadí „nových vln“ a nezávislých produkcí, ekonomická hodnota autorů a hvězd), k výzkumu dosud neprobádaných pramenů a k zapojení odborníků z oblasti ekonomie a hospodářských dějin do filmologické diskuse.

Několik příkladů témat, která se nabízejí ke zpracování:

- Teoretické modely pro ekonomickou historii a historickou ekonomii filmu; otázky interdisciplinárních vztahů mezi (filmovou) historií a (filmovou) ekonomikou; temporalita hospodářských procesů a cyklů v dějinách kinematografie; obecné otázky vztahů ekonomických, technologických, kulturních a politických dějin kinematografie.
- Specifické problémy základních ekonomických rovin kinematografického průmyslu, čili produkce, distribuce a uvádění: struktura kapitálu a investic, cenová politika, zdroje a bariéry růstu, struktura trhu, zahraniční obchod, vertikální a horizontální integrace, monopolizace a volná soutěž, dělba práce, nabídka pracovních sil a poptávka po práci, marketingové strategie, propagace, investice do výzkumu a vývoje, míra diferenciacie produktu, vztahy mezi hardwarem a softwarem, nabídka konkurenčních forem zábavy, právní rámce podnikání atd.
- Dějiny státních intervencí: kontingent, kvóty, centralizace průmyslu, film ve službách válečného průmyslu, zestátnění a státní plánování, privatizace, státní subvence.
- Ekonomické vztahy mezi filmovými producenty, výrobcí technologie a přidruženým průmyslem, s důrazem na průniky národních zájmů a vlivu nadnárodních korporací (prodej, licence a patenty technologických systémů barvy, zvuku, širokouhlé projekce atd.).

- Dynamika technické inovace: jak byly v dějinách (české) kinematografie na trh uváděny nové produkty a jak se investovalo do nových technologií ve sféře produkce a uvádění – zvukový film, barva, široké a úzké formáty, stereofonie, multiplexy atd.?
- Studiový systém a ekonomika „nezávislé“ produkce.
- Ekonomický význam filmových festivalů.
- Jak průmysl využívá žánry a s nimi spojené emoce?
- Kontexty přesunu hlavního zdroje zisků filmového průmyslu z exploatace v kinech do oblasti duševního vlastnictví (prodeje práv); „životní cyklus“ filmu přecházejícího z kinodistribuce do sekundárních okruhů exploatace.
- Příkladové studie: „Jak, kdy, kde a proč byl daný film vyroben, distribuován a uváděn?“ (slovy D. Gomeryho).
- Kolik kdy stál český film? Jaké přinášel v jednotlivých obdobích zisky?
- Význam českého filmového průmyslu v kontextu průmyslu a obchodu českých zemí.
- Význam českého filmového průmyslu v mezinárodním kontextu.
- Chování spotřebitele a formování poptávky: Jaké místo kdy měla návštěva kina ve spotřebitelském chování a výdajích jednotlivců a domácností, jak si divák vybírá filmové produkty?

Výběrová literatura k metodologii výzkumu hospodářských dějin (ekonomické historie) filmu:

- Robert C. Allen – Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw – Hill 1985.
- Charles R. Acland, *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*. Durham – London: Duke University Press 2003.
- Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press 1985.
- Pierre-Jean Benghozi – Christian Delage (eds.), *Une histoire économique du cinéma français (1895–1995)*. Paris: L'Harmattan 1997.
- Laurent Creton, *Economie du cinéma: perspectives stratégiques*. Paris: Nathan 1995.
- Laurent Creton, *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, collection „Cinéma et audiovisuel“ 1997.
- Laurent Creton (ed.), *Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle 1998.
- Laurent Creton (ed.), *Le cinéma et l'argent*. Paris: Nathan 2000.
- Laurent Creton, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement (1940–1959)*. Paris: CNRS Éditions, collection „Cinéma & Audiovisuel“ 2004.
- Éric Dubet, *Economie du cinéma européen: de l'interventionnisme à l'action entrepreneuriale*. Paris: L'Harmattan 2000.
- Joëlle Farchy, *Le cinéma déchainé. Mutation d'une industrie*. Paris: Presses du CNRS 1992.
- Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System: A History*. London: BFI 2005.
- Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (eds.), *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg: Schüren 2004.
- Anne Jäckel, *European Film Industries*. London: BFI 2003.
- Charles C. Moul, *A Concise Handbook of Movie Industry Economics*. New York: Cambridge University Press 2005.
- Toby Miller – Nitin Govil – John McMurria – Richard Maxwell – Ting Wang, *Global Hollywood 2*. London: BFI – University of California Press 2005.
- Philip M. Napoli, *Audience Economics: Media Institutions and the Audience Marketplace*. New York: Columbia University Press. 2003.
- John Sedgwick – Michael Pokorny (eds.), *An Economic History of Film*. London: Routledge 2005.
- Arthur de Vany, *Hollywood Economics. How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*. London: Routledge 2004.
- Harold J. Vogel, *Entertainment Industry Economics*. New York: Cambridge University Press 2004.
- Janet Wasko, *Hollywood in the Information Age: Beyond the Silver Screen*. Austin: University of Texas Press 1994.
- Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press 1994.

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRONĚ

PETR SZCZEPANIK

(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

HELENA BENDOÁ

MICHAL BREGANT

MÁRIA FERENČUHOÁ

PETRA HANÁKOÁ

MARTIN KAŇUCH

MIROSLAV MARCELLI

PETR MAREŠ, PETR MÁLEK

PETER MICHALOVIČ

MIROSLAV PETŘÍČEK

LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL

KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

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

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Malešická 12, 130 00 Praha 3

tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická

Tisk: Marten, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v březnu 2006

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 E 55255; MČ 47285

Předplatné zajišťuje /

Subscription information

Roční předplatné pro tuzemsko

180,- Kč + 40,- Kč poštovné

Adresa / Address:

A.L.L. Production, s. r. o.

P. O. Box 732, 111 21 Praha 1

tel. ++420/2/340 928 51

++420/2/340 928 30

fax ++420/2/340 928 13

e-mail: allpro@mbox.vol.cz

http: www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 46,- / € 49,-

Individual: US\$ 32,- / € 34,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 68,-

Individual: US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year

Prices include postage

Na obálce:

Fotografie z knihy Kennetha Angera

Hollywood Babylon II

35029/2006/1



10098628 Národní filmový archiv

ILUMINACE

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

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

Světlo je katem stínů, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.